

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования «Московский государственный университет имени
М.В.Ломоносова»
Филологический факультет

На правах рукописи

Разгулина Людмила Александровна

**Становление авангардистского творческого сообщества и поэтический
эксперимент: школа Черной горы**

Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья
(европейская и американская литературы)

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
д.ф.н., проф. Т.Д. Венедиктова

Москва
2018

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Колледж Черной горы: исторический профиль	23
1.1. Колледж Черной горы в 1930-40-х годах: «отцы-основатели».....	23
1.2. Колледж Черной горы в 1950-х годах: развитие эксперимента.....	40
1.3. Олсон и Крили: учитель и ученик.....	53
1.4. Рождение поэтической школы из войны антологий	65
Глава 2. Проза поэтов: эстетический и мировоззренческий эксперимент.....	68
2.1. Письмо как лаборатория	71
2.3. Чарльз Олсон: эссе-трактат.....	84
2.4. Роберт Крили: поэтико-аналитическая миниатюра	111
Глава 3. Поэтический эксперимент как форма социального радикализма.....	124
3.1. Опыты места и времени в поэзии Чарльза Олсона	124
3.2. Субъектность и контактность в ранней поэзии Роберта Крили	157
Заключение	177
Библиография	184
Работы по истории колледжа Черной горы.....	184
Работы по истории и теории поэтической школы Черной горы.....	184
Теория творческих сообществ и эстетическая теория	185
История и теория авангардизма в литературе и искусстве	191
Электронные ресурсы.....	195
Чарльз Олсон	195
Работы о Чарльзе Олсоне	199
Роберт Крили	201
Работы о Роберте Крили.....	205
Приложение. Спустя полвека: сообщество Черной горы в коммеморативных практиках.....	207

Введение

Колледж Черной горы (1933-1957) – экспериментальное учебное заведение, расположенное в гористой местности американского штата Северная Каролина возле озера Иден (буквально, «рай») вблизи городка Черная Гора (Black Mountain). Деятельность колледжа в 1930-50-х годах радикально изменила распространенное представление о высшем образовании в Америке. Занятия искусствами заняли центральное место в образовательной программе. Живопись, театр, музыка, литература, архитектура, математика, физика, география, история были объединены в единый междисциплинарный учебный план и присутствовали в жизни студентов и преподавателей на равных началах. В создании колледжа его основатели – Джон Эндрю Райс и Теодор Дрейер – вдохновлялись прагматической эстетикой и образовательной философией Джона Дьюи. Вослед Дьюи, они хотели «восстановить связь между выразительными и интенсивными формами опыта, которые суть произведения искусства, и обыденными событиями, действиями и переживаниями, которые, как принято считать, составляют повседневный опыт»¹. Единство искусства и повседневного опыта было целью и фокусом предпринятого ими образовательного эксперимента.

Искусство в колледже Черной горы было интегрировано в повседневную жизнь в качестве исследовательской и трансформирующей практики, нацеленной на то, чтобы научить студентов подходить к проблемам с различных сторон. Первостепенной важностью обладали три – неразрывные – аспекта художественной и образовательной практики: коммунитарность, или совместность, жизни; эксперимент; специфические художественно-образовательные модели, вроде спектодрамы или хэппенинга. Этот опыт станет в дальнейшем предметом научного интереса и активного междисциплинарного исследования.

¹ Dewey J. Art as Experience (1934). New York: Pedigree Books, 1980. P. 2.

Кроме доктрины Дьюи на коммунитарность жизни в колледже Черной горы также повлияли традиции и опыт школы Баухаус (1919-1933), закрывшейся как раз в год открытия колледжа в связи с установлением нацистского режима в Германии. Многие преподаватели, вынужденные эмигрировать в Америку, первые годы своего пребывания на континенте провели именно в колледже Черной горы. Структура самой школы Баухаус была коммунитарной: процессы преподавания и обучения, творчества и работы, а также повседневные занятия, вплоть до приема пищи, выполнялись в ней коллективно-совместно. Театральные представления, костюмированные вечеринки, концерты, поэтические чтения были неотъемлемой частью жизни школы Баухаус и позволяли обучающим и обучаемым чувствовать себя единым сообществом художников.

Колледж Черной горы открыто манифестировал свою приверженность коммунитарным ценностям. Тому способствовало скромное количество студентов и преподавателей на кампусе (в среднем, в разные годы, в колледже было от пятнадцати до двадцати преподавателей и от тридцати до пятидесяти студентов). Даже повседневные занятия вроде работы на кухне и на грядках считались развивающими личность - в не меньшей степени, чем семинарские занятия. Все члены колледжа жили на кампусе, некоторые со своими семьями, причем колледж практиковал совместное обучение юношей и девушек, что в то время для Америки было скорее исключением. Ярким примером коммунитарности явилось осуществление проекта по строительству одного из учебных корпусов колледжа силами студентов и преподавателей. Само строительство, в духе баухаусовской традиции сочетания искусства и ремесленничества, было учебной инициативой, нацеленной на формирование целостной личности учащегося в непосредственном опыте, на тренировку способностей к коммуникации, на лучшее понимание социальных отношений. Коммунитарные аспекты жизни колледжа стали предметом подробного рассмотрения в книгах Мартина Дабермана «Черная гора: Исследование сообщества»² (1973) и Стивена Войса «Поэтическое сообщество:

² Duberman M. Black Mountain College: An Exploration in Community. New York, NY: W. W. Norton, 1972.

Авангардный активизм и культура периода Холодной войны»³ (2013). Также на раскрытие коммунитарной сущности эстетики и быта колледжа Черной горы направлена книга свидетельств студентов и преподавателей о колледже «Колледж Черной горы: Проросшие семена. Антология личных свидетельств»⁴ (1990) под редакцией Мервина Лейна.

Неотъемлемой частью практик общности, кратко описанных выше, был художественный эксперимент. Эксперимент был главенствующим методом преподавания и обучения в колледже (в соответствии с принципом «обучения через действие», исповедуемым Дьюи - «learning by doing»). К примеру, экспериментализм художника Джозефа Альберса, одного из ведущих преподавателей колледжа, был тесно связан с психологией восприятия. Для него эксперимент был средством систематического тестирования и исследования социальных и культурных конструктов восприятия и понимания искусства. Таким образом он переосмыслил концепцию естественнонаучного эксперимента: его идея заключалась в том, что теоретические концепции (заранее сформулированные гипотезы) могут быть не просто подтверждены или опровергнуты путем эксперимента, но разработаны и развиты именно и только в процессе эксперимента, который суть практический опыт. Занятия Альберса, а также его художественная практика, - все были экспериментом по сочетаемости форм и цветов, в котором ошибки не возбранялись, но наоборот воспринимались как продуктивный импульс к дальнейшему исследованию. Он говорил: «Art is concerned with the HOW and not with the WHAT; not with the literal content, but with the performance of the factual content. The performance – how it is done – that is the content of art»⁵. О моделях открытого экспериментального опыта колледжа Черной горы подробно пишут Эва Диаз в книге «Экспериментаторы: Случай и

³ Voyce, S. Poetic Community: Avant-Garde Activism and Cold War Culture. – Toronto: University of Toronto Press, 2013.

⁴ Black Mountain College: Sprouted Seeds (An Anthology of Personal Accounts) / ed. M. Lane. Knoxville, TN: University of Tennessee Press, 1991.

⁵ Goldstein C. Teaching art: Academies and Schools from Vasari to Albers. Cambridge: Cambridge UP, 1996. P. 73.

замысел в колледже Черной горы»⁶ (2014) и Винсент Кац в книге «Колледж Черной горы: Эксперимент в искусстве»⁷ (2003).

Работа в колледже Черной горы протекала в формате созданных в нем же специфических образовательно-эстетических моделей, вроде спектодрамы или хэппенинга, которые будут подробно рассмотрены в первой главе настоящего исследования. Коротко говоря, спектодрама – это театральный перформанс на естественнонаучную тему, характеризующийся взаимодействием искусства и науки и представляющий собой смесь музыки, танца, актерской игры, живописи, сценографии. Говоря о спектодраме, детище эмигранта из Баухауса Ксанти Шавински, стоит заметить, что она представлялась своему создателю специфической театральной лабораторией, в которой обучение осуществлялось бы при помощи различных междисциплинарных экспериментов. Спектодрама была уникальной образовательно-эстетической моделью, соединявшей в себе приобретение ключевых познавательных навыков с театральным процессом и коллективными практиками. В спектодраме процессы преподавания и обучения протекали в форме перформативных практик, что является инновационным и по сей день. Перефокусировка внимания с искусства, понятого как объект, на искусство, понимаемое как процесс, означает возросшее внимание к художественному акту, актерам, методам. В результате чего мы получаем новый порядок взаимоотношения искусства и действия, в частности, социального действия. С полным основанием можно полагать, что развитие неоавангарда и мультимедийных художественных практик в США и не только в США 1960-х годов и далее вплоть до сегодняшнего дня своими корнями уходит в образовательные практики школы Черной горы⁸. Возникший в них синтез эстетических моделей и моделей социального действия/поведения стал предметом активного интереса и исследования в последние десятилетия, - от уже

⁶ Diaz E. The experimenters: Chance and design at Black Mountain College. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2015.

⁷ Black Mountain College: Experiment in Art / ed. V. Katz. Cambridge, MA: The MIT Press, 2002.

⁸ См. например, Разгулина Л. А. "Буквализация" аудиального воображения в авангардистском тексте: Ч. Олсон, Р. Раушенберг, А. Роб-Грийе // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. М.: Изд-во Моск. ун-та, том 9, № 2, 2018. С. 222-231.

классической работы Мэри Эммы Харрис «Искусства в колледже Черной горы»⁹ (1987) до относительно недавнего сборника статей под редакцией Хэлен Молесворт «Прыгай прежде, чем посмотреть: Колледж Черной горы 1933-1957»¹⁰ (2015).

Значительное количество исследований посвящено отдельным художникам, музыкантам, литераторам, преподававшим в колледже в то или иное время или обучавшихся в нем¹¹. Что касается работ, посвященных непосредственно *поэтической школе* Черной горы, то их количество сравнительно немногочисленно. Если иметь в виду исследование творчества поэтов, нас более всего интересующих, Чарльза Олсона и Роберта Крили, то очень нередко даже и под одной обложкой они трактуются они как вполне «автономные»

⁹ Harris M. E. The Arts at Black Mountain College. Cambridge, MA: The MIT Press, 1987.

¹⁰ Molesworth, H. Leap Before You Look: Black Mountain College 1933-1957. – London and New Haven, CT: Yale UP, 2015.

¹¹ **Некоторые работы о Чарльзе Олсоне:**

A Charles Olson Reader. /ed. R. Maud. Manchester: Carcanet Press, 2005.

Boer, Ch. Charles Olson in Connecticut. – Chicago, IL: The Swallow Press, 1975.

Byrd, D. Charles Olson's Maximus. – Urbana, IL: University of Illinois Press, 1980.

Charters, A. Olson/Melville: A Study in Affinity. – Berkeley, CA: Oyez Press, 1968.

Christensen, P. Charles Olson, Call Him Ishmael. – Austin, TX: University of Texas Press, 1979.

Clark, T. Charles Olson: The Allegory of a Poet's Life. 2nd ed. – Berkeley, CA: North Atlantic Books, 2000.

Hallberg, Von R. Charles Olson: The Scholar's Art. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978.

Herd, D. Contemporary Olson. – Manchester: Manchester University Press, 2015.

Merrill, Th. F. The Poetry of Charles Olson: A Primer. – Newark, DE: University of Delaware Press, 1982.

О Роберте Крили:

Clark, T. Robert Creeley and the Genius of the American Common Place. – New York, NY: New Directions, 1993.

Edelberg, C. D. Robert Creeley's Poetry: A Critical Introduction. – Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 1978.

Faas, Ek. Robert Creeley: A Biography. – Montreal: McGill-Gueen's UP. 2001.

Ford, A. L. Robert Creeley. – Boston, MA: Twayne, 1978.

Fredman, S., McCaffery, S. Form, Power and Person in Robert Creeley's Life and Work. – Iowa City, IO: University of Iowa Press, 2010.

Mandel, A. Measures: Robert Creeley's Poetry. – Toronto: Coach House Press, 1974.

Novik, M. Robert Creeley: An Inventory, 1945-1970. – Kent, OH: Kent State University Press, 1973.

Paul, Sh. The Lost America of Love: Rereading Robert Creeley, Edward Dorn, and Robert Duncan. – Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1981.

Robert Creeley's Life and Work: A Sense of Increment / ed. J. Wilson, University of Michigan Press, 1987.

О Джоне Кейдже:

Silverman K. Begin Again: A Biography of John Cage. Evanston Ill.: Northwestern University Press, 2012.

Cage, J. A Year from Monday. – Middletown, CT: Wesleyan UP, 1969.

Cage, J. Empty Words. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1981.

Cage, J. Silence. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1973.

Cage, J. Tokyo Lecture and Three Mesostics. // Perspectives of New Music, Vol. 26, No. 1, Winter. – 1988.

Cage, J. X: Writings '79-'82. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1990.

Conversing with Cage / ed. R. Kostelanetz. New York: Limelight Editions, 1988.

О Мерсе Каннингеме:

Copeland R. Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance. New York, London: Routledge, 2004

The dance has many faces / Ed. Walter Sorell. London, New York: Columbia UP, 1966.

Merce Cunningham. Fifty years / Chronicle and comment. by David Vaughan; Ed. by Melissa Harris. New York: Aperture, 1997.

современники, близкие друзья, но не как члены творческого сообщества или «школы». Нас же здесь и в дальнейшем будут интересовать именно попытки увидеть их творческий поиск во взаимосвязи, а эстетические принципы во взаимообусловленности с социальной проблематикой. Таковые (попытки) предпринимались не раз.

Книга Эдварда Фостера "Понимание поэтов Черной горы" (1995)¹² – скромная по своим объемам и целям. В ней Фостер помещает школу Черной горы в полемические отношения со школой языка (language school¹³): поэты языка сосредоточены на языке как материале, их мало интересует фигура поэта, лирический субъект, в то время как поэты Черной горы наоборот, будто стремятся воссоздать романтическую эстетику, в чем поэты языка открыто обвиняли их¹⁴. Сквозь нагромождения исторических фактов и сложные мифические построения в "Поэмах Максимуса" просвечивает связующее "Я". Именно в этом, пишет Фостер, и заключается для Олсона специфическая ценность, – отнюдь не в охлажденной критике и рациональной классификации, какую предлагают поэты языка. Те базируются на рациональном аргументе, а не на интуитивной, личной реакции, а для Олсона же личное – единственный ресурс и опора суждения. В сущности, Фостер пытается сказать, что различие поэтов языка и поэтов школы Черной горы носит эпистемологический характер. Для поэтов языка значение является продуктом языка и не принадлежит тому, кто использует язык. Язык влияет на мысль и поведение человека, что далеко не всегда им осознается. Язык, таким образом, виктимизирует субъекта, а поэт языка становится кем-то вроде миссионера, обнажающего манипулятивную власть языка и его способность формировать говорящего идеологически. В поэзии школы Черной горы, в особенности в поэзии Крили, язык – скорее экспрессивное средство: субъект использует язык для собственного выражения. Значение "начинается" в поэте, притом именно в теле поэта, - поэтому о поэзии принято говорить в терминах

¹² Foster Ed. H. *Understanding the Black Mountain Poets*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1995.

¹³ Language school или школа языка – поэтическое объединение, возникшее в США в конце 1960-х, начале 1970-х гг. В него входят такие поэты, как Черльз Бернштейн, Рон Силлиман, Барретт Уоттен, Боб Перельман, Лин Хеджинян и др.

¹⁴ Watten B. *Total Syntax*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois UP, 1985. P. 10.

толчка, пуска, взрыва, характеризуя тем самым энергию, запущенную от поэта к читателю. В этом смысле поэты Черной горы наследуют романтикам, в частности, Эмерсону: считая изменение – фундаментальным законом Вселенной, Эмерсон ассоциировал и поэзию с процессуальностью, изменчивостью, передачей энергии.

Олсон в одной из своих лекций и сам признавал американских трансценденталистов своими прямыми предшественниками¹⁵ (Фостер утверждает, впрочем, что основным источником для Олсона стал труд Эрнеста Феноллозы "Китайский иероглиф как медиум поэзии", где излагается теория языка как процесса, во многом близкая Эмерсону). Крили, в свою очередь, сопоставляется с Торо, с которым схож пуританским темпераментом, упорным стремлением к точности, непосредственности выражения, убеждением в несоизмеримости речи публичной и речи приватной, личной.

Шерман Пол в книге "Олсоновский толчок: Исток, Черная гора и новая американская поэзия"¹⁶ (1978) еще раньше выводил эстетику и специфическую социальность, характеризовавшую поэтов Черной горы, из романтической традиции. Творчество Олсона "в большей степени, чем он был готов осознать, является продолжением традиции романтизма и трансцендентализма", - писал Пол¹⁷. Он утверждал, в частности, что история у Олсона выполняла ту же функцию, что природа у Эмерсона. Как Эмерсон "забрал" природу из рук биологов и реконцептуализировал ее в моральных и метафизических терминах, так и Олсон переизобрел историю как силу, энергию, т.е. радикально иначе чем ее концептуализировали со времен Фукидида. Эмерсоновский образ «Американского ученого» адекватно описывает научные амбиции Олсона. Представление Эмерсона о том, что форма и идея нераздельно связаны, по Полу, является фундаментальной идеей и для олсоновского эссе "Проективный стих".

¹⁵ Olson, Poetry and Truth: The Beloit Lectures and Poems / ed. George F. Butterick. San Francisco: Four Seasons, 1971. P. 55.

¹⁶ Paul Sh. Olson's Push. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1978.

¹⁷ Там же. С. 102.

В книге "Заземление американской поэзии: Чарльз Олсон и эмерсоновская традиция" (1993)¹⁸ Стивен Фредман предлагает трактовать американскую поэзию в целом как без-основную, все время стремящуюся порвать с традицией и постоянно ищущую пространство для нового старта. Фредман утверждает, что американская поэзия существует на разрыве между модернизмом и специфической формой опыта, которую Фредман называет "заземлением" (grounding): между модернистским пересмотром традиционных контекстов и авторитетов и стратегией «заземления», поиска новых оснований традиции. Именно последняя стратегия и определяет вынесенный в заглавие "эмерсонизм". Во вводной части Фредман, анализируя творчество У.К. Уильямса и Т.С. Элиота, рассматривает традицию как стратегию исключения, не включения, – иначе говоря, традиция есть то, что осталось. Главный упор в своем исследовании Фредман делает на поэтах, которые ориентируются в своем творчестве на "другое" традиции и за спинами проективных поэтов Чарльза Олсона, Роберта Крили и Роберта Данкена помещает, соответственно, Г.Д. Торо, Р.У. Эмерсона и У. Уитмена. Для нашего исследования работа Фредмана особенно полезна в том смысле, что открывает перспективу для размышления о "безземельности", "безосновности" американской культуры, что близко (идейно и стилистически) и Олсону, и отчасти Крили.

Вопросом альтернативной институционализации занимается и Алан Голдинг в книге "От разбойника до классика: каноны в американской поэзии" (1995)¹⁹: на примере журналов "Origin" и "Black Mountain Review" критик показывает, как строились в культуре США альтернативные поэтические каноны, - в частности, «контр-канон» алленовской антологии, в котором центральное место заняли поэты Черной горы.

В **экологическом** ключе рассматривает поэтов Черной горы (в том числе и Роберта Данкена) Мириам Николз в книге "Радикальные привязанности: Эссе о

¹⁸ Fredman, S. The Grounding of American Poetry: Charles Olson and the Emersonian Tradition. Cambridge; New York, NY: Cambridge University Press, 1993.

¹⁹ Golding A. From Outlaw to Classic: Canons in American Poetry. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 1995.

поэтике внешнего"²⁰ (2010). В ее книге каждый поэт (а кроме поэтов Черной горы там представлены Джек Спайсер, Робин Блейзер и Сьюзан Хау) представляет отдельный вид "дао", то есть "путь, манеру, метод"²¹, "знание-как" (противоположаемое "знанию-что"). Метод письма – это метод преодоления границ «поля внимания» (field of attention)²². Поэзия, полагает Николз, стремится выразить опыт мира, который больше самих носителей опыта, - тем самым она сближается с религией. Олсон в анализе Николз предстает архитектором нового вида ландшафта и строителем духовных оснований для целого поколения (нельзя не обратить внимания на противоположность этого толкования тому, что предлагается под концепцией "безземельности" в книге Фредмана). Концепция полиса в «Поэмах Максимуса» предполагает наличие под ногами субъекта не просто глостерской почвы, но "множества геоисторических слоев"²³. Внутренние ландшафты – сна, мифа – соединены с внешним ландшафтом по принципу ленты Мебиуса²⁴. Если "Человеческая вселенная" Олсона открывает читателю новую возможность переживания пространства, то Крили осуществляет нечто подобное, работая с категорией времени. Усилие Крили-поэта быть в каждом моменте, в каждом «здесь и сейчас» параллельно усилию Олсона обновить опыт пространственности, доступный человеку.

Образцом **феминистской** критики можно считать книгу Рэйчел Блау ДюПлесси "Пурпурные проходы: Паунд, Элиот, Зуковски, Олсон, Крили и конец патриархальной поэзии"²⁵ (2012). ДюПлесси анализирует маскулинность в поэзии как совокупность "маркированных... социальных субъектных позиций, встроенных в рамку культурной поэтики гендера"²⁶. В свете этих представлений она рассматривает практики самопрезентации поэтов и построения ими литературных объединений (особенно это касается так называемых мужских

²⁰ Nichols M. Radical Affections: Essays on the Poetics of Outside. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 2010.

²¹ Там же. С. 6.

²² Там же. С. 6.

²³ Там же. С. 12.

²⁴ Там же. С. 12.

²⁵ DuPlessis R. B. Purple passages: Pound, Eliot, Zukofsky, Olson, Creeley, and the ends of patriarchal poetry. Iowa City: University of Iowa Press, 2012.

²⁶ Там же. С. 20.

"диад", т.е. поэтических группировок, состоящих из двух поэтов, обычно находящихся в отношении учитель-ученик, брат-брат, художник-муза). Одной из таких диад и предстает пара Олсон-Крили. По ДюПлесси связующим звеном в такого рода творческих парах является "эрос поэзиса" - "беспощадные и вождедеющие связи, которые содержит в себе поэзия как социальная и культурная практика"²⁷. С одной стороны, "эрос поэзиса" работает на стирание гендерных границ, с другой стороны, все равно имеет место гегемония конвенциональных гендерных идей и практик, девиация от которых наказуема социально, экономически, политически. ДюПлесси утверждает, что именно из этого противоречия происходит большинство "мужских" стратегий в художественном мире, в частности, агрессивность, гомосоциальное объединение в художественные группы, борьба за культурную власть, маргинализация женщин²⁸. По словам ДюПлесси, поэты антологии Аллена 1960 года (в число которых входили и поэты Черной горы) демонстрировали "решительные, напористые, откровенные, жесткие, самосознательные, даже истеричные"²⁹ формы маскулинности, которые противостояли социальной норме – более консервативной, конформной, сдержанной ("contained" – по аналогии с политикой сдерживания, находящейся на повестке дня в США 1950-х годов) мужественности, нацеленной на "приличную" семейную жизнь и стабильный заработок. Олсон и Крили, как и другие контркультурные поэты 1950-х, ставили под вопрос нормативную маскулинность путем демонстрации гипермаскулинности (Олсон) или путем сознательного исследования маскулинности в своем творчестве (Крили). При этом они претендовали на те же привилегии, что "нормальное" большинство, в чем ДюПлесси видит парадокс.

²⁷ DuPlessis R. B. *Purple passages: Pound, Eliot, Zukofsky, Olson, Creeley, and the ends of patriarchal poetry*. Iowa City: University of Iowa Press, 2012. P. 23.

²⁸ "Гомосоциальное" (homosocial) – термин Ив Кософски Седжвик, определяющий однополюе объединения. Сходная мысль развивается в главе *Compulsory Homosociality: Charles Olson, Jack Spicer, and the Gender Poetics* // Davidson M. *Guys Like Us: Citing Masculinity in Cold War Poetics*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2004.

²⁹ DuPlessis R. B. *Purple passages: Pound, Eliot, Zukofsky, Olson, Creeley, and the ends of patriarchal poetry*. Iowa City: University of Iowa Press, 2012. P. 23.

ДюПлесси подходит к поэзии столько же как к эстетической, как и социальной институции и анализирует не только поэзию, но и другие, сопутствующие тексты поэтов. То же можно сказать о книге Либби Рифкин "Карьерные продвижения: Олсон, Крили, Зуковски, Берриган и американский авангард" (2000)³⁰. Рифкин исследует то, как элементы строительства группы (в число которых она включает сыновние отношения, отношения влияния и наследования и др.) работают в культурном поле. Основной акцент книги – на институтах поэзии (публикации, продвижении, рецепции и архивировании текстов) и на анализе динамического социального поля, способов продвижения в нем, которые исследовательница ассоциирует с "карьерой".

В книге Эндрю Моссина "Мужская субъективность и поэтическая форма в "Новой американской" поэзии" (2010)³¹ исследуется природа *мужского письма* (моделируемая по аналогии и контрасту с *женским письмом*), а также природа художественного (литературного) партнерства - коллаборации, диалога, обмена идеями. Моссин трактует сообщественность как социальную модель и «рамку» поэтического творчества, а также распространения и восприятия, интерпретации стихов. В фокусе анализа – Чарльз Олсон, его поэтическая карьера и специфически маскулинная субъективность.

В **социальном** аспекте рассматривает поэзию школы Черной горы и Энн Дэй Дьюи в книге "Сверх Максимуса: Конструирование публичного голоса в поэзии Черной горы"³² (2007). Книга ставит своей целью описать объединение поэтов Черной горы (сюда Дьюи включает не только Олсона и Крили, но и Роберта Данкена, Дениз Левертов и Эда Дорна) начиная с 1950-х годов до окончания войны во Вьетнаме, которое мыслится (как это ни странно) рубежом существования группы. Объединяющим моментом автор считает приверженность всех пяти поэтов к т.н. «поэтике поля». При этом «силовое поле» поэзии понимается как модель социальной силы, - поэтические инновации неотрывны от

³⁰ Rifkin L. Career Moves: Olson, Creeley, Zukofsky, Berrigan, and the American Avant-garde. Madison: University of Wisconsin Press, 2000.

³¹ Mossin A. Male Subjectivity and Poetic Form in "New American" Poetry. New York, NY: Springer, 2010.

³² Dewey, A. D. Beyond Maximus: The Construction of Public Voice in Black Mountain Poetry. – Stanford, CA: Stanford UP, 2007.

инноваций в публичной сфере (определяющей, в конечном счете, и поэтическое производство, и рецепцию новой американской поэзии).

В российской академической науке интересующая нас совокупность явлений почти не получила освещения, - что резко контрастирует с положением дел в науке англо-американской. Предпринимались лишь единичные попытки перевода поэтических текстов и программных статей поэтов школы Черной горы (в переводах А. Драгомощенко, А. Скидана, Я. Пробштейна и др.³³). Если не считать кратких характеристик или упоминаний³⁴ в справочной и критической литературе, единственным полноценным русскоязычным исследованием школы Черной горы как поэтической и, шире, творческой группы является сегодня диссертация Н. И. Метелевой на соискание степени магистра филологии («Поэтико-педагогические практики литературного неоавангарда (на примере текстов Ч. Олсона)», защищенная на филологическом факультете МГУ в 2018 году).

Данная диссертация имеет целью заполнить очевидную лакуну, притом исследовать поэтическую школу Черной горы в двух основных проблемных аспектах, актуальность которых очевидна, – аспекте полимедийности и аспекте коммунитарности (сообщественности). На наш взгляд, именно они (в сочетании) позволяют наиболее точно выявить и описать специфику эксперимента школы, а в перспективе, вывести это описание в плоскость транс-культурного сравнения, проследить ее связи с более ранними практиками исторического авангарда и с эстетическими практиками эпохи постмодерна.

Работа носит исторический, но отчасти и теоретический характер – в той мере, в какой предпринимается попытка установить и проследить связь между

³³ Олсон Чарльз Проективный стих / пер. с англ. А. Скидана НЛО 2010 (105), Олсон Чарльз Стихи / пер. с англ. А. Скидана НЛО 2010 (105), Олсон Чарльз Зимородки / пер. с англ. А. Драгомощенко НЛО 2010 (105).

Крили Роберт Стихи / пер. с англ. А. Драгомощенко, И. Машинская, А. Стесин, Г. Стариковский Иностранная литература 2006, (4); Крили Роберт Определить / пер. с англ. В. Кондратьева Митин журнал Вып. 51 (весна 1994); Крили Роберт Стихи / пер. с англ. М. Хазина Митин журнал Вып. 51 (весна 1994); Ян Пробштейн Поэты колледжа «Блэк Маунтен» Слово и его использование: символы веры. Гефтер <http://gefeter.ru/archive/19530>

³⁴ Буквально несколько строк посвящена Олсону в диссертации Ветровой Евгении Ильиничны "Свободный стих в поэзии США 1960-1970 годов". См. Ветрова Е. И. Свободный стих в поэзии США 1960-1970 годов. Дисс. канд. филол. наук. Киев, 1983. А также – в книге А. Скидана "Сумма поэтики". См.: Скидан А. Сумма поэтики. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

специфической авангардистской коммунитарностью (со-общественностью, социальностью – творческой, свободной от иерархичности, всех видов принуждения и тем самым альтернативной «мейнстриму») и направленностью поэтического эксперимента. При этом обнаруживается что (1) замкнутость сообщества (в провинциальной глуши) не мешала, а, парадоксальным образом, способствовала активному позиционированию им себя в транснациональном авангардистском движении и (2) тесные связи, устанавливавшиеся внутри сообщества между литераторами, художниками, композиторами, хореографами формировали русло общего поиска, сообщая ему осознанно трансмедийный характер.

В качестве непосредственного **объекта** исследования взяты произведения ведущих представителей школы – поэтов Чарльза Олсона и Роберта Крили, – созданные ими с конца 1940-х по начало 1960-х годов, т.е. в период активного формирования творческого сообщества, обретения им собственного, неповторимого (и социокультурного, и собственно литературного) лица. В число анализируемых текстов, помимо поэтических, входят программные статьи и эссе, корреспонденция, документация хэппенингов и иных событий, проведенных членами школы. Анализируется влияние на литературную поэтику звуковых и визуальных медиа, телесно-перформативных практик, т.е. новых видов изобразительности, возникающих в середине XX века, а также отчасти и «обратное» воздействие уже на них - экспериментальных словесных искусств.

Коммунитарная составляющая анализируется на основе доступных архивных документов, опубликованных интервью и мемуаров преподавателей и студентов колледжа, а также имеющейся подробной «биографии», представленной в книге Мартина Дабермана «Черная гора: Исследование сообщества» (2009), в которой, среди прочего, содержится множество опубликованных впервые документов. Немаловажной частью исследования является прояснение творческих – интеллектуальных и аффективных, зачастую очень личных- связей между «инсайдерами» школы Черной горы с другими сообществами художников-авангардистов, уже состоявшимися

(предшественниками) и существовавшими параллельно. Анализируются формы совместной деятельности - практики издания журнала и подготовки антологий, а также полимедийных событий, способствовавшей формированию и развитию сообщества, распространению новых идей.

Предмет исследования – прозаическая и поэтическая теория и практика поэтов Чарльза Олсона и Роберта Крили в контексте педагогического и эстетического экспериментализма колледжа Черной горы.

В связи с междисциплинарностью заявленной тематики, исследовательский **метод**, используемый в диссертации, не может не быть синтетическим – совмещающим в себе историко-культурологический, поэтологический, социологический, медиологический методы анализа.

Тема диссертации и реализуемый в ней ракурс анализа представляются **актуальными** по нескольким причинам:

1) Будучи важным звеном между литературоцентричным модернизмом первой половины XX века и программно полимедийным экспериментаторством постмодернизма, школа Черной горы представляет собой уникальную лабораторию, в которой можно проследить зарождение, ранние этапы и формы этого сдвига, поиск поэзией новых форм (транс-медийного) существования.

2) В эпоху глобализации, нарастающей подвижности культурных границ особенно актуален вопрос о соотношении глобального и локального в культуре, о влиянии разных модусов ее (культуры) существования на способы трансляции идей. В этой связи изучение опыта школы Черной горы как творческого сообщества, основанного в большей степени на аффективной связи участников, чем на «программном» единстве, представляется актуальным. Такой подход предполагает исследование эстетического и социального, индивидуального и коллективного творчества в единстве, но с учетом “разномасштабности” этих процессов. Подход этот относительно нов и в российском, и западном научном поле (подтверждением тому служит крайне малое количество публикаций,

рассматривающих творческие, в том числе и литературные объединения с позиции социологии групп). Групповая динамика творческих сообществ рассматривается, в частности, в следующих книгах: М. Дэвидсон «Сан-францискское возрождение: поэтика и сообщество в середине века» (1996)³⁵, Д. Кейн «Всем поэтам добро пожаловать: поэтическая сцена Нижнего Ист-Сайда в 1960-х годах» (2003)³⁶, Л. Шоу «Фрэнк О'Хара: поэтика кружка» (2006)³⁷, С. Войс «Поэтическое сообщество: авангардный активизм и культура Холодной войны» (2013)³⁸. Очевидно, что в русле этого подхода предстоит еще большая работа, в том числе методологического и сравнительно-сопоставительного характера, а также открываются богатые возможности международного и междисциплинарного научного сотрудничества.

3) Актуальность данной работы обусловлена внедрением в обиход отечественной науки нового, еще не получившего полноценного научного описания материала в новом проблемном освещении.

Цель данного исследования заключается в исследовании коммунитарного опыта школы Черной горы, специфических форм и функций этого опыта и способов его проявления в поэтических практиках, включая их полимедийные варианты.

Задача диссертации: создать исторический портрет колледжа и школы Черной горы и в соответствии с ним проанализировать прозаическую и поэтическую теорию и практику поэтов Чарльза Олсона и Роберта Крили.

Соответственно этой задаче формировалась **методологическая база** исследования: основу ее составили теоретические работы, посвященные литературному авангарду XX века в его соотношении с неоавангардом, - особенно те, в которых тот и другой трактуются не только как программы

³⁵ Davidson M. The San Francisco Renaissance: Poetics and Community at Mid-Century. Cambridge and New York: Cambridge UP, 1989.

³⁶ Kane D. All Poets Welcome: The Lower East Side Poetry Scene in the 60s. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2003.

³⁷ Shaw L. Frank O'Hara: The Poetics of Coterie. Iowa City: University of Iowa Press, 2006.

³⁸ Joyce S. Poetic Community: Avant-Garde Activism and Cold War Culture. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2013.

эстетического обновления, но и как программы радикального изменения общественной жизни, как пересмотр самого принципа социальности. Большинство исследователей, работающих в этом русле, подчеркивают важную (потенциально ключевую) роль «маргинальных» творческих объединений-движений в развитии литературного процесса. Исследователи обращают внимание на семантику слова «movement», которое повсеместно используется в англоязычной художественной критике для обозначения инновационных направлений в искусстве XX века, многие из которых родились из «идейных» или «программных» объединений художников. Понятие «движение», - отмечает, в частности, Эдвард Люси-Смит во влиятельной работе «Движения в искусстве начиная с 1945 года»³⁹ несет в себе политический, активистский смысл, подразумевает ориентированность в будущее. Действие, движение к реализации, к претворению в жизнь - характерная черта авангарда, отсюда и разнообразие порождаемых им «движений». Отсюда же - трансформация концепции культуры в целом: культура - это не то, что передается по традиции и накапливается с течением времени, но феномен, который постоянно создается и пересоздается. В числе опорных для диссертации теоретических работ – книги, развивающие в разных аспектах общую логику этого подхода: это, в частности, работы Р. Поджоли «Теория Авангарда» (1968)⁴⁰, П. Бюргера «Теория Авангарда» (1974)⁴¹, В.С. Турчина «По лабиринтам авангарда» (1993)⁴², П. Осборна «Политика времени: модернизм и авангард» (1995)⁴³, М. Дж. Леджер «Дивный новый авангард: эссе о современном искусстве и политике» (2012)⁴⁴, Ю.Н. Гирина «Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность» (2013)⁴⁵, Дж. М. Хардинга «Призраки авангарда(ов)» (2013)⁴⁶, коллективный труд

³⁹ Edward Lucie-Smith *Movements in art since 1945* New York, N.Y. : Thames & Hudson, 2001.

⁴⁰ Poggioli R. *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge : The Belknap Press ,1968.

⁴¹ Бюргер П. *Теория авангарда*. М.: V-A-C press, 2014.

⁴² Турчин В. С. *По лабиринтам авангарда*. М.: МГУ, 1993.

⁴³ Osborne P. *The Politics of Time Modernity and Avant-Garde*. London, New York: Verso, 1995.

⁴⁴ Leger M. J. *Brave New Avant Garde: Essays on Contemporary Art and Politics*. Winchester: Zero Books, 2012.

⁴⁵ Гирин Ю. Н. *Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность*. М.: ИМЛИ РАН, 2013.

⁴⁶ Harding J. M. *The Ghosts of the Avant-Garde(s). Exorcising Experimental Theater and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013.

«Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): теория, история, поэтика» (2010)⁴⁷ и др.

В неоавангарде, природа которого, по мысли Х. Фостера, предполагает повторение идей исторического авангарда, дополненное активной саморефлексией и самокритикой в иной, но схожей исторической ситуации⁴⁸, происходит постепенная демократизация искусства, усиливается внимание к процессу и материальности его производства и к опыту его восприятия, переживания. В новом контексте получают развитие полимедийные, процессуальные формы искусства, предусматривающие вовлечение аудитории (напр. хэппенинг и перформанс), получает продолжение и тенденция к снятию различий между искусством и жизнью, начатая еще футуристами и дадаистами. Полимедийность авангардистского эксперимента (в том числе в связи с обновлением представлений о социальной функции искусства) освещается в важных для нас работах – Х. Фостер «Возвращение реального»⁴⁹ (2001), Дж. М. Хардинга и Дж. Рауз «Не еще один авангард: Транснациональные основания авангардного перформанса»⁵⁰ (2006), Дж. М. Хардинг «Призраки авангарда(ов)»⁵¹ (2013), Р. Голдберг «Искусство перформанса: от футуризма до наших дней»⁵² (2014), Б. Х. Д. Бухлоу «Неоавангард и культурная индустрия. Статьи о европейском и американском искусстве 1955-1975 годов»⁵³ (2016), и др.

Понимание специфики школы Черной горы как авангардистской образовательной институции невозможно вне контекста инструментальной педагогики Дж. Дьюи и близких ей по духу экспериментальных художественных школ начала века (в частности, Баухаус). Поэтому методологической опорой нам

⁴⁷ Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): теория, история, поэтика: в 2-х кн. / под ред. Ю. Н. Гирина. М.: ИМЛИ РАН, 2010.

⁴⁸ Foster H. The Return of the Real: The Avant Garde at the End of the Century. Cambridge, London: The MIT Press, 1996. P. 23.

⁴⁹ Foster H. The return of the real: The avant-garde at the end of the century. Cambridge; London: The MIT press, 1996.

⁵⁰ Not the Other Avant-Garde: The Transnational Foundations of Avant-Garde Performance / eds. Harding J. M., Rouse J.. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010.

⁵¹ Harding J. M. The Ghosts of the Avant-Garde(s): Exorcising Experimental Theater and Performance. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013.

⁵² Голдберг Р. Искусство перформанса: от футуризма до наших дней. М.: Ad Marginem Press, 2014.

⁵³ Бухлоу Б. Х. Д. Неоавангард и культурная индустрия. Статьи о европейском и американском искусстве 1955-1975 годов. М.: V-A-C Press, 2016.

послужили, помимо работ самого Дж. Дьюи, обобщающий труд М. Кентженс-Крэйг «Баухаус и Америка: Первые контакты, 1919-1936»⁵⁴ (2001), и др.

Научная новизна работы:

1. Впервые в отечественном литературоведении предпринимается последовательный и обстоятельный анализ эстетического (полимедийного) и социального эксперимента школы Черной горы.
2. Впервые на русском языке проводится развернутое исследование поэтического творчества крупнейших представителей школы Черной горы - Чарльза Олсона и Роберта Крили.
3. На основе комплексного анализа опыта поэтов школы Черной горы формулируется гипотеза об особом типе социальности, культивируемом в рамках авангардного творческого объединения, намечаются пути обоснования этой гипотезы.

Положения, выносимые на защиту:

1. В колледже Черной горы как авангардистском сообществе формируется особый тип социальности, тесно связанный с формами эстетической практики в этом сообществе.
2. Колледж (и поэтическая школа) Черной горы является уникальной лабораторией, в которой можно проследить смену культурных парадигм: переход от модернизма к постмодернизму (пока еще в отсутствие этого термина).
3. В колледже Черной горы складывается особый вид эстетической практики, характеризующийся синтезом материализма, ремесленничества, рефлексивного внимания и самодисциплины.
4. Творческая пара Чарльз Олсон-Роберт Крили является структурообразующей единицей в поэтической школе Черной горы и тем самым порождает особый вид поэзии, проблематизирующий различные

⁵⁴ Kentgens-Craig M. The Bauhaus and America: First Contacts, 1919-1936. Cambridge, MA: MIT Press, 2001.

виды контакта, будь то межчеловеческий или контакт человека с окружающим его предметным миром.

5. Поэзия и поэтическая проза Чарльза Олсона, главного идеолога колледжа Черной горы в 1950-е гг., характеризуется особым педагогическим пафосом и ориентируются на модели вольного ремесленничества и свободного танца.
6. Роберт Крили – певец хрупких межчеловеческих связей и интроспекции. В его творчестве природа контакта раскрывается посредством применения языковых "общих мест" – клише и других "затертых" формулировок.

Теоретическая значимость работы состоит во взаимопроблематизации форм социального взаимодействия и эстетических (словесного творчества) форм.

Практическая ценность исследования состоит в возможности использования его результатов в курсах лекций по истории зарубежной литературы XX века. Кроме того, положения исследования могут послужить основой самостоятельного спецсеминара, направленного на более детальную проработку понятия авангарда и неоавангарда.

Структура работы

Данная работа состоит из Введения, трех глав, Заключения и Библиографии, включающей 310 позиций.

Апробация результатов работы

Основные положения диссертации были отражены в 3 докладах на международных конференциях в РАНХиГС (Москва), университете Северной Каролины (США) и университете Копенгагена (Дания), а также в 4 научных публикациях в изданиях списка МГУ им. М.В. Ломоносова:

1. Разгулина Л.А. Субъектность и контактность в ранней поэзии Роберта Крили. Филология и человек. // Барнаул: Изд-во Алтайского гос. ун-та, №4, 2018. [В ПЕЧАТИ]
2. Разгулина Л.А. "Буквализация" аудиального воображения в авангардистском тексте: Ч. Олсон, Р. Раушенберг, А. Роб-Грийе. //

Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. М.: Изд-во Моск. ун-та, том 9, № 2, 2018. С. 222-231.

3. Разгулина Л.А. Свободный труд и свободный танец: эстетическая идеология авангарда в версии Чарльза Олсона. // LITERA. М.: Nota Bene, № 4, 2018. С. 56-67.
4. Разгулина Л.А., Логутов А.В. Звуковой субъект и звуковое письмо. // Новое литературное обозрение. М.: НЛО, том 6, № 148, 2017. С. 292-301.

Глава 1. Колледж Черной горы: исторический профиль

1.1. Колледж Черной горы в 1930-40-х годах: «отцы-основатели».

В течение той четверти века, пока существовал колледж Черной горы, США прошли путь от провинциальной в культурном плане страны до позиции одного из лидеров нового искусства и активного поставщика новых тенденций. Тридцатые и сороковые годы XX века ознаменовались активным поиском новой американской идентичности в искусстве на фоне масштабного наплыва европейской мысли, вызванного эмиграцией из охваченной войной Европы. Поиск «сущностно-американских» форм в противовес европейской традиции нашел свое отражение и в творческой истории колледжа Черной горы.

Событием, способствовавшим (неожиданно) его созданию, стало увольнение Джона Эндрю Райса из колледжа Роллинз в Уинтер Парк, штат Флорида, в апреле 1933 года за нелояльность к руководящему составу. В течение ряда лет Райс преподавал там классическую филологию и зарекомендовал себя как яркая, харизматичная, но конфликтная фигура. Несмотря на некоторые инновации в учебной программе, система управления колледжа оставалась консервативной, Райс ее активно и упорно критиковал, - это вызывало недовольство администрации и в конечном итоге повлекло за собой решение о его увольнении. Вместе с Райсом колледж покинули преданные ему ученики и несколько фигур из руководящего и преподавательского состава, в том числе Теодор Дрейер, преподаватель физики и будущий финансовый директор колледжа Черной горы.

Ситуация с увольнением Райса была по-своему выразительна: в рамках американской системы образования в 1930-е годы совет попечителей мог диктовать свою волю преподавательскому составу вуза и даже его администрации. Попытки внедрения более демократических взаимоотношений как внутри вузовской системы, так и на уровне преподаватель-студент (с возможностью большей свободы слова и дискуссии на равных) предпринимались

тем не менее. Один из теоретиков альтернативного подхода Джон Дьюи природу необходимой реформы видел в следующем: «Средство решения проблемы состоит не в том, чтобы один эксперт диктовал образовательные методы пассивно воспринимающему преподавательскому составу, но в том, чтобы интеллектуальная инициатива, дискуссия и принятие решений практиковались на всех уровнях школы, как обучающем, так и обучающемся»⁵⁵. Эти идеи послужили вдохновением основателям нового колледжа, который впервые открыл свои двери осенью 1933 года, обосновавшись близ городка Блэк Маунтин, штат Северная Каролина, в комплексе зданий Blue Ridge Assembly, принадлежавшем протестантской церкви. Первым ректором колледжа стал именно Райс.

По воспоминаниям Джона Эвартса, преподавателя музыки в колледже, Райс был «провокационным Сократом... иконокломом и критиком»⁵⁶. Его занятия представляли собой «диалоги... в свободной атмосфере сидящих вокруг Сократа студентов и разговаривающих о разных повседневных вещах»⁵⁷. В процессе диалога Райс заставлял студентов пересматривать собственные идеалы, верования и воззрения, зачастую даже насильственным образом. Излюбленным методом Райса было проведение театрализованных игр, в которых, к примеру, высокомерному студенту давалась роль высокомерного персонажа: «В процессе игры не только студент осознавал собственное высокомерие, но и все сообщество, составлявшее аудиторию... таким образом каждый мог увидеть себя «во всей красе», что приводит к болезненным, но успешным коррекционным процессам внутри этих людей. Так, что в результате самый неприятный человек, который когда-либо был в нашем сообществе, становится одним из самых приветливых и приятных людей. Очевидно, что на пути к этому ему не раз приходилось пройти через «ад»»⁵⁸.

Райс считал ложным представление об образовании как о продукте, который можно «получить», приобрести, купить. В духе Дьюи, он мыслил

⁵⁵Democracy in Education // The Middle Works of John Dewey, 1899-1924: Journal Articles, Book Reviews, and Miscellany in the 1903-1906 Period / ed. by Jo Ann Boydston. London and Amsterdam: Southern Illinois UP, 1977. P. 232.

⁵⁶Harris M. E. The Arts at Black Mountain College. Cambridge, MA: The MIT Press, 1987. P. 8.

⁵⁷Там же. С. 8.

⁵⁸Adamic L. Education on a mountain // Harper's Magazine. New York, April 1936. P. 527.

образование как то, что можно только пережить в опыте, отнюдь не запоминание фактов, которые в большинстве своем имеют отношение к прошлому, являют собой уже кем-то переработанное знание и в силу этого не могут быть полезны в будущей жизни. Это вовсе не означало в его глазах отказа от знания как такового, напротив, он был убежден, что студент должен знать основы науки («the hard, intractable facts of science must be learned, for truth has a habit of hiding in queer places»⁵⁹), а также логику, диалектику, и «впечатления различных людей от идей и вещей прошлого»⁶⁰. Однако это знание должно быть живым, подвижным и в широком смысле прикладным. Прикладной характер знания, в свою очередь, не означал его редукции к «голому практицизму», - точнее, практицизм, практичность, практика мыслились Райсом как проникнутые работой воображения: «It is only through imagination that education can reach and develop the whole human being, and hope to affect beneficially the state of human affairs. In the average person, imagination needs training, and education can give it training»⁶¹, - говорил Райс. Поскольку именно художник обладает должным образом развитым воображением, каждый человек должен равняться на художника. Каждый должен быть «поэтом» в греческом смысле этого слова, т.е. быть создателем, который «работает с самой жизненной сущностью и принадлежит ей и будет осознанно жить и *чувствовать* [курсив мой – Л. Р.] свою дорогу в будущее»⁶².

Образование в колледже при Райсе было ориентировано на живой опыт, процесс образования личности в целом. Отсюда и принципиальная открытость образовательного экспериментализма Райса, распространявшаяся не только на метод преподавания, но и на метод творчества, поощрявшийся в колледже. Райс говорил: «Here our central and consistent effort now is to teach method, not content; to emphasize process, not results; to invite the student to the realization that the way of handling facts and himself amid the facts is more important than facts themselves»⁶³. В новой системе ценностей факты и результаты (готовое знание) теряют в цене, а

⁵⁹Adamic L. Education on a mountain // Harper's Magazine. New York, April 1936. P. 519.

⁶⁰Там же. С. 519.

⁶¹Там же. С. 518.

⁶²Там же. С. 519.

⁶³ Там же. С. 519.

ценностью признается процесс познания, метод (путь) и воображение (установление новых связей между «фактами»).

Суммировать экспериментальную стратегию, которую опробовал и внедрил в колледже Черной горы в 1930-40-е гг. ректор Райс, можно следующим образом. Целью полагалось воспитание людей будущего, убежденных строителей «творческой демократии» (эту идею исповедовал Дьюи, а саму формулу он использовал в названии знаменитого эссе 1939 года). Между студентами и преподавателями предполагалось установить дружеские, зрелые, равноправные отношения. В маленьком автономном сообществе, пронизанном духом демократии, каждому надлежало выполнять свою работу. Обновленная учебная программа представляла материалы и давала стимулы для продуктивной мысли студента в отсутствие формальной оценки знаний.

Студенты отбирались следующим образом. Будущий студент должен был предоставить убедительные доказательства своей заинтересованности в образовании - в любой форме, будь то устный доклад, живописная работа, музыкальное произведение и т.п. Финансовое положение претендента не влияло на его поступление в колледж; в случае невозможности оплачивать обучение, оплата заменялась работой на кампусе. Студенты самого разного социального происхождения отбирались в зависимости от их личных качеств, характера, возможностей как привнести что-то в колледж, так и что-то обрести.

Колледж предоставлял пространство и стимул для успешного самообразования, ибо «единственное настоящее образование это самообразование, не существует хорошего руководства без личной заинтересованности ученика»⁶⁴. Студент сам направлял процесс собственного образования: в частности, выбирал себе руководителя и курсы для посещения, сам составлял свое учебное расписание. Руководство заключалось в предоставлении ответственных рекомендаций, передаче опыта и творческой стимуляции студента. Цель обучения заключалась в том, чтобы научить студентов самостоятельности,

⁶⁴How Good Are Our Colleges, Public Affairs Pamphlet #26 // Black Mountain College Prospectus. P. 10.

довести их до такого уровня, где для приобретения новых знаний им уже не требовался бы учитель.

Учителя и ученики круглосуточно находились вместе: они жили в одном здании, принимали пищу в общей столовой в одно время, вместе занимались учебой и творчеством, вместе отдыхали. Их повседневный лексикон и суждения, переживание научных проблем и методы их решения формировались не только в академических дискуссиях, но в той общей атмосфере, которую создавали и в которой находились все члены кампуса. В колледже считалось, что демократия – не только система управления, но и система нравов, привычек. В доме, школе или сообществе, где царит автократическая атмосфера, невозможно воспитать ни зрелые взгляды на жизнь, ни навыки эффективного взаимодействия, ни доверие индивида к себе, которые и составляют настоящую демократию⁶⁵.

Сообщество Колледжа осознавало себя «маленькой американской коммуной»⁶⁶ по своему устройству. Для них это устройство означало микросообщество «практической демократии»: проблемы сообщества решались на всеобщих собраниях с непременным участием тех, кто в эти проблемы был вовлечен. Обсуждение административных вопросов было частью повседневной жизни студента и частью его образования. Посещая общие собрания, студент обретал чувство причастности к повседневной жизни колледжа, принадлежности сообществу, понимал, что его голос при принятии любых решений имеет вес⁶⁷.

Жизнь в колледже Черной горы как в «маленькой коммуне» предполагала кооперацию, развивала такие личностные качества, как инициативность, находчивость, ответственность. Организуемые в колледже мероприятия были открыты для всех, в том числе и не-членов сообщества. Место занятий спортом занимала общественно полезная работа на кампусе, т.н. «work-experience». Студенты и преподаватели были равно ответственны за сделанную работу: считалось, что забота о нуждах сообщества предотвращает индивидуализм и эгоцентризм. Рабочая программа колледжа обучала студентов преодолению

⁶⁵Black Mountain College Prospectus. Beinecke Rare Book and Manuscript Library. P. 12.

⁶⁶Adamic L. Education on a mountain // Harper's Magazine. New York, April 1936. P. 521.

⁶⁷Там же. С. 521

сложностей; способствовала проявлению инициативы, развитию полезных привычек, навыков, лидерских качеств, а также уважительному отношению к материалу и чужому труду, пониманию проблем, связанных с организацией труда⁶⁸.

В колледже Черной горы Райс попытался реализовать демократическую схему образования не только на уровне взаимоотношения учеников и учителей, но и на административном уровне: колледж был полностью независим от государственной системы образования, у него не было попечителей; колледжем владел и управлял преподавательский состав, а также, формально, каждый, кто в нем учился (на советах присутствовали делегаты от студентов, которые имели право голоса наравне с преподавателями). Был создан также Консультативный совет (Advisory Council), состоящий из выдающихся ученых и деятелей искусств, для поднятия престижа колледжа за его пределами. В разное время в него входили такие знаменитые фигуры, как Джон Дьюи, Вальтер Гропиус, Карл Юнг, Макс Лернер, Альберт Эйнштейн, Франц Кляйн и др.

Роль **Джона Дьюи** в выработке концепции нового учебного заведения следует оговорить особо, хотя сам он посетил Колледж только однажды, в 1934-35 учебном году. В течение этого года он посещал занятия (особенно Райса), много общался с членами кампуса, но не преподавал. Присутствие его, таким образом, было неформальным, но влияние на формирующуюся структуру колледжа и идеологию образования - очень значительным. Среди принципов образования Дьюи важно выделить установку на развитие индивидуальности ученика и его самовыражения, воспитание целостной личности; приоритет внутренней дисциплины над правилами, предписываемыми извне; обучение через личный опыт («learning by doing», «art as experience»), т.е. неразрывную связь обучения и жизни; приобретение новых умений и навыков как средств достижения личностных целей, а не ради накопления знания; установку на максимально полное использование каждым субъектом всех возможностей, доступных в конкретный момент и в конкретных обстоятельствах; принятие

⁶⁸Black Mountain College Prospectus. Beinecke Rare Book and Manuscript Library.P. 13.

динамичной и изменяющейся природы мира. Преподаватель, считал Дьюи, должен преподавать предмет «рефлексивно», т.е. он должен обладать знаниями в нескольких различных дисциплинах, чтобы представлять материал наиболее объемным образом и так, чтобы он резонировал с опытом ученика.

Образование, по Дьюи, - процесс глубоко социальный. В опыте демократического (прогрессивистского⁶⁹) обучения ученику должны передаваться основные ценности общества (демократические принципы сотрудничества, толерантность, критическое мышление и политическая осведомленность). Качество жизни в итоге определяется степенью разделения интересов всеми членами группы общих интересов, а также степенью свободы, с которой эта группа контактирует с другими. В «нежелательной» форме социального строя устанавливаются барьеры, препятствующие свободной коммуникации и обмену опытом. В «желательном» строе все члены сообщества участвуют на равных в работе на его благо, институты в этом обществе гибки и корректируемы посредством взаимодействия различных форм совместной жизни. Именно эта форма социального строя, по Дьюи, является демократической. Иначе говоря: «Демократия есть нечто большее, чем просто форма государственного строя; это в первую очередь форма совместной жизни, форма совместно коммуницируемого опыта... расширение диапазона разделяемых забот и высвобождение большего разнообразия персональных возможностей»⁷⁰.

Основывая колледж Черной горы, Райс и другие надеялись пойти вслед за Дьюи и даже дальше Дьюи, последовательно опираясь на коммунитарную идею, ключевую для его педагогики. Отрицая привычное разделение дисциплин, они искали и пытались создать такое пространство обучающего взаимодействия, где занятия естественными и гуманитарными науками «перетекали» бы друг в друга, обнажая их глубокую взаимосвязанность, «взаимосообщительность». Райс был

⁶⁹Прогрессивизм – исторически политическое движение, которое занималось проблемами, связанными с модернизацией американского общества. Появившись в конце 19 века, он стал главенствующим направлением американской политики в первой половине 20 века. См. напр. Alonzo L. Haribay, "Progressivism: A Century of Change and Rebirth" // "Progressivism and the New Democracy", ed. Sidney M. Milkis and Jerome M. Mileur (Amherst: University of Massachusetts Press, 1999), 40.

⁷⁰Dewey J. Democracy and education. New York: Macmillan, 1916. P. 91-92.

против традиционной системы оценки результатов обучения, считая ее схоластической, оторванной от жизни и отвлеченной от главной цели образования. Цель, по Райсу, состояла в том, чтобы научить молодых людей думать ясно и использовать ресурсы воображения, действовать осознанно и независимо: «Цель колледжа состоит в том, чтобы привести молодых людей к интеллектуальной и эмоциональной зрелости; к разумности (intelligence), под которой я понимаю тонкий баланс между интеллектом и эмоциями: не просто произвольное количество зубрежки... Колледж должен развивать всего человека полностью и быть чем-то вроде второй материнской утробы, из которой молодые люди рождаются к всесторонней зрелости», - говорил Райс⁷¹.

Нонконформистский характер Райса отразился и на организационной структуре колледжа. Для него это был шанс создать институцию, базирующуюся на морально-этических законах, которые шире устава образовательного учреждения, пусть даже самого прогрессивного. В подобном сращении образования и жизни образование превращалось в процесс принципиально открытый: «Прийти к выводу означает прийти к паузе. Ты смотришь на эту паузу, на это плато, и затем видишь следующее место, на которое можно забраться»⁷², - отмечал Райс.

Искусствам в учебном плане уделялось особое место. В своей автобиографии Райс писал: «В центре учебного плана, мы решили, будет искусство. Демократический человек должен быть художником в широком смысле слова. Цельность демократического человека есть цельность художника»⁷³. Отсюда – запрос на особое качество преподавания и особый контингент преподавателей, которые не были бы связаны традиционными взглядами на преподавание искусства. Райс говорил: «Если я не найду правильного человека для курсов по искусству, ничего не получится (If I can't get the right man for art, then the thing won't work)»⁷⁴. Таким «правильным человеком»

⁷¹Adamic L. Education on a mountain // Harper's Magazine. NewYork, April 1936. P. 518.

⁷²Duberman M. Black Mountain College: An Exploration in Community. NewYork, NY: W. W. Norton, 1972.P. 40.

⁷³Rice J. A.I Came Out of the Eighteenth Century. Columbia: University of South Carolina Press, 2014.P. 328.

⁷⁴Duberman M. Black Mountain College: An Exploration in Community. NewYork, NY: W. W. Norton, 1972. P. 55.

(и будущим ректором - он позже сменит Райса) стал **Джозеф Альберс**. Его Райсу посоветовал куратор отдела архитектурного и промышленного дизайна Нью-Йоркского музея современного искусства Филип С. Джонсон, который и взял на себя организацию иммиграции четы Альберс из Берлина в США. Джозеф Альберс и его жена Энни оказались перед фактом необходимости иммиграции в 1933 году с установлением нацистского режима и последовавшим закрытием школы Баухаус, чье руководство предпочло распустить преподавателей и закрыть двери школы, чем подчиниться новым законам правящей партии. Таким образом Альберсы привнесли в колледж Черной горы некоторые ключевые принципы школы Баухаус.

В первую очередь можно говорить об общем для обеих школ принципа междисциплинарности занятий. Спасение современного искусства из изоляции элитарности Вальтер Гропиус, один из основателей Баухауса, видел в совместном действии, иначе говоря, в междисциплинарном объединении художников, реализуемом в идее гезамткунстверка, «великой структуры, в которой нет различия между монументальным и декоративным искусством»⁷⁵.

Также общим для Баухауса и колледжа Черной горы, особенно в период ректорства Альберса, является принцип ремесленничества. «Новое де-элитизированное искусство будет производиться в ремесленных мастерских»⁷⁶, - провозглашает Гропиус, директор Баухауса. Архитекторы, скульпторы, художники, все должны вернуться к ремеслам. Между художником и ремесленником нет существенной разницы; художество и есть «высокое ремесло». Именно в мастерстве, знании своего ремесла, лежит главный источник творческого воображения, по Гропиусу.

Можно говорить об общем для Баухауса и колледжа Черной горы приоритете творчества, свободы индивидуальности в сочетании с внутренней дисциплиной, а также об общем принципе совместной работы студентов и зрелых мастеров, сотрудничества архитекторов, художников, скульпторов с целью

⁷⁵Duberman M. Black Mountain College: An Exploration in Community. New York, NY: W. W. Norton, 1972. P. 27.

⁷⁶ Там же. С. 27.

постепенного достижения гармонии всех компонентов произведения искусства. В обоих учебных учреждениях поощрялись дружеские отношения между преподавателями и студентами вне работы (следовательно, поощрялись театральные постановки, лекции, поэтические, музыкальные, костюмированные вечера, шуточный церемониал)⁷⁷. Таким образом и Баухаус, и колледж Черной горы стремились воплотить новую философию образования, которая должна была способствовать синтезу искусства и жизни, готовить человека к активному участию в динамических процессах современности.

В колледже Черной горы Альберс транслировал базовое для Баухауса представление о том, что способности к творчеству заложены в каждом человеке. Дело преподавателя – помочь раскрыть их. Процесс обучения представлялся «развитием интуитивного восприятия и различения»⁷⁸. Набор форм постоянно обновляется благодаря новому опыту, - поэтому для Альберса так важно уметь смотреть и видеть. Цель преподавания - «открыть глаза» студента на «феномены в нем самом» и «открыть студента его бытию и действию»⁷⁹.

В искусстве, полагал Альберс, решаются экзистенциальные проблемы – те, что обсуждаются также философией, религией, социологией, экономикой. Поэтому занятие искусством так важно для образования и общего развития современного человека. Простого запоминания и воспроизведения фактов из истории искусств недостаточно, как недостаточно и самовыражения, нарциссистического самоутверждения посредством искусства. Традиция необходима, но не самоценна. Только качественная проработка основ искусства - изучение составных элементов формы, свойств материала и т.д. – предохраняет художника от простого подражания традиции, развивает независимость, критическое мышление и дисциплину. Вначале студент знакомится с базовыми, элементарными проблемами и материалами в как можно более разнообразных сферах искусства, чтобы понять, где лежат его склонности, поскольку именно благодаря экспериментам с элементами, принадлежащими различным сферам

⁷⁷Гропиус В. Границы архитектуры. Москва: Искусство, 1971. С. 30.

⁷⁸Albers J. Concerning art instruction. Black Mountain Bulletin №2, series 1.P. 1.

⁷⁹Там же. С. 2.

искусства, студент приходит к неожиданным решениям и узнает о своих сильных и слабых сторонах⁸⁰. Первое знакомство с материалами с необходимостью предполагает тактильный опыт, ручная работа: в этот период Альберс запрещал пользоваться какими-либо инструментами, говоря: «our fingers are our tools»⁸¹. Инструменты являются посредниками, а значит – в каком-то смысле и преградой, между человеком и материалом, между человеком и тактильным знанием свойств материалов и возможностей собственных рук.

Подобный экспериментально-исследовательский подход к образованию подрывал саму идею учебного плана в традиционном смысле этого понятия. Задачи образовательного курса как он мыслился Альберсом, ректором колледжа Черной горы, не сводились к подготовке профессиональных искусствоведов или профессиональных художников. Курс предполагал базовое художественное обучение для студентов всех направлений и дисциплин, - обучение, способствующее высвобождению творческого потенциала, расширению пространства возможностей и выработке инструментария для успешной навигации в нем.

В качестве примера можно привести методику преподавания рисования, которую Альберс перенес из Баухауса, где этот курс входил в курс основ дизайна (Vorkurs). Американский Vorkurs Альберса был значительно расширен, сравнительно со школой Баухаус, но в обоих случаях предполагал оригинальную теорию материала и тройное его определение: представление о материале складывается у Альберса из его внутренних характеристик, его формы и поверхности (т.е. характеристик внешних), и из его отношения к другим материалам.

Курс Альберса состоял из трех частей: рисование (drawing); основы дизайна (basic design, Vorkurs); цветная живопись (color-painting). Обучение рисованию начиналось с наблюдения и объективной репрезентации объекта - с разрушения привычных способов смотреть на вещи при помощи работы с ракурсом, наложением, расстоянием. Визуальное действие неотделимо от ручного (как

⁸⁰Albers, Concerning art instruction, Black Mountain Bulletin №2, series 1. P. 3.

⁸¹Duberman M. Black Mountain College: An Exploration in Community. New York, NY: W. W. Norton, 1972. P. 64.

мысль неотделима от говорения) - рука должна быть восприимчива к движению воли. Этот начальный (фундаментальный) курс рисования является курсом ремесла, он научает дисциплине и мастерству – необходимым основам любого творчества и потому строго объективен, не связан с каким-либо определенным стилем. Личная экспрессия студента приветствуется только после освоения им этого курса.

Курс «Основы дизайна» (basic design), в отличие от сугубо ремесленного курса рисования, был нацелен на развитие конструктивистского мышления, которое Альберс, в традиции Баухауса, полагает в основе любой работы с материалом. Курс дизайна представляет собой создание форм из различного материала (бумаги, картона, металлических листов, проволоки и т.п.), в процессе чего исследуются и демонстрируются их (материалов) возможности и ограничения. Во главу угла в этом курсе ставился как раз личный опыт ученика - эксперимент, изобретение, открытие, работа с необычными инструментами и материалами или, напротив, с широко известными, но с целью нащупать новые, неожиданные комбинации и возможности. Курс дизайна состоял из двух частей – изучения свойств поверхности материала (*matiere studies*) и внутренних качеств материала (*material studies*). В первом случае внимание направлялось на различение текстуры, структуры, фактуры, классификацию поверхностей, анализ соотношения поверхностей в различных комбинациях (Альберс называл это «*changing of articulation*», продолжая аналогию с языком). - «How to make a brick looking like something spongy... How can we make something looking like bread and it is stone?⁸²» Полученный результат репрезентируется при помощи зарисовки или любых других техник. Во втором случае исследовались такие «технические» свойства материалов, как твердость, рыхлость, эластичность, гибкость и т.д. Особое внимание Альберс обращал на их взаимодействие, динамику, комбинаторику. Все это косвенным, но очевидным образом сказывалось на характере формирующейся эстетики, в том числе с искусством дизайна буквально не связанной: « “Комбинирование” стало одним из ключевых слов в

⁸²Duberman M. Black Mountain College: An Exploration in Community. New York, NY: W. W. Norton, 1972. P. 68.

художественном лексиконе Черной горы», - подытожит впоследствии исследователь школы⁸³. Наконец, исследование цвета в курсе цветной живописи проводилось Альберсом опять-таки не ради самого исследования, но как способ научить и научиться чувствовать цвет, активировать способность к интуитивному и в то же время дисциплинированному управлению материалом. «When you really understand that each color is changed by a changed environment, you eventually find that you have learned about life as well as about color»⁸⁴.

Итак, именно работа с материалом лежит в основании метода Альберса. В современном мире, в перенасыщенной информацией среде, для сохранения целостности и рассудка индивид должен вернуться к концептуальной простоте, к чувственному переживанию смысла, поскольку только через опытное переживание смысла возможно независимое суждение. Телесность же смысла обретается не иначе, как в материале, в его осязаемой реальности («the most real thing there is»⁸⁵). Увы, цивилизация обособляет человека от материалов в их исходной форме, поскольку в капиталистической системе труда один человек крайне редко участвует во всех этапах обработки материала при производстве продукта. Чтобы вернуть непосредственный контакт с миром, чувство соприкосновения к веществу, из которого состоит мир, следует вернуться к ручной обработке материала, к ремеслу. Отсюда следует, что работа с материалом удовлетворяет не только базовые потребности материального свойства, но и высшие духовные запросы: мы привычно делим вещи на полезные и красивые, но в современном «высоком ремесленничестве» красивое и полезное сливаются, как это было когда-то в древние времена.

«Материал, т.е. неоформленное вещество, является полем, где авторитет в гораздо меньшей степени блокирует независимое экспериментаторство, чем в других полях, и поэтому материал представляется подходящей тренировочной площадкой для изобретений и свободного полета мысли»⁸⁶. В поле материала

⁸³Duberman M. Black Mountain College: An Exploration in Community. New York, NY: W. W. Norton, 1972. P. 68.

⁸⁴Там же. С. 68.

⁸⁵ Albers A. Work with material. BMC Bulletin 5, 1938. P. 1.

⁸⁶Там же. С. 2.

даже начинающий художник получает заряд энергии, необходимый для творчества. В то же время, материал не подчиняется целиком его воле, - скорее силам природы, из которой происходит. Физические свойства материала и провоцируют воображение, и ограничивают его, что не менее важно для творческой продуктивности: слишком открытое и свободное пространство возможностей может действовать угнетающе на молодого художника, ищущего себя. Законы взаимодействия с материалом, культивируемые в практиках ремесла, также ценны тем, что помогают выработать дисциплину, которая помогает художнику сбалансировать «гордыню» творческого экстаза.

Свободный эксперимент заключается в удовлетворении потребности «дать форму и постоянство» идеям. Этот порыв реализуется как в искусстве, так и в научном творчестве, и в техническом изобретательстве.

Кроме Джозефа и Энни Альберс из школы Баухаус в колледж Черной горы эмигрировал **Ксанти (Александр) Шавински** (1904-1979), художник и театральный режиссер, знаменитый своими дадаистскими постановками. В колледже Черной горы он преподавал рисование и «сценические исследования» («stage studies»), авторский курс, проникнутый духом Баухауса, представляющий театральную сцену и само представление на сцене как специфическую исследовательскую лабораторию, где ставятся эксперименты и демонстрируются результаты по вопросам из различных областей научного знания, будь то физика, или биология, или философия. Подобные сценические исследования Шавински называл «Спектодрамой».

Шавински утверждал, что существующим методам образования недостает «всеобъемлющей синтетичности» («all-embracing human synthesis»⁸⁷), они отмечены взаимоотноужденностью умозрительного и телесного знания. Науки, основываясь на письменном слове и логике, вытесняя телесное переживание знания, полностью погрузились в «абстракцию». Но очевидным образом человеческий интеллект выражает себя не только в слове и мысли. Телесный

⁸⁷ Schawinsky X. Spectodrama: Contemporary studies // Leonardo, Vol. 2, pp. 283-286. Pergamon Press, 1969. P. 2.

интеллект танцора, учил Шавински, может выражать фундаментальные понятия духа не менее эффективно, чем книга или рисунок.

Шавински предложил новый метод мультимодального, «объединенного» или «синтезированного» выражения (*synthesized expression*) – и соответствующий метод обучения⁸⁸. Этот метод предполагал перемещение учебного процесса из классной комнаты на театральную сцену как поле практики и экспериментальную лабораторию, где значительную роль играет процесс непосредственной демонстрации. В методе спектодрамы процесс усвоения новых знаний совпадает с процессом их демонстрации, и поэтому он, по мысли Шавински, наилучшим образом развивает, «активирует» таланты учеников. Также именно сцена позволяет одновременно задействовать несколько различных видов медиа, образуя тем самым особый вид экспрессии, характеризующийся «симфоническим эффектом»⁸⁹: «'Spectodrama' comprises the fields of optics, form and color, acoustics, sound, language, music, time, space, architecture, technology and illusion... Color and form, motion and lighting, sound and word, pantomime and music, illustration and improvisation become the alphabet for a more complex means of expression»⁹⁰.

Новому виду мультимодального языка образования, творчества и мышления Шавински ищет название: может быть, «драматическая философия»⁹¹? может быть, «театр знания»⁹²? Игра в нем предполагает для участников совместную работу, в процессе которой междисциплинарные границы размываются, уступают место свободному течению «интеракционной» («*inter-acting*»⁹³) мысли, живущей взаимодействием.

Объясняя природу спектодрамы как познавательного метода, Шавински предлагает поработать с концепцией времени, которая в разных дисциплинах предстает в различной форме: представление о времени физика будет неизбежно отличаться от представления о времени художника, как время бодрствующего

⁸⁸Schawinsky X. Spectodrama: Contemporary studies // Leonardo, Vol. 2, pp. 283-286. Pergamon Press, 1969. P. 284.

⁸⁹Там же. С. 284.

⁹⁰Там же. С. 284.

⁹¹Там же. С. 284.

⁹²Schawinsky X. From the Bauhaus to Black Mountain // The Drama Review: TDR, Vol. 15, No. 3 Summer, 1971. Pp. 30-44. P. 31.

⁹³Schawinsky X. Spectodrama: Contemporary studies // Leonardo, Vol. 2, pp. 283-286. Pergamon Press, 1969. P. 284.

человека будет отличаться от ощущения времени сновидца. На сценическую демонстрацию этих теоретических и практических различий и нацелен метод спектодрамы. Он позволяет концептуализировать время шире, разнообразнее, во всем спектре от наиболее абстрактных представлений до непосредственного переживания времени конкретной личностью.

«Спектодрама» работала следующим образом: сначала студенты выбирали одну на всех абстрактную концепцию (время, пространство, движение, вечность и т.п.), которую предполагалось представить на сцене. После выбора абстрактной концепции проводились краткие лекции специалистов и дискуссии, посвященные этой концепции. Затем участники разбивались на небольшие группы и представляли театральную импровизацию на тему выбранной концепции, используя различные доступные материалы. Со временем из этих спонтанных зарисовок могли возникать более продуманные и более законченные, отработанные представления, которые демонстрировались той же самой аудитории. Тем самым идея как бы сама собой выкристаллизовывалась, уточнялась, с одной стороны, а с другой – оставалась жить в памяти аудитории в своей динамической форме⁹⁴. Сцена, считал идеолог «спектодрамы», наилучшим образом подходит для исследовательской деятельности, а также для репрезентации чувственного комплекса современности. Это готовая лаборатория, предполагающая и активное соучастие в эксперименте, и наглядную презентацию итогов исследования.

Шавински верил, что и театр, со своей стороны, может получить продуктивный импульс от работы с различными научными дисциплинами. Результаты его эксперимента были представлены в трех «финальных» спектаклях в 1936, 1937 и 1938 годах. В затронутой проблематике они включали в себя такие аспекты знания, как оптика, акустика, время, пространство, технология, анатомия, социология и иллюзия. Колледж Черной горы оказался, таким образом, идеальным местом для реализации идеи театра «тотального опыта», над которой Шавински начал работать еще в Баухаусе.

⁹⁴Schawinsky X. Spectodrama: Contemporary studies // Leonardo, Vol. 2, pp. 283-286. Pergamon Press, 1969. P. 285.

Эстетика Баухауса, «импортированная из-за океана», и «доморощенная» философия прагматизма – как будто бы разнородные, далекие друг от друга источники идеологии новой «школы», формирующейся в американской глубинке. Но в некоторых существенных аспектах их влияние было сходным. И с той, и с другой точки зрения для персонального роста индивида крайне важно покинуть безопасное поле конвенций и начать возвращать уверенность в себе, (эмерсоновское «доверие к себе»), реализуя себя в поле нового. И с той, и с другой точки зрения, искусство, понимаемое как работа с субстанцией, податливой касанию и активной формовке, более подходяще для развития вкуса к исследованию и эксперименту, чем работа «чистого» умозрения.

Альберс стал ректором колледжа после Райса в 1941 году и занимал этот пост на протяжении восьми лет. Как и Райс, Альберс отличался духом анти-академизма. Он различал студентов, которые стремятся к накоплению знаний ради того, чтобы бодро ответить на экзамене и потом забыть, и тех, которые стремятся к «динамическому овладению» материалом (которое и проповедовал Альберс), т.е. тех, для которых опыт и действие являются неотъемлемой составляющей образования. Он говорил: «Only dynamic possession is fertile – materially as well as spiritually»⁹⁵. Первостепенной задачей образования для Альберса было развитие воли, поскольку именно воля двигает человека от знания к действию, «action... that not only reveals our wishes and needs... [but] puts our intentions and decisions into effect and brings us into functional relationship to men and the world. Without will, theory will not be applied, insight will remain a useless possession»⁹⁶. Усилиями Райса и Альберса идеология колледжа Черной горы на первом этапе его существования сложилась как уникальный синтез американского образовательного прогрессивизма и европейского модернизма. Это, а также отсутствие давления извне, делало атмосферу внутренней жизни особенно динамичной и креативной.

⁹⁵ Speech at Black Mountain College Luncheon, New York City Cosmopolitan Club, 1938 / Josef Albers: Minimal Means Maximum Effect (Catalogue). Madrid: Fundacion Juan March, 2014. P. 241.

⁹⁶ Там же. С. 242.

1.2. Колледж Черной горы в 1950-х годах: развитие эксперимента.

В послевоенные годы в колледже сохраняется уникально-плодотворное смешение американской и европейских культур. Энергия их совместного действия была живительной, что сказалось на интенсивности интеллектуальной жизни. В то же время в последнюю декаду своего существования (1949-1957) колледж значительным образом изменился. Если 1930-е и 1940-е годы, несмотря на сложные экономические условия, в жизни его преобладал дух идеализма, то 1950-х и внутренний климат, и состояние окружающей культурной среды изменились разительно.

Вторая мировая война способствовала экономическому подъему в США, на смену Великой депрессии пришло материальное процветание в сочетании со стремлением большинства общества к конформности: многим казалось, что политическая пассивность может послужить гарантией финансовой стабильности, - тому же содействовала и атмосфера Холодной войны, породившая всеобщую подозрительность, страх внутреннего и внешнего врага. Колледж Черной горы в изменившейся социальной атмосфере стал восприниматься как странное и небезопасное «сборище социалистов, практикующих распущенный образ жизни»⁹⁷, он стал предметом боязливых слухов и толков, что негативным образом сказалось на количестве желающих обучаться и преподавать в этом необычном учебном заведении.

Нужно отметить, что изменения атмосферы в колледже отображали сдвиги в общественной и культурной жизни в целом. Студенты колледжа Черной горы 1930-1940х гг. в чем-то предвосхитили движение хиппи 1960х - своим оптимизмом, стремлением к бережному отношению к природе, верой в свою способность произвести глобальные социальные изменения и т.п. Студенты 1950-х во главу угла ставили противостояние буржуазным ценностям конформистского общества, аполитичную жизнь, личностный рост (в т.ч. расширение сознания), индивидуальный творческий акт. Если в 1930-1940е

⁹⁷Harris, M. E. The Arts at Black Mountain College. Cambridge, MA: The MIT Press, 1987. P. 77.

Колледж действительно был экспериментальным учебным заведением с четко выраженной социальной программой, то в 1950е он сохраняет и даже усиливает приверженность антиконформистскому пафосу, но фокус протеста перемещается из социальной сферы в эстетическую.

К концу сороковых годов постепенный уход основателей колледжа (Альберс) и появление на кампусе представителей первого поколения абстрактных экспрессионистов (Роберт Мазервелл, Виллем ДеКунинг, Франц Кляйн⁹⁸) способствуют переориентации и превращению колледжа широкого спектра в колледж искусств. Теперь специфика Черной горы ассоциируется прежде всего с предлагаемой здесь художественной – музыкальной, исполнительской и литературной – программой. После 1949 года, колледж начинает восприниматься как сообщество художников, работающих в атмосфере «тотальной свободы экспериментировать, демонстрировать свое искусство и получать на него отзыв»⁹⁹. Это маленькое, но исключительно энергичное интеллектуальное сообщество, которое считает своим долгом, работая с экспериментальными формами, находиться в постоянном контакте с наиболее прогрессивными идеями современности. Географическая удаленность и изолированность колледжа, как кажется, нимало не мешает этому взаимодействию. Среди мыслителей и авторов, особо востребованных в этом контексте, - Карл Юнг, Карл Зауэр, Альфред Норт Уайтхэд, Лео Фробениус, Антонен Арто¹⁰⁰. При этом стоит заметить, что подход к изучению их трудов и концепций не носил систематического академического характера. Эклектизм и избирательность в освоении внешних влияний, уже отмеченные в связи с первым этапом жизни колледжа, на втором этапе только усиливаются. Свое право самостоятельно выбирать нужные им для их собственной художественной или исследовательской деятельности аспекты теорий и практик, студенты отстаивают свято.

⁹⁸ Роберт Мазервелл преподавал в колледже в 1945 и 1951 годах, Виллем де Кунинг – в 1948 году, Франц Кляйн – в 1952 году.

⁹⁹Harris, M. E. *The Arts at Black Mountain College*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1987. P. 182.

¹⁰⁰Там же. С. 182.

Какие же новые концепции и ориентации определяют интеллектуальный поиск в колледже Черной горы в последнюю декаду его существования, с 1950 по 1956 годы (когда колледж прекратил свое существование из-за полного отсутствия финансирования)?

Одной из зон общего интереса оказывается гештальт-психология, предлагающая развитие осознанного отношения к физическим и ментальным процессам человеческой жизни. Корифеем нового направления **Пол Гудман** (1911-1972) преподавал в колледже Черной горы в 1950 году, а в 1951 году опубликовал знаковую книгу «Gestalt therapy: Excitement and growth in the human personality». Можно сказать, что именно в его лице послевоенный авангард открывает для себя идею активации осознанности человеческого опыта именно как телесного, воплощенного опыта, - которой предстоит стать особенно популярной несколько позже, в 1960-е годы.

Гудман был не только ученым, но и поэтом, писателем, литературным критиком и психотерапевтом, а также социальным критиком и философом – анархистом и пацифистом. Это сочетание разнообразия познавательных интересов с заинтересованностью в практической работе по обновлению общества характерно для большинства «учителей мудрости», которых привлекал маленький колледж в Северной Каролине и которые сообщали ему необщее «выражение лица».

На момент начала войны Гудман не имеет официального места работы (он уволен из Чикагского университета «за распущенное поведение»), к тому же исповедует непопулярные антимилитаристские взгляды. По этой причине он утрачивает возможность печататься в «левых» изданиях (например, «Partisan Review») и переориентируется на радикальные анархистские журналы, такие как «Why?» и «Retort». В эти же годы он знакомится с психологом, учеником Фрейда, Вильгельмом Райхом, с психологами Фредериком и Лаурой Перлз, - что в перспективе и положит начало движению гештальт-терапии. Именно с таким багажом идей и знакомств Гудман был приглашен преподавать творческое письмо в колледж Черной горы в 1950 году во время летней «сессии».

Долгожданная популярность Гудмана совпадает с развитием молодежного движения в США в 1960-е годы. Начиная с книги «Growing Up Absurd» (1960) молодежь – предмет его исследований и самая верная аудитория. Сам Гудмен в это время уже не молод, но у него хватило смелости говорить от лица молодого поколения, формулируя то, что боялись обсуждать другие: что молодежь не понимает мир взрослых, в который ей предстоит войти, что она задыхается под давлением ожиданий старших - родителей, преподавателей и работодателей, что мир, доставшийся ей, она воспринимает как глубоко абсурдный. Гудман своим авторитетом лидера поддержал контркультурный молодежный бунт, он также помог бунтарям критически отразить свои ближайшие и отдаленные цели.

Философию дзен-буддизма в колледж привнес **Джон Кейдж** (1912-1992). Уроженец Калифорнии и представитель весьма почтенной фамилии (один из его предков был соратником Джорджа Вашингтона¹⁰¹), Кейдж с детства увлекался музыкой, собираясь в то же время стать писателем¹⁰². Колледж, где он первоначально намеревался изучать теологию, он бросает после двух лет обучения. Семнадцатилетний пианист, радиолобитель, разочарованный католик, писатель и поэт, - он покидает в 1929 году Америку и отправляется в путешествие по Европе. Вернувшись в Калифорнию в 1932 году, Кейдж занимается сочинением музыки, вдохновляясь открытой им незадолго до этого Гертрудой Стайн. Вышедшие из-под его композиторского пера песни на тексты Стайн были попыткой переноса языка повторений на язык музыки. Кейдж продолжал свою учебу – сначала у пианистов Ричарда Булига, Генри Коуэлла и Адольфа Вайсса, а затем у знаменитого Арнольда Шенберга. Кейдж вспоминает ученичество у Шенберга как поворотный момент в своей карьере: «When I asked Schoenberg to teach me, he said, "You probably can't afford my price." I said, "Don't mention it; I don't have any money." He said, "Will you devote your life to music?" This time I said

¹⁰¹ Kostelanetz R. Conversing with Cage. London: Taylor & Francis, 2003. P. 1.

¹⁰² Там же. С. 2.

"Yes." He said he would teach me free of charge»¹⁰³. Однако через два года ученичества у Шенберга обоим стало ясно, что Кейдж не чувствителен к гармонии, которая имела структурный смысл для Шенберга. В результате, по словам Кейджа, Шенберг признал молодого композитора неспособным писать музыку: «"Why not?" "You'll come to a wall and won't be able to get through." "Then I'll spend my life knocking my head against that wall"»¹⁰⁴, - возразил ему Кейдж. Закончив обучение у Шенберга, Кейдж становится ассистентом известного режиссера, аниматора и художника Оскара Фишингера, который открывает ему мир шумов и найденных звуков. Кейдж на всю жизнь запомнит его высказывание: «Everything in the world has its own spirit which can be released by setting it into vibration»¹⁰⁵. Сообразно наставлению, Кейдж начинает писать перкуссионную музыку, состоящую из извлекаемых путем трения и биения различных предметов и поверхностей звуков. Он пишет, не уточняя инструментов, поэтому репетиции (с друзьями) представляют собой ежедневный поиск – каждый раз используется новый набор инструментов и предметов. Вскоре Кейджу удастся найти новое применение своей перкуссионной музыке – аккомпанировка современному танцу. Он получает работу в колледже искусств Корниш в Сиэтле, обращается там к дзен-буддизму, но одновременно испытывает творческий и личностный кризис и даже готов оборвать свою музыкальную карьеру.

Именно в Корнише в 1938 году состоялась знаковая встреча Кейджа и **Мерса Каннингема**. Каннингем (1919-2009) был с отрочества влюблен в танец, но в Корнише учился (с 1937 по 1939 год), специализируясь в театральных искусствах. Впрочем, он также продолжал брать уроки современного танца. В конце концов он пришел к решению, что зависимость театра от текста – слишком ограничивающая, что ему необходима свобода современного танца, возможность исследовать движение как таковое. Примерно в это же время знаменитая

¹⁰³Cage J. An Autobiographical Statement // Southwest Review, 1991.URL: http://johncage.org/autobiographical_statement.html [по сост. на 26.08.18]

¹⁰⁴Там же.

¹⁰⁵Там же.

танцовщица и хореограф Марта Грэм заметила его во время одного из выступлений и пригласила в свою компанию (Martha Graham Dance Company).

Кейджу на момент встречи с Каннингемом в Корнише в 1938 году было двадцать шесть лет, а Каннингему девятнадцать, что не помешало их дружбе состояться. По воспоминаниям Каннингема, Кейдж однажды сказал ему: «You were playing everything absolutely perfectly. Now go a little further and make a few mistakes»¹⁰⁶. Тот воспринял идею с восторгом и энтузиазмом: реакции Кейджа, казалось ему, всегда исходили из «мозга какого-то другого строения»¹⁰⁷. Переехав в Нью-Йорк, Кейдж и Каннингем продолжили свое сотрудничество, которое от концерта к концерту становилось все более успешным. В 1944 году Каннингем исполнил свое первое соло под аккомпанемент Джона Кейджа.

Весной 1948 года Кейдж и Каннингем отправились в свой первый тур по стране. По пути они заехали на пять дней в колледж Черной горы, где Кейдж впервые представил «Сонаты и интерлюдии для подготовленного фортепиано» (1946-48), а Каннингем – несколько импровизаций и упражнений. Они работали отдельно, реализуя на практике собственную теорию того, что ритмы музыки и танца не должны совпадать, что танец и музыка «к ней» должны следовать свободно и независимо друг от друга¹⁰⁸. Реакция зрителей и слушателей, студентов и преподавателей, оказалась бурной, и за концертом последовало долгое обсуждение. Поскольку колледж не мог оплатить Кейджу и Каннингему их выступление, благодарная аудитория наполнила машину, на которой приехали артисты (к большому их удивлению), едой и собственными произведениями искусства. В письме к Джозефу и Энни Альберс Кейдж писал: «You were so friendly and Black Mountain was so good to be at, and the last minute gestures and gifts brought us a kind of ecstasy... For the most part this trip seems tending always toward what is beautiful and meaningful, and I can only say that we feel we were profoundly lucky to spend some days with you.... Being in New York without leaving it for so long had made me believe that only within each one of us singly can what we require come

¹⁰⁶Silverman K. *Begin Again: A Biography of John Cage*. Evanston Ill.: Northwestern University Press, 2012. P. 54.

¹⁰⁷Там же.

¹⁰⁸Black Mountain College Bulletin, Vol. 6, No. 4 (May 1948).

about, but now at Black Mountain and again with the Trappists I see that people can work still together. We have only ‘to imitate nature in her manner of operation’... We love the gifts you gave us, but especially loved being with you...»¹⁰⁹. В итоге Кейдж и Каннингем получили новое приглашение – еще раз приехать в колледж и поучаствовать в летней «сессии» (того же 1948 года). «Сессия» оказалась исключительно продуктивной для Кейджа. В это время он провел музыкальный фестиваль Эрика Сати, где сыграл двадцать пять получасовых вечерних концертов. Кульминацией фестиваля стало представление сюрреалистической пьесы Сати «Le piège de Méduse» (1913), где Каннингем танцевал партию механической обезьяны, а Кейдж представлял музыкальное сопровождение на препарированном фортепиано.

Кейдж и Каннингем вернулись в колледж Черной горы еще раз летом 1952 года, уже как преподаватели и опять-таки в рамках летней «сессии». Кейдж испытывал тягу к этому месту: оно вдохновляло своей демократичностью, легкостью, с которой члены сообщества собирались вместе, чтобы что-нибудь обсудить, устроить представление или просто принять пищу. Предполагалось, что Кейдж будет преподавать композицию, однако на первом занятии он заявил, что ученики не будут сами что-либо сочинять, но будут помогать Кейджу с его композицией «Williams Mix», в процессе обучаясь работе с магнитной пленкой. На следующем занятии Кейдж обнаружил, что к нему никто не записался. Это не помешало ему заниматься активной внеурочной деятельностью: это были разговоры о музыке за обедом, вечерние чтения дзен-буддистского трактата Хуана По «Доктрина универсального разума», а также исполнение собственных «Сонат и интерлюдий».

Интересно, что методология Кейджа, основанная на принципе случайности, сформировалась как раз в то время, когда он преподавал в колледже Черной горы. В своей работе в колледже Кейджу удалось продемонстрировать возможность сосуществования в произведении искусства крепкой структуры наравне с

¹⁰⁹ John Cage to Josef and Anni Albers, Spring 1948. Courtesy of the Josef & Anni Albers Foundation, Bethany, Connecticut and the John Cage Trust.

Кейдж и Каннингем посетили монастырь траппистов после того, как покинули колледж.

отсутствием интенциональности и «авторитарного» контроля: «Его исследования рассеяния, беспорядка и бессмысленности разрушили целенаправленную коммуникацию между исполнителем и аудиторией, остранили традиционные, основанные на нотации, отношения между композицией на бумаге и ее представлением, и стали опираться на алеаторные системы, которые парадоксально структурировали и контролировали непредсказуемые результаты»¹¹⁰. Эта тенденция характеризует не только индивидуальное творчество Кейджа: нельзя не заметить, что и в области визуальных искусств исследование упорядоченного и целостного поля, которое проповедовал Альберс, к концу 1940х годов сменяется диаметрально противоположными практиками, связанными с рассеянием, неоднозначностью, невниманием и нелогичностью. Эстетическая стратегия модернизма начинается вытесняться постмодернистским (в отсутствие пока самого термина) экспериментом. К словесному, поэтическому искусству, как нам еще предстоит убедиться, это относится в не меньшей степени, чем к живописи, музыке и танцу.

Близость художественных устремлений Кейджа и Каннингема настолько очевидна, что позволила некоторым критикам, к примеру, Мэрджори Перлофф, назвать это направление «эстетикой Кейджа-Каннингема»¹¹¹. Ее основные принципы Каннингем запечатлел в эссе «The Function of a Technique for Dance»¹¹² (1951), «Space, Time, and Dance»¹¹³ (1952), «The Impermanent Art»¹¹⁴ (1955).

Первое, что нужно отметить, это теорию «естественного» движения Каннингема. В рамках этой теории танцевальная техника является дисциплиной энергий танцора посредством физического действия, чтобы освободить эту энергию в любой желаемый момент в ее максимально возможной физической и духовной форме. Прозрачность тела как инструмента и как канал к источнику

¹¹⁰ Diaz E. *The experimenters: Chance and design at Black Mountain College*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2015. P. 58.

¹¹¹ Perloff M. *Difference and Discipline: The Cage/Cunningham Aesthetic Revisited*. *Contemporary Music Review* Vol. 31, No. 1, February 2012, pp. 19–35.

¹¹² *The Dance Has Many Faces* / ed. by Walter Sorell, New York, NY: World Publishing Co. 1951.

¹¹³ Опубликовано в маленьком нью-йоркском журнале *Trans/Formations*, посвященном искусству. № 1, pp. 150-151, Wittenborn&Co, 1952.

¹¹⁴ *Arts* 3. Pp 69-77.

энергии становится возможной в соответствии с характером практики, которую ставит перед собой танцор - жесткими ограничениями, с которыми он работает, чтобы достичь свободы. Ежедневная практика, постоянное сохранение эластичности мышц, постоянный контроль разума над действиями тела, постоянная надежда на то, что дух волеется в физическое действие – это неестественный процесс. Неестественный он в том смысле, что является требовательным ко всем источникам энергии. Но результатом этого неестественного процесса является естественный синтез, естественный потому, что разум, тело и дух действуют как единое целое. Каннингем провозглашает целью тренировки танцора полную, имперсонализирующую его идентификацию с движением: «Not to show off, but to show; not to exhibit, but to transmit the tenderness of the human spirit through the disciplined action of a human body»¹¹⁵. Танец – это духовное упражнение, в форме физического упражнения. То, что видит аудитория, то и есть на самом деле, в танце Каннингема нет никаких внеположенных смыслов. Здесь возникает проблема простоты/сложности: до какого предела простоты готов пойти танцор, будет ли считаться танцем простая ходьба по сцене? Невозможно быть «слишком простым», считает Каннингем. Действие танцора есть наиболее реалистичное действие из возможных, и думать иначе значит идти наперекор жизни. В танце реализует себя сама жизнь: «Dancing is a visible action of life»¹¹⁶.

Относительно современной Каннингему теории, что танец должен что-то выражать и что предмет выражения должен быть связан с образами сознания и подсознания танцора, Каннингем полагает, что если в действительности существуют эти глубоко заложенные в человеке образы и архетипические символы, то они с необходимостью сами найдут выход в танце вне зависимости от желания танцора, Ежедневная тренировка и дисциплина танцора делают возможным свободное движение энергии. «I am no more philosophical than my legs», - заявляет Каннингем, имея в виду, что форма, которую принимает

¹¹⁵ The Dance Has Many Faces / ed. by Walter Sorell. New York, NY: World Publishing Co. 1951.

¹¹⁶ Trans/Formations 1, pp. 150-151, Wittenborn & Co, 1952.

движение, недоступна аналитическому сознанию; ноги «говорят» больше, чем они «знают». Если танцор в действительности танцует телом, а не разумом, то манифестации духа и энергии через тело танцора с необходимостью примут жизнеподобную форму: «We give ourselves away at every moment. We do not, therefore, have to try to do it»¹¹⁷.

Чувство свободы приносит непосредственное разумом действие: «The body shooting into space is not an idea of man's freedom, but is the body shooting into space. And that very action is all other actions, and is man's freedom, and at the same instant his non-freedom». Но непосредственное действие одновременно и свободно и ограничено природными ресурсами и законами, тем самым рождая диалектику свободы-несвободы.

Одно из важнейших открытий современного танца – открытие танцующему сознанию массы тела в падении, массы тела не как фетиша или противоположности иллюзии невесомости тела в классическом балете, но как ценности самой по себе. Эта самостоятельная ценность тела каждого танцора, по Каннингему, конструирует пространство, состоящее из набора несвязанных точек-тел, что означает распределение внимания зрителя по всей сцене, в отличие от концентрированного на середине сцены внимания в классическом балете. В этом рассеянном пространстве может произойти любое действие, призванное имитировать природный процесс: «Imitating the way nature makes a space and puts lots of things in it, heavy and light, little and big, all unrelated, yet each affecting all the others»¹¹⁸.

Театр и театрализованные представления в колледже Черной горы были настоящей точкой сборки всего колледжа, а значит и всех искусств. С 1949 по 1951 этим междисциплинарным центром колледжа был «Light Sound Movement Workshop», преподаваемый Бэтти и Питом Дженнерян. В этом курсе создавались короткие театральные пьесы с использованием проецируемых слайдов, самодельных декораций, музыки, танца и с озвучиванием некоторого текста. Цель

¹¹⁷Arts 3. Pp 69-77.

¹¹⁸Trans/Formations 1, pp. 150-151, Wittenborn & Co, 1952.

курса заключалась в том, чтобы найти новые «виды структурного взаимоотношения света, звука и движения»¹¹⁹. Сообщество Черной горы, все же, скорее предпочитало собственные импровизационные выступления постановкам уже готовых пьес, поэтому часто перформансы сложно было отличить от вечеринок, поскольку зачастую последние также были костюмированными и проводились в подготовленном заранее помещении.

Летом 1951 года прошел первый «прото-хэппенинг» («официально» первым хэппенингом будет хэппенинг Джона Кейджа «Theater Piece №1») «The Glyph Exchange», в котором участвовали хореограф и танцовщица Кэтрин Литц, художник Бэн Шан, композитор Лу Харрисон и Чарльз Олсон. Этот хэппенинг демонстрирует не только особую связь колледжа с ранней американской идеограмматической культурой (глиф здесь – иероглиф майя), но и в целом является примером межжанрового взаимодействия практик колледжа в последнюю декаду его существования. В случае «The Glyph Exchange» «обмен» творческими энергиями начался со стихотворения Олсона «Glyphs», которое вдохновило Шана на создание картины, которая в свою очередь вдохновила Литц на импровизационный танец под музыку Харрисона.

Хэппенинг Кейджа «Theater Piece №1» состоялся во время летней сессии 1952 года. Хотя документации не существует и свидетельства очевидцев разнятся, можно восстановить основные элементы хэппенинга: место действия представляло собой квадратную площадку, разделенную диагональными проходами на четыре треугольника; в проходах между стульями передвигались танцоры (группа Мерса Каннингема); на стенах были размещены полотна «Белой живописи» Раушенберга; проецировались абстрактные слайды и нарезка из кинокадров; Раушенберг проигрывал на граммофоне старые пластинки с популярной музыкой; Кейдж читал лекцию о связи музыки с дзен буддизмом (Джуллиардская лекция); Чарльз Олсон и М.К. Ричардс читали собственные стихи с лестницы, расположенной сбоку у стены; Дэвид Тюдор играл на препарированном фортепиано. Исполнителям была выдана партитура, на которой

¹¹⁹Harris, M. E. The Arts at Black Mountain College. Cambridge, MA: The MIT Press, 1987. P. 178.

были обозначены только временные промежутки – промежутки действия и бездействия. От каждого участника требовалось заполнить эти промежутки своим материалом.

Значительное влияние на хэппенинги и театральную программу колледжа Черной горы в целом оказал сборник текстов Антонена Арто «Театр и его двойник». Необходимо отметить, что именно в колледже Черной горы в 1952 году состоялся первый неофициальный перевод этого произведения на английский язык. Его выполнила поэтесса М.К. Ричардс, которую с текстами Арто в свою очередь познакомил другой член колледжа, композитор Дэвид Тюдор. Ее перевод был опубликован в дружественном колледжу Черной горы журнале Сида Кормана "Origin" (№11). Особенно ценным в этой связи становится концепция тотальности театра Арто: «Театр использует все языки: язык жеста, звука, слова, огня, крика, — не укладываясь ни в один из них; он рождается как раз в тот миг, когда наш дух испытывает потребность в языке, чтобы выразить себя вовне. Замыкание театра на каком-то одном языке, будь то написанный текст, музыка, свет или шум, предвещает его скорую гибель, так как выбор определенного языка говорит о сложившейся привычке к легкости его применения; всякое ограничение языка приводит к его омертвлению»¹²⁰.

Литература, поэзия исходно не просматривались в жизни колледжа в качестве значимой доминанты, но чем дальше, тем более ситуация меняется.

В 1953 году пост ректора занял Чарльз Олсон (преподававший там с 1948 года). О колледже он отзывался как о «странном месте, священном месте»¹²¹. Таких эпитетов, наверное, заслуживал этот маленький островок независимой мысли и неконвенционального поведения, интеллектуальной и социальной толерантности, политического и академического либерализма, упорно пытавшийся сохраниться посреди консервативной, фундаменталистской деревенской глубинки. Несмотря на неудачи и разногласия с остальным преподавательским коллективом, Олсон идентифицировал себя с колледжем и

¹²⁰ Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Сост. и вст. ст. В. И. Максимова, Комм. В. И. Максимова и А. Ю. Зубкова. СПб.; М.: Симпозиум, 2000. 443 с. С. 67.

¹²¹ Clark T. Charles Olson: The Allegory of a Poet's Life. New York, NY: Norton. P. 141.

называл его «personal college», «Olson's University»¹²². Он четко осознавал необходимость лидера для колледжа в условиях разногласий его руководства и отсутствия магистрального пути развития, поэтому, обладая сильной харизматичной личностью, он взял на себя эту роль.

Олсон занял ректорский пост в не лучшее для колледжа время, и сам хорошо сознавал, что школа уже не та, что в первые годы ее существования, что нужны изменения в структуре, преподавательской методологии, нужна новая стратегия дальнейшего развития. Олсон начал работу над внедрением собственных стратегий и тактик преподавания, одной из которых была система институтов. За этой системой стояла озабоченность Олсона потерей образованием своей истинной силы, которая происходит из-за стремления преподавателей к обобщениям и классификации. Новая стратегия образования, соответственно, была призвана сохранить, активировать в образовании «первородные и фаллические энергии и методологии, которые делают возможным для человека брать непосредственные природные силы»¹²³.

Система институтов Олсона была принята в 1953 году. Ее целью было сохранение интенсивности летних сессий для регулярного периода обучения. В рамках этой системы за учебный год предполагалось четыре или пять интенсивных учебных периодов (институтов), где преподавали бы приглашенные учителя, «люди, которые в настоящее время двигают знание на границе с неизвестностью»¹²⁴. Колледж Черной горы одновременно расширяет и сужает круг интересов, с одной стороны в нем предлагаются в это время практически исключительно курсы, связанные с искусствами (живопись, музыка, танец, письмо, архитектура, гончарное дело, ткачество, деревообработка, театр, художественная печать, скульптура, фотография). С другой стороны, институты должны были покрывать широкий спектр предметов, кроме искусств, в том числе математику, археологию, психологию и антропологию. Олсон усердно пропагандировал колледж, используя свои богатые литературные контакты. Ему

¹²²Harris, M. E. The Arts at Black Mountain College. Cambridge, MA: The MIT Press, 1987. P. 172.

¹²³ Там же.

¹²⁴ Там же.

удалось привлечь в качестве приглашенных преподавателей У.К. Уильямса, Хильду Морли, Ларри Эйгнера, Пола Блэкберна, Ирвинга Лэйтона, Джонатана Уильямса и др.

Но, несмотря на все эти усилия, колледж к середине 1950х годов приходил во все более плачевное состояние. Постоянный педагогический состав насчитывал всего шесть человек, студентов было немногим больше. В 1954 году по приглашению Олсона этот уже совсем небольшой коллектив пополнил поэт Роберт Крили, в 1956 году - другой поэт, Роберт Данкен. Традиция отказывалась умирать¹²⁵, но финансовый кризис сделал закрытие колледжа – в том же 1956 году – неизбежным. Так закончила свое существование маленькая педагогическая институция, - как будто бы бесславно, не подозревая об известности и славе, которых она удостоится в уже недалеком будущем. История закончилась, но тут-то как раз и началась в новой своей форме.

1.3 Олсон и Крили: учитель и ученик

Для литературоведа «школа Черной горы» ассоциируется не так с учебным заведением, как с направлением поэтического эксперимента. Его нам и предстоит рассмотреть в дальнейшем на примере поэтов, чьи имена в истории американского неоавангарда образуют устойчивую пару или «рифму» - как бы сообщество внутри сообщества. Старший и младший, учитель и ученик, Олсон и Крили. В этом параграфе будет представлена биографическая канва их отношений и почва для возникновения творческого «альянса».

Чарльз Олсон (1910-1970) родился в Ворчестере, штат Массачусетс в семье почтальона, иммигранта из Швеции, и домохозяйки ирландских корней. Разница в темпераменте родителей отразилась в характере мальчика: от матери он, по собственным позднейшим ощущениям, наследовал «леность и нерешительность»,

¹²⁵Как и курс рисования Альберса, курс Данкена по основам поэтики был сосредоточен на составных элементах, в данном случае – словесного искусства: «Tone and Measure: tone leading of vowels, consonant pattern, structure of rime; syllable, word, syntactic phrase, breathing, line and verse as elements of measure in composition by field. Stress and contour».....

а «физическую и умственную энергию» – от отца¹²⁶. Внешне, как и отец, он казался центром любой компании, покоряя окружающих живостью слога и упрямством натуры, - но внутри него скрывалась материнская эмоциональная неустойчивость и ранимость. Двойственность его отношения к родителям (которые оба, к его большому сожалению, почти не имели образования), впоследствии отразилась и на его общении с другими людьми. Олсон получал большое удовольствие от общения с простыми рабочими людьми, вроде рыбаков Глостера (городка, который стал его вторым домом), но большую часть времени проводил с людьми влиятельными, принадлежавшими политической и культурной элите.

Будучи одаренным ребенком, Олсон рано проявил себя в школьных занятиях по поэтической декламации. Он рано пробует себя и в литературном творчестве, но в глазах одноклассников и учителей все же выглядит скорее оратором; многие прочили ему политическую карьеру. С 1928 по 1932 год Олсон учится в Уэслианском университете в Миддлтоне, штат Коннектикут. Его избирают президентом и главным спикером студенческого совета, он также занимает третье место в Национальном ораторском соревновании и получает в качестве приза поездку в Европу, где знакомится с Уильямом Батлером Йейтсом. Университетские годы стали настоящим испытанием для раннего Олсона: его телесная «объемность и высокий (более двух метров) рост делают его объектом частных насмешек. Кажущийся недостаток он стремится обратить в преимущество: всюду стать первым, чтобы его объективное превосходство заслонило физическую странность. Учиться он старался только на отлично, печатался в местной газете, продолжал заниматься ораторским мастерством. Думая о будущем, Олсон видел себя прозаиком и в журналистике видел наиболее реалистичный для себя путь саморазвития. «I love the swing of poetry and its beautiful wording. I like to listen to it when I don't have to bother to think what it means. But when it comes to getting an intellectual conception, to gleaning pure

¹²⁶Clark T. Charles Olson: The Allegory of a Poet's Life. New York, NY: Norton. P. 5.

thought, I want prose»¹²⁷, - пишет он в дневнике. Дни и ночи он проводил за книгами, пытаюсь наверстать упущенное в детстве и юношестве из-за «недостаточной культурности» родителей. Однако временами благоприобретенная начитанность начинала его же беспокоить. Он задавался вопросом, не идет ли она во вред его творческому потенциалу, работает ли она на вдохновение или, в качестве интеллектуального «костыля», скорее препятствует его свободному движению? Он чувствовал глубоко в себе творческие энергии, ожидающие готовности вырваться наружу, и «жажду» чтения, интеллектуального наполнения воспринимал как лишь подготовительный этап к полноценно-творческой экспрессии. В 1932 году Олсон окончил университет, получив степень магистра за работу о Германе Мелвилле под названием «The Growth of Herman Melville, Prose Writer and Poetic Thinker». В 1936 году он поступил в аспирантуру Гарвардского университета и начал работу над диссертацией также о Мелвилле, но, не закончив курса, оставил учебу в 1939 году. В 1941 году Олсон начинает политическую карьеру в Министерстве военной информации (Office of War Information), которая успешно продлилась до 1944 года, когда у Олсона случился конфликт с начальством по поводу цензуры подготавливаемых им пресс-релизов. Еще примерно в течение года Олсон пробует разные варианты трудоустройства на государственной службе, но после смерти Ф. Д. Рузвельта в 1945 году решает вовсе уйти из политики и посвятить себя литературному творчеству.

К себе как писателю он впервые привлекает внимание в 1947 году изданием книги о Мелвилле под названием «Call Me Ishmael», которая выросла из его магистерской диссертации, попутно «расширившись» в масштабную критику американской цивилизации. Начиная с 1946 года, Олсон несколько раз посещает в госпитале Св. Елизаветы Эзру Паунда, заточенного там по обвинению в государственной измене. Впоследствии Паунд скажет, что визиты этого высокого незнакомца спасли ему жизнь¹²⁸, - для Олсона эти встречи стали не менее

¹²⁷Clark T. Charles Olson: The Allegory of a Poet's Life. New York, NY: Norton. P. 16

¹²⁸Ibid. P. 109.

значимыми. Благодаря им он почувствовал, что вступил в поле живой литературной истории.

Все это время Олсон испытывает тягу к созданию большого произведения, возможно, поэмы, - оригинального художественного опуса, каким, все же, не мог считать работу о Мелвилле. Этот опус должен быть достаточного размера и широты тематического охвата, чтобы сдвинуть его с места непреходящего ученичества вперед, где бы он смог тягаться с модернистскими отцами-гигантами, вроде Паунда. Олсон чувствовал, что ему необходимо сделать прорыв к собственной творческой идентичности – не иначе, как на поле эпической формы. Детская необходимость переиграть и превзойти отца находит свое отражение и в сыновье-отцовских отношениях Олсона и Паунда. Осознавая, что в свое время в том же возрасте – в 36-37 лет - Паунд уже начал работу над «Песнями», Олсон решает начать собственное эпическое путешествие по культурам прошлого и планирует создание поэмы о мифах и истории двух Америк, что в измененном виде реализуется позднее в «Поэмах Максимиана»

Примерно в это время Олсон нехотя (после преподавания в Гарварде он поклялся больше не иметь никакого отношения к академической среде), но все же принимает приглашение Джозефа Альберса и приезжает в колледж Черной горы. Можно сказать, что эксцентричный свободолобивый лектор Олсон и «неформатный», экспериментальный колледж совпали по духу. Его лекции представляли собой неожиданные соединения-соположения идей и фактов, разделенных временем и пространством: мысль древнегреческого философа Троила встречалась с новейшей астрономией, Фрэнклин с Фрейдом, физика поля с этнографическими изысканиями Лео Фробениуса, проективная геометрия с мифическими системами эпической поэзии. Тем самым, по замыслу Олсона, создавалась открытая архитектура знания, которая встраивала человека двадцатого века в сеть динамических взаимоотношений с Вселенной и временем. Новый преподаватель покорило сообщество Черной горы своим красноречием, личной вовлеченностью в транслируемые идеи и «сетевым» (в отсутствие пока еще этого понятия) подходом к знанию, Впрочем, нашлись и такие, кто счел его

«авангардным шарлатаном»¹²⁹. «We got his big message: STICK TO WHERE YOUR PASSIONS TAKE YOU», - вспоминал его бывший студент¹³⁰.

Особый интерес Олсон (впрочем, не только он, также, например, Поллок и Мазервелл) испытывал к культуре доколумбовой Америки, в которой он видел модель и ресурс творчества, альтернативный европейской традиции. Любовь Олсона к культуре майя даже создала ему репутацию поэта-археолога – вослед автохарактеристике, которую он использует в заметке «The Present is Prologue»¹³¹, где называет себя не «поэтом», а «археологом утра»¹³². В археологии Олсон видит деятельность, наиболее близкую по смыслу механизмам поэтического творчества. В эстетике «эскавации» (раскопки) он находит наиболее точную передачу архаического императива: человек должен «вернуться назад, чтобы пойти вперед» («to get back in order to get on»)¹³³. Археология ярко иллюстрирует многие стороны творческого проекта Олсона, среди которых можно назвать поиск праязыка и нового архаического видения, возвращение к природе.

В 1951 году Чарльз Олсон с женой Конни совершили поездку в Южную Америку на полуостров Юкатан, где проходили масштабные раскопки поселений майя, и опыт этот стал для него как поэта и мыслителя источником важнейших метафор. Работе в поле археологических раскопок соответствует работа в поле языка, которую Олсон буквализирует и называет «composition by field»/ «field composition»¹³⁴, что неслучайно похоже на английское «field work» («полевая работа»). При этом работа с текстом приобретает тактильный характер, в связи с чем интерес представляет эта цитата из сборника писем «Mayan Letters»: «I have been in the field, away from people, working around stones in the sun, putting my hands in to the dust and fragments and pieces of those Maya who used to live here down and along this road»¹³⁵. Стихотворение переживается – должно переживаться – как

¹²⁹Clark T. Charles Olson: The Allegory of a Poet's Life. New York, NY: Norton. P. 143.

¹³⁰Там же. С. 143.

¹³¹Olson Ch. Collected Prose. Edited by Donald Allen and Benjamin Friedlander. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1997. P. 205.

¹³²Olson Ch. Collected Prose. Edited by Donald Allen and Benjamin Friedlander. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1997. P. 207.

¹³³Там же. С. 168.

¹³⁴Там же. С. 239.

¹³⁵Creeley R. Mayan Letters. / Ed. R. Creeley. London: Cape, 1968.P. 13.

физиологический процесс соприкосновения с потоками энергий, которые в случае майя представляют собой энергию прошлого как переживания настоящего. Глифы майя – останки древнейшего языка, нанесенного на камень в виде примитивных рисунков – вот, что искал Олсон на раскопках, что приводило его в наибольший восторг. Для него идеограммы майя – это одновременно и запись жизни древних людей и непосредственная бытовая составляющая этой жизни. В глифах он искал разгадку представления майя о мире и о самих себе. Продолжая идеограмматическую традицию Паунда-Феноллозы, Олсон видит в глифах застывшую энергию языка, которая оживает от соприкосновения с человеком, расшифровывающим язык и превращающим рисунок солнца в говорение о солнце, что уже сродни поэзии: «Christ, these hieroglyphs. Here is the most abstract and formal deal of all the things this people dealt out - and yet, to my taste, it is precisely as intimate as verse is. Is, in fact, verse. Is their verse. And comes into existence, obeys the same laws that, the coming into existence, the persisting of verse, does»¹³⁶, - пишет Олсон Крили в письме от 20 марта. Обращаясь к архаическому примитиву вообще, Олсон пытается переосмыслить фигуру современного поэта, его роль в современном мире. Он надеется также «раскопать», поэтическую форму, отличную от формы высокого модернизма с ее риторической изощренностью и ориентацией на печатный текст. Поэтический проект Олсона здесь становится неотличим от филологического проекта «раскопки» генеалогии комплексных словесных образов, таких как «breath»/ «animus»/ «spirit»¹³⁷. Именно такие слова, которые имеют несколько взаимосвязанных значений, порождающих комплексный образ, Олсон любил больше всего за то, что они сообщают не только конкретное значение, но по ним также можно судить о культурных паттернах и структурах сознания. Такие слова Олсон и называл глифами. Таким образом письмо Олсона – форма экскавации, попытка запечатлеть момент прошлого опыта и передать его энергию читателю настоящего. Стихотворение – поле археологических раскопок, однако Олсону важна не сама по себе находка,

¹³⁶Creeley R. *Mayan Letters*. / ed. R. Creeley. London: Cape, 1968. P. 43.

¹³⁷Olson Ch. *Collected Prose*. Edited by Donald Allen and Benjamin Friedlander. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1997. P. 240.

извлеченная из культурного слоя человеческой истории. Он исследует взаимодействие с этой находкой, как отдельно взятый человек может встретиться с прошлым человечества.

Курсы, которые преподавал Олсон в колледже Черной горы, отличались тематическим разнообразием. В их числе были, например, такие: «Акт письма в контексте человека постмодерна», «Проективный стих», «Революция в Китае», «Особый взгляд на историю»¹³⁸. При этом главным составляющим элементом курсов Олсона было художественное письмо. Олсон полагал письмо строгой дисциплиной и практическим навыком, а также средством встретиться с собственным опытом и протестировать верования:

Writing... The work is the exercise and practice of language by its two means, verse and prose, with the end that the individual learn to see, hear, feel, directly, to speak and think likewise (which is to write)...

Reading... The work is the examination of writing, both verse and prose, with the end that the individual be led to comprehend the serious intent of the creative writer, whether he be Ezra Pound, William Faulkner, William Shakespeare, Homer, Seami or the writer who gives the course...

The act of the writer who teaches them is to help them to it by (1) learning them how to labor, (2) learning them the principle of intensification...

It may therefore be also clear why the end is not to produce writers but men and women of some clarity and beauty (which is force). It is not impossible that a writer also be produced¹³⁹.

Как преподавателя, сила Олсона лежала в его воображении, которое помогало ему представить, кем студент мог бы стать. Он пытался «побудить студентов найти свое собственное отношение к реальности, благодаря которому они могли бы обрести свою весомость как сложившиеся личности, пытался

¹³⁸Там же. С. 202.

¹³⁹Harris, M. E. The Arts at Black Mountain College. Cambridge, MA: The MIT Press, 1987. P.176.

помочь им выпустить свою энергию в слове и тем самым начать вытесывать форму из содержания»¹⁴⁰.

После закрытия колледжа Олсон поселился в городке Глостер, штат Массачусетс. Его влияние в андерграундных кругах продолжает расти, периодически он востребован и в академической среде: в 1963-65 годах он преподавал в университете Буффало в качестве приглашенного профессора, в 1969 – в университете Коннектикута. Тем не менее большей частью он живет одиноко, поглощенный работой над поэмами Максимуса, упорно противящимися завершению. Умер Олсон в Нью-Йорке в 1970 году, всего на две недели пережив свой пятьдесят девятый день рождения.

Роберт Крили родился 21 мая 1926 года в городе Арлингтон, штат Массачусетс, в семье врача и медсестры. Он был младшим ребенком в семье: сестра Хелен была старше его на четыре года. В возрасте двух лет в результате несчастного случая он потерял глаз, что позднее многократно рефлексировал в своих стихотворениях. Тревожась за состояние глаз мальчика, отец принял решение перевезти семью на ферму в пригород Эктона, штат Массачусетс, подальше от летней пыли и жары. Вскоре он сам умер от пневмонии, между тем его жена, чтобы не расстраивать детей, приняла решение не сообщать им о смерти отца. Его уход оставил болезненную лауну в воспоминаниях Крили, которую он всю жизнь пытался преодолеть. Теперь окружение Крили состояло только из женщин: сестра Хэлен, мать, бабушка, тетка и живущая с ними прислуга. В доме царила пуританская строгость – жизнь по правилам и расписанию, чему Крили всячески сопротивлялся среди прочего при помощи долгих игр и прогулок в лесу: «I could go out into those woods and feel completely open. I mean, all the kinds of dilemmas that I would feel sometimes would be resolved by going out into the woods...»¹⁴¹. По словам самого Крили, «вхождение в мир мужчин у него заняло

¹⁴⁰Там же. С. 202.

¹⁴¹Robert Creeley's Poetry: A Critical Introduction. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1978. P. 1.

длительное время» («a curiously long time to come into a man's estate»)¹⁴², потому что он был взращен в женском обществе и в относительной изоляции на ферме. Детская изоляция привела к проблемам с коммуникацией во взрослом возрасте (Крили отличался скромностью, нервозностью и социальной тревожностью, в немалой степени связанными, также, и с его травмой). Тем не менее, о своем детстве он отзывался как о достаточно счастливым¹⁴³.

Крили получил стипендию на обучение в частной школе Холдернесс в Плимуте, штат Нью-Хэмпшир. О школьных годах он отзывался как об исключительно «полезных», - дальнейшее обучение в Гарварде вышло совсем другим. Хотя он и завел множество дружеских знакомств (особенно из литературной среды) и открыл для себя возможность писать, он не нашел там для себя места, а его оценки стали стремительно ухудшаться. К концу 1944 года его жизнь выглядела не слишком безоблачно: его выгнали из Гарварда за мелкий проступок, отношения с будущей женой Энн Маккиннон были нестабильными, а работа (курьером в Бостоне) не давала удовлетворения. Поэтому он с большим удовольствием воспользовался возможностью избежать домашних трудностей и отправиться на войну служить водителем скорой помощи в Индию.

Вернувшись после окончания войны домой в Кэмбридж (где теперь жила его семья), Крили начал испытывать все возрастающее чувство изоляции от жизни и окружающих его людей. Он и раньше испытывал амбивалентные чувства по отношению к семье и своей жизни в целом, теперь же переживал чувство всепоглощающего неспокойя: «Everyone was looking for where it was happening and desperately wanted to be accepted by it, because frankly the society as it then was, coming back from the war and realizing home and mother just wasn't no matter how lovely, any great possibility»¹⁴⁴. Он восстановился в Гарварде, где присоединился к работе над журналом «Wake», который годом ранее основали студенты в качестве альтернативы гарвардскому журналу «Advocate», слишком симпатизировавшему Новой критике. Дружба с редакторами «Wake» позволила Крили напечатать свои

¹⁴²Там же. С. 1.

¹⁴³Там же.

¹⁴⁴ Robert Creeley's Poetry: A Critical Introduction. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1978. P. 2.

первые стихотворения, и именно этот журнал стал для него первым и на долгое время единственным местом публикации, именно с этим журналом и с его аудиторией он впервые начал ассоциировать себя как поэта.

Психологической отдушиной для Крили в это время служили многочисленные и охотно посещаемые им джаз клубы. Джаз сыграл огромную роль и в его творческой жизни. Форма джазовых импровизаций Чарли Паркера происходила из непосредственного чувственного опыта, который и направлял течение музыки. Эту возможность динамической формы, возможность писать, исходя из непосредственного чувствования, Крили воспринял и реализовал впоследствии в своем письме.

В 1946 году Крили, в попытке избавиться от «неприкаянности», женился на давней подруге Энн Маккиннот. О своей женитьбе Крили вспоминает, как о необходимости найти себя в послевоенном хаосе, найти точку заземления, примерить на себя некую реальную функцию, поскольку функция писателя еще не состоялась: «I did literally locate this girl who was as dislocated as I was. Really I all but – no, I don't think I forced her to marry me. I think we had the mutual need for somebody to locate so we grabbed on to each other. I think I really did insist upon marriage just to be real, to take up a real role as I assumed it to be»¹⁴⁵. Вскоре после свадьбы чета Крили переехала в Провинстаун, штат Массачусетс, где в то время царила активная богемная жизнь. Крили с легкостью вошел в новое общество, завел дружбу с писателем Слэйтером Брауном, который обладал обширной сетью знакомств, в которую одновременно входили Э. Э. Каммингс, Аллен Тейт и Харт Крэйн. Именно Браун вселил в Крили уверенность в том, что он может стать поэтом. Год спустя Крили переехали из Провинстауна на ферму близ городка Литтлтон, штат Нью-Хэмпшир, где поэт проводил время за чтением, письмом и разведением голубей.

Долгое время, по собственному признанию Крили, желание писать стихи заменяло для него само письмо: «I wanted to write desperately; I wanted that to be it.

¹⁴⁵Robert Creeley's Poetry: A Critical Introduction. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1978. P. 4.

But at the same time I couldn't demonstrate any competence in it»¹⁴⁶. Постепенно уверенность в собственных способностях начала пробиваться сквозь сомнения и рефлексию, однако и тогда Крили больше писал критические заметки и письма, чем стихи. Для него поэтическое самоощущение было в первую очередь связано с собственным положением в литературном сообществе, именно там он испытывал острую необходимость себя найти. Начиная с 1945 года, Крили пишет огромное количество писем, всячески расширяя свой круг литературных и артистических знакомств, которые в большинстве своем были именно эпистолярными. Обширная переписка сделала его литературным теоретиком, редактором, издателем и популяризатором творчества знакомых и друзей.

Именно письма станут площадкой знакомства Крили и Чарльза Олсона в 1950 году, - и этот новый контакт оказывается для молодого поэта настоящим откровением. В письмах Олсона был юмор, бравада, провокация, но чувствовалась и зрелость суждений: этот человек думал о тех же проблемах поэзии и поэтического, что и сам Крили, но – дольше и глубже. Он думал и говорил о поэзии в особенном, одному ему присущем стиле, который восприимчивый Крили сразу же начал отражать, как зеркало. Возможно, именно олсоновского энергичного заразительного языка не хватало Крили, чтобы, наконец, высвободить свой талант из-под гнета пуританской сдержанности, доставшейся ему в наследство от семьи. Благодаря Олсону и его мысли о соответствии поэтической строки манере говорения поэта, Крили дерзнул «впустить» в поэзию повседневный разговорный язык. Таким образом, Олсон стал для Крили источником энергии, не только поэтической, но и жизненной.

Постепенно их восхищение друг другом стало исключать остальных из их «солипсического» партнерства. Будучи поначалу товарищами в товарищеском кругу, они вскоре стали ощущать себя лидерами, стоящими вне поэтического сообщества, особенно к этому склонялся Олсон с присущим ему радикализмом. В письме к Крили от 8 июня 1950 года он шутливо просит: «PLEASE, c., tell me abt

¹⁴⁶Faas E. Robert Creeley: A Biography. Montreal, Kingston, London, Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2001. P. 63.

somebody besides thee & me, quick, or I shall quit this profession as I have quit all previous ones»¹⁴⁷. И уже более серьезно в письме от 3 июля восклицает: «Let's you and I, by God, write for each other! IT'S the only deal. I swear»¹⁴⁸. Крили в свою очередь заверяет Олсона в эксклюзивности их дружбы (см. письмо от 19 сентября 1950): «You have the only possible influence, for me, you are the only one who can give me that sense of my own work, which allows me to make it my own work. Damn them all»¹⁴⁹.

Именно в письмах разворачивалась работа Крили и Олсона совместно с поэтом и издателем Сидом Корманом над журналом «Origin», первый номер которого почти полностью был посвящен творчеству Олсона (весна 1951), а второй – творчеству Крили (лето 1951). И именно в письмах Олсона Крили получил предложение быть редактором нового журнала «Black Mountain Review», который был призван продолжить повестку журнала «Origin», редактор которого Корман стал все менее сговорчив с Олсоном и Крили по поводу того, кого печатать, а кого – нет.

Весной 1954 года Крили по приглашению Олсона приехал в колледж преподавать письмо. Тогда же и состоялась их первая «очная» встреча. В 1955-м Олсон предложил ему постоянное место, но уже зимой 1955 Крили покинул колледж и отправился на запад, сначала в Альбукерке, Нью-Мексико, потом в Сан-Франциско, где познакомился с ведущими поэтами-битниками Алленом Гинзбергом, Гэри Снайдером, Филипом Уэленом, Кеннетом Рексротом и Филипом Ламантиа, поэтические произведения которых он затем включил в последний выпуск «Black Mountain Review» № 7. К 1957 году его прежний брак уже распался и он заключил новый с Бобби Луиз Холл, что принесло ему давно желаемое чувство защищенности и успокоения. Работа в школе для мальчиков в Альбукерке и в университете Нью-Мексико также принесла ему социальную защищенность. Поэзия 1960х годов отражает это чувство спокойствия. В 1960х

¹⁴⁷ Charles Olson and Robert Creeley: The Complete Correspondence I / ed. by George Butterick. Santa Barbara, CA: Black Sparrow Press, 1980. P. 86.

¹⁴⁸ Charles Olson and Robert Creeley: The Complete Correspondence II / ed. by George Butterick. Santa Barbara, CA: Black Sparrow Press, 1980. P. 43.

¹⁴⁹ Там же. С. 153.

годах поэт ведет активную социальную жизнь, участвуя во множестве открытых «писательских семинарах», а также в поэтических конференциях в Ванкувере (1963) и Беркли (1965), преподает в университете Буффало (1967-2003). Крили умирает в 2005 году от осложнений от пневмонии в кругу семьи.

О том, что они с Олсоном уже в 1950е являлись «ведущими представителями» поэтической школы, ни тот ни другой не знали, Хотя, возможно, в душе на это надеялись,

1.4. Рождение поэтической школы из войны антологий

В 1960 году произошло знаковое литературно-историческое событие: в свет вышла антология новой американской поэзии под редакцией Дональда Аллена «The New American Poetry 1945–1960», в которой были представлены, в том числе и поэты школы Черной горы. Антология Аллена сразу же включилась в так называемую «войну антологий», противоборствующей стороной в которой стала антология Дональда Холла, Роберта Пэка и Льюиса Симпсона «The New Poets of England and America» (первое издание 1957 года, второе – 1962)¹⁵⁰. Идеологически «война антологий» разделила поэтов и их аудиторию на два непримиримых лагеря, которые Роберт Лоуэлл в 1960 году окрестил «raw» и «cooked»: «Two poetries are now competing, a cooked and a raw. The cooked, marvelously expert, often seems laboriously concocted to be tasted and digested by a graduate seminar. The raw, huge blood-dripping gobbets of unseasoned experience are dished up for midnight listeners. There is a poetry that can only be studied, and a poetry that can only be declaimed, a poetry of pedantry and a poetry of scandal»¹⁵¹.

Под обложкой «The New Poets of England and America» было собрано 52 поэта, 36 американских и 16 британских, расположенных в алфавитном порядке, - что само по себе должно было являть идею целостности англо-американской традиции. Большинство поэтов уже обладали значительной репутацией в

¹⁵⁰ New Poets of England and America / eds. Donald Hall, Robert Pack, Louis Simpson. NY: Meridian Books, 1957 (1962).

¹⁵¹ A Concise Companion to Twentieth-century American Poetry / ed. Fredman S. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2005. P. 65.

литературных кругах и не нуждались в представлении. Их поэзия отвечала «академическим» критериям, канонам Новой критики: в их стихах использовались метр и рифма, они были стилистически выверены и риторически насыщены, демонстрировали активное использование аллюзий к классическим текстам и образам.

Антология же Аллена осознанно противопоставила себя всему, что связано с представлением об академизме. Поэзия в этой антологии, как пишет сам Аллен во введении, «продемонстрировала одну общую черту: полное отвержение качеств, типичных для академической поэзии»¹⁵². В антологии «The New American Poetry 1945–1960» были собраны стихотворения на тот момент малоизвестных поэтов, печатавшихся в маленьких журналах, и чьи произведения иначе были малодоступны. Тем самым антология Аллена выполнила просветительскую миссию, познакомив общественность с новейшей авангардной поэзией. Если в антологии Холла, Пэка и Симпсона преобладали последователи Фроста и Элиота, то в антологии Аллена – последователи Паунда и Уильямса. Поэзия в антологии практически полностью предстает в форме верлибра, активно работает с графическим расположением стиха на странице. Аллен расположил поэтов по географическому признаку и по близости к той или иной поэтической «сцене», и в итоге получилось пять групп: школа Черной горы, открывавшая сборник, затем Сан-Францискское возрождение, битники, поэты Нью-Йоркской школы и безымянная группа поэтов идиосинкратического стиля, которых сложно отнести к какой бы то ни было группе (в их числе - Лерой Джонс (Амири Барака), Филип Уэйлен, Гилберт Соррентино, Стюарт Перкофф, Гэри Снайдер, Эдвард Маршалл, Майкл Макклор, Рэй Бремзер, Джон Винерс, Рон Левинсон, Дэвид Мельтцер). Завершающий книгу раздел посвящен теоретическим высказываниям поэтов о творчестве, - он сообщал антологии характер коллективного манифеста.

Значимость этой антологии для поэтов школы Черной горы состоит в том, что именно Аллен впервые выделил ее как школу и ввел ее в литературное пространство. Только после 1960 года стало возможным говорить о школе Черной

¹⁵²Allen, D. The New American Poetry: 1945-1960. New York, NY: Grove Press; London: Evergreen Books, 1960. P. 11.

горы как об отдельно взятом целостном явлении. Впрочем, Аллен трактует «школу» широко: по его мнению, туда входят не только «мастера», но и их ученики: тем самым возможно неосознанно, но Аллен выделяет два поколения «черногорцев», старшее и младшее. Аллен включает в школу Черной горы следующих поэтов: Чарльза Олсона, Роберта Крили, Дениз Левертов, Пола Блэкберна, Роберта Крили, Пола Кэррола, Ларри Эйгнера, Эдварда Дорна, Джонатана Уильямса и Джоэла Оппенхаймера.

Для нашего исследования мы выбрали из этого внушительного списка – двух: поэтов Чарльза Олсона и Роберта Крили, поскольку они не только были преподавателями в колледже Черной горы и были создателями и главными редакторами журнала «Black Mountain Review», но и потому, что их связывали тесные дружеско-симбиотические отношения. Именно они составляют «костяк» и сердце поэтической школы Черной горы. Именно их высказывания (прозаические и поэтические) формировали лицо поэтической школы. Немаловажна и их тесная дружба, ведь для динамики формирования авангардистского сообщества так важно «взаимопереливание» личного и коллективного, непритязательно-повседневного и художественного, политического и эстетического. Эту динамику мы постараемся раскрыть, анализируя прозу двух поэтов (в главе 2) и (в главе 3) их же лирические и лироэпические опусы, созданные в пору активного сотрудничества.

Глава 2. Проза поэтов: эстетический и мировоззренческий эксперимент

Мысль о «бескорневом» характере американской культуры, отсутствии в ней долгой и уважаемой традиции, а также авторитетного слоя знатоков, ценителей, критиков, - эта мысль к середине XX века была уже, мягко говоря, не нова: сетования такого рода сопровождали становление культуры в Новом Свете на протяжении по крайней мере двух предшествовавших столетий. В особом положении американского писателя усматривалось в связи с этим немало минусов, но усматривались и плюсы, т.е. неожиданные возможности¹⁵³. В письме от 21 октября 1950 года Олсон пишет поэту и издателю Сиду Корману:

Look: any French writer (say, better than Michaux, or Eluard, for our
purpose right now, Remy de Gourmont, say)
stands on SCHOLARSHIP of his people (as well as a clear tradition
back thru the Latin to the Greek and on back)

he can be interlacttuwal as all hell because he has a body of
work which he and his readers take for granted, base themselves
on (a culture breathes, takes breath for granted, as men do)

but such breath has been worked for, milleniums, my lad

DO YOU HONESTLY THINK – or know, for that matter – ANY AMERICAN
CAN GO ON SUCH ASSUMPTION?

Have you any sanctions for your acts?
Even for editing a MAG ?¹⁵⁴

В этом письме Олсон делает важное утверждение о том, что американская культура существует без основания в традиции и/или в определенных

¹⁵³Тема эта не закрыта и по сей день. О своеобразном отсутствии у американской поэзии «заземления» («grounding») в традиции рассуждает, например, современный американский исследователь Стивен Фредман в книге «The Grounding of American poetry». По его мысли, американская поэзия с самого своего зарождения находится в разрыве с традицией: она как бы существует «на разрыве». Со времен Эмерсона реакция американских поэтов на эту ситуацию была двух взаимосвязанных направлений: модернизм и «заземление» («grounding»). Модернизм как эстетическое движение принимает этот разрыв путем формальных инноваций. Он разрушает традиционные контексты и создает новые образования посредством чисто формальных средств, таких, к примеру, как коллаж. А «заземление» стремится переизобрести контекст, внедриться, буквально «вгрызться», в место разрыва, чтобы найти само основание традиции. Таким образом, в отсутствие авторитета традиции, американским поэтам пришлось искать альтернативные пути основания своей поэзии. См. : Fredman The Grounding of American poetry

¹⁵⁴Charles Olson: Letters for Origin 1950-1956 / ed. by Albert Glover. New York, NY: Paragon House, 1969. P. 18.

«священных» текстах, о которых все имеют, по крайней мере, приблизительное представление, и на которые все ссылаются. Как поэт он видит в этом стимул к творчеству, своего рода санкцию на эксперимент, авансом предоставленную предками («sanctions for your acts»).

Сходную мысль не раз высказывал и Роберт Крили, - например в эссе «I'm given to write poems»:

I think this is very much the way Americans are given to speak—not in some dismay that they haven't another way to speak, but, rather, that they feel that they, perhaps more than any other group of people upon the earth at this moment, have had both to imagine and thereby to make that reality which they are then given to live in. It is **as though they had to realize the world anew**¹⁵⁵.

Во фразе, завершающей это высказывание, проявляет себя двойственный потенциал слова «to realize» - перцептивный и креативный: мир не только воспринимается («осознается»), но и создается («реализуется») в актах поэтического творчества, как бы спонтанно, без опоры в виде авторитетной, незыблемой традиции. Необходимую поддержку поэты находят не так у дедов и отцов, как у своих современников, «братьев по перу», что ведет к размыванию и проблематизации межпоколенческих границ: «отцы» становятся открыты критике и низвержению, а «братья» привлекаются в качестве авторитетов. Именно сообщество «братьев» становится настоящим «домом» для поэта (см. например, отзыв Крили о книгах современников как об «очень реальном месте для обитания», не ухода от реальности, а именно обживания ее: «I used books as a very real place to be. Not merely an escape from the world—the difficulty was how to get into it, not away—books proved a place very deeply open to me, at moments of reading, in a sense few others were ever to be»¹⁵⁶). Взаимное чтение поэтами друг друга воспринимается как важнейший источник поддержки, опоры – то, что дает «разрешение» (sanction) на творчество. Интенсивная коммуникация внутри

¹⁵⁵Creeley R. Collected Essays. Berkeley, CA: University of California Press, 1989. P. 499.

¹⁵⁶Creeley R. I'm given to write poems // Creeley R. Collected Essays. Berkeley, CA: University of California Press, 1989. P. 497.

сообщества – посредством писем, журналов, критических эссе, предисловий, устных выступлений и лекций – позволяла сформировать и определить пространство общего существования, давала чувство почвы под ногами. Ощущение дружеского плеча, уверенность в том, что рядом есть единомышленник, который работает творчески в том же направлении, снимали чувство тревоги и сверх-ответственности, освобождали каждого от непосильной обязанности, как говорил поэт Роберт Данкен, «охватить в собственном письме сразу все» (to cover everything in my own writing¹⁵⁷).

Школа поэтов Черной горы конструируется за счет отношений и связей, как внутренних, так и внешних. Внешними следует считать отношения оппозиции к господствующей в 1940-50х годах «академической» поэзии, которую в достаточной мере репрезентирует антология Дональда Холла, Луиса Симпсона и Роберта Пэка «New Poets of England and America» (1957). Внутренние отношения – это отношения внутри колледжа Черной горы, основанного на интенсивной интеракции, взаимооплодотворении разных направлений художественного (не только литературного) поиска. Сердцем этого сложного организма – если иметь в виду литературную сторону жизни колледжа - явилось «сообщество-внутри-сообщества»: пара Олсон-Крилли, на чьем творчестве, прозаическом и поэтическом, нам предстоит в дальнейшем сосредоточиться. Их тесная (в этот период) дружба небесконфликтна, но исключительно продуктивна и богата оттенками: по отношению друг к другу они выступают то как собратья по перу, то как учитель и ученик. При этом оба интенсивно пишут в самых разных жанрах, включая такие, как манифест, эссе, заметка, письмо. Общая сверхзадача этих высказываний - разработка эстетической программы, разграничение поля свой/чужой, «изобретение» альтернативной традиции. Активно публикуясь (преимущественно в «домашних» журналах «Origin» и «Black Mountain Review») и не менее активно обмениваясь письмами, Олсон и Крилли совместно осуществляют на протяжении 1950х годов важную миссию – социализации, легитимизации новой поэзии (словосочетание «школа Черной горы» в это время

¹⁵⁷ Duncan R. The HD Book. Long Beach, CA: Frontier Press, 1984. P. 47.

еще не существует), рефлексии и распространения новой эстетической повестки в американском литературном поле. Оба экспериментируют и с новой стилистикой письма – в широком спектре: их письма, как мы увидим, содержат в себе зародыши программных трактатов и манифестов, но нередко и неотличимы от стихотворений в прозе. («Параллельной», более будничной и внеэстетической задачей журнальных публикаций была, разумеется, популяризация колледжа Черной горы, привлечение новых студентов и финансирования, т.е., в некотором смысле, институциональное строительство.)

2.1. Письмо как лаборатория

Для колледжа Черной горы характерна специфическая "лабораторность" производимого в нем искусства и знания. Интенсивное, "сгущенное", сосредоточенное пространство, подчиненное задаче производства нового, формировалось в русле философских, эстетических и педагогических идей Дьюи.

Еще в 1896 году Дьюи открыл знаменитую "лабораторную школу" (Laboratory school) для детей и подростков при чикагском университете, которая просуществовала семь лет, вплоть до 1903 года¹⁵⁸. Будучи великим философом, но на тот момент неопытным администратором, он предоставил своим подопечным учителям только общие принципы обучения и пожелания к ним, но не детальные инструкции, как реализовать на практике инновационный метод преподавания. Дьюи полагал любопытство, действие и непосредственный опыт основными составляющими процесса образования. При этом ученик предстает не пассивным реципиентом фактов, но активным агентом, конструирующим собственную реальность и взгляд на мир в непрерывном взаимодействии с окружающей средой. В идеальном случае, по Дьюи, ребенок обретает новые знания и навыки естественным путем, попадая в различные реальные жизненные ситуации.

Дьюи также предложил концепцию "проблемы" – еще один важный аспект лабораторной методики преподавания. Он считал, что если взаимодействие с

¹⁵⁸ См. Tanner L. N. Dewey's Laboratory School: Lessons for Today. New York, NY: Teachers College Press, 1997.

окружающей средой будет прервано, а применение хорошо знакомых последовательностей действий будет затруднено (то есть если ребенок столкнется с проблемой), то ученик с необходимостью применит рациональный метод, характерный для научного исследователя. Таким образом, предполагалось, что ребенок, в случае (естественного или искусственного) возникновения проблемы, остановит действие, проанализирует проблему, начнет искать альтернативу, затем придумает новую стратегию и попытается с ее помощью преодолеть проблему. Таким образом и задавание вопросов, и делание ошибок не возбраняются, а составляют часть лабораторного метода обучения. Сражаясь с возникающими проблемами при помощи активного мышления и делания, ребенок, по Дьюи, обретает и сохраняет полезную информацию гораздо более успешно, чем при традиционном методе обучения, основывающимся на запоминании и воспроизведении.

Лабораторный экспериментализм в Блэк Маунтин носит следы тех же принципов – говоря словами Дьюи, "learning by doing", "thinking in situations". Таковыми микро-лабораториями предстают спектодрама и хэппенинг; таковой является и колледж в целом, своего рода макро-лаборатория. И таковой, на наш взгляд, является письмо в творческом союзе Олсона и Крили. Именно в корреспонденции происходит взаимное обучение поэтов письму, а также становление поэтической школы. Ведь как уже было сказано выше, для обоих поэтов их переписка имела совершенно особый, эксклюзивный статус, а значит, носила черты лабораторной закрытости для постороннего взгляда.

Самое на данный момент полное собрание их переписки Олсона и Крили только за первые два года (1950-1952) занимает десять томов¹⁵⁹. Собранный бережным редакторским усилием исследователей творчества Олсона Джорджем Ф. Баттериком и Ричардом Блевинсом, этот корпус переписки еще только ждет своего исследователя.

¹⁵⁹ Charles Olson and Robert Creeley: *The Complete Correspondence I-X* / ed. by George Butterick. Santa Barbara, CA: Black Sparrow Press, 1980.

На момент (март 1950 года) начала переписки Крили с семьей жил в Нью-Хэмпшире, разводя голубей и переживая отсутствие публикаций, но надеясь вступить в литературную среду с собственным маленьким поэтическим журналом «Lititz Review». Олсону же к этому времени удалось опубликовать только трактат «Call Me Ishmael», также, у него уже был готов первый вариант эссе-манифеста «Проективный стих». Несмотря на это в основном в начале 1950 года Олсон пишет только «в стол».

Наиболее активно в этой паре написанием писем занимался Крили (в среднем на одно письмо Олсона приходится три письма Крили), но Олсон в целом более осознанно подходил к письму как жанру. Если для Крили переписка со старшим поэтом была в первую очередь поэтической школой и школой жизни («[his] letters were of such energy and calculation that they constituted a practical 'college' of stimulus and information»¹⁶⁰), то для Олсона это был жанр повседневного самовыражения (известно, что Олсон называл свои письма «dailies»¹⁶¹) и, возможно, самый главный жанр письма вообще: большинство его главных эссе (как мы покажем далее) было разработано в письмах к Крили, а главный опус его жизни «Поэмы Максимуса» частично также имеет форму писем.

Уже само знакомство Олсона и Крили состоялось посредством письма; поэты увидятся только в 1954 году, через четыре года после начала переписки, в колледже Черной горы, куда Крили приедет преподавать. Таким образом днем знакомства поэтов можно считать 29 марта 1950 года: отвечая поэту и соредактору планировавшегося (но так и не увидевшего свет) маленького журнала «Lititz Review» Винсенту Феррини, Крили написал, что присланные ему на просмотр стихи Чарльза Олсона прочел, но мягко говоря, не впечатлен успехом языкового эксперимента: «language which doesn't seem to come any kind of positive diction, this for lack of a better way of putting it»¹⁶². Далее Крили предлагает более развернутую критику:

¹⁶⁰ Creeley R. Collected Essays. Berkeley, CA: University of California Press, 1989. P. 107.

¹⁶¹ См., напр. Charles Olson and Frances Boldereff: A Modern Correspondence / ed. by Ralf Maud. Hanover, NH: University Press of New England, 1999. P. 428.

¹⁶² Butterick. G. F. Creeley and Olson: The Beginning. boundary 2, Vol. 6/7, Vol. 6, no. 3 - Vol. 7, no. 1

I hit the last word in the third verse - 'askew' - and can't get beyond it. That is, this one word is apart, if you will, from all the rest, outside, and since it isn't a key word to the poem's sense, nor used for irony, etc., no single purpose which it's oddness might satisfy, I can't adjust to its difference, or don't feel forced to make an adjustment. Diction, in poetry, is an art in itself, a way of speaking, words, etc., these are important matters, like they say. A good word-sense will steer clear of such words, as I find this one here, as I might find others, an ear, if you will, should have caught it. Is this quibbling? Perhaps, but in spite of what 'askew' is there for, I take it to serve as rhyme for you, new, etc.; it's forced and since it has that work, it's too simple a matter to find why it is there, and to get angry with this kind of slackness, that shouldn't have put a word in, simply, for such a reason, if it couldn't serve beyond its sound value¹⁶³.

Как мы видим, Крили – очень внимательный читатель, с придирчивостью работающий даже в личных письмах. Он отмечает, что Олсон (тому на момент начала переписки 39 лет, а Крили – 23) все еще находится «в поиске языка», в результате чего налицо потеря стихотворением «силы»¹⁶⁴. Это отчасти правда: Олсон довольно поздно вступил на поэтический путь, но, конечно, на момент первого контакта он еще не был готов признаться незнакомому молодому «собрату» в том, что все еще находится в поиске языка. Посему кажется закономерной оборонительная позиция, высказываемая уже напрямую в ответном письме к Крили от 21 апреля. Это письмо замечательно не только издевательским отвержением критики Крили как нерелевантной (Олсон соглашается, что всякому важно найти свой поэтический язык, но это явно не его случай, ибо он, Олсон, свой язык уже нашел), но и первым упоминанием знаменитого впоследствии эссе-манифеста «Проективный стих», который фигурирует здесь под названием «PROJECTIVE Verse vs. the NON-projective». Он упоминается как текст, в котором разработана идея о том, что каждый поэт создает свой язык, и в каждом стихотворении оперирует особым вариантом этого языка («a man goddamn well has to

¹⁶³ Butterick. G. F. Creeley and Olson: The Beginning. boundary 2, Vol. 6/7, Vol. 6, no. 3 - Vol. 7, no. 1.

¹⁶⁴ Charles Olson and Robert Creeley: The Complete Correspondence I / ed. by George Butterick. Santa Barbara, CA: Black Sparrow Press, 1980. P. 19.

come up with his own lang., syntax and song both, but also each poem under hand has its own language, which is variant of same»¹⁶⁵). Примечательно, что «Проективный стих» называется Олсоном «a kick-off piece» - как нечто стартующее рывком (взрывом?) и полагающее начало. На процессе кристаллизации основных идей и самой содержательной формы «Проективного стиха» в переписке Олсона и Крили мы остановимся здесь подробнее.

Нужно сказать, что уже в первом письме к Крили Олсон активно использует «взрывную» лексику, говоря о стихотворениях: они не «посылаются», но «выстреливаются/запускаются с силой» («shoot»), «метаются» («toss») и «отлетают» («bounce off») ¹⁶⁶, что, отсылая к слову «проективный»¹⁶⁷, несет в себе смысл резкого старта движения из заданной точки вперед, что, в свою очередь, согласуется с инаугурационной функцией манифеста.

Письмо от 24 мая Крили посвящает звуковому потенциалу становящегося манифеста. Вначале он обращает внимание на важность музыкальности фразы – точнее, на «голос» текста: как он воспринимается на слух, что и как при этом слышит читатель. Он отмечает необходимость для «нас» – Крили и Олсона – развить чувство времени («TIMING») и чувство звука («SOUND»). В качестве ориентиров он в меньшей степени предлагает поэтов (признает, что образцов мало – только Уильям Карлос Уильямс, Эзра Паунд и Гертруда Стайн), и в большей – джазовых музыкантов, конкретно – Чарльза Паркера, Майлза Дэвиса, Макса Роача и Бада Пауэлла. Именно джазовая музыка становится необходимым примером того, чего в принципе может достигнуть расчет времени, вариация и звуковая чувствительность («timing, variation & a sound-sense») ¹⁶⁸, и с чего поэту нужно брать пример: «[it] is a precise example of the consciousness necessary, in a basic form: or character. <...> it is precisely that which you note: which makes the welding, fusing: of any poem» ¹⁶⁹. На примере именно этого письма, в котором идет

¹⁶⁵Там же. С. 19.

¹⁶⁶Charles Olson and Robert Creeley: The Complete Correspondence I / ed. by George Butterick. Santa Barbara, CA: Black Sparrow Press, 1980. P. 19.

¹⁶⁷Англ. «toproject» - имеет значение бросания/запуска вперед, отсутствующее в русском языке.

¹⁶⁸Charles Olson and Robert Creeley: The Complete Correspondence I / ed. by George Butterick. Santa Barbara, CA: Black Sparrow Press, 1980. P. 39.

¹⁶⁹Там же. С. 39.

речь о музыкальности, хорошо видна разница языков Крили и Олсона. Письменная речь последнего очень экспрессивна и по видимости спонтанна, он использует рваные короткие строки, занимающие все пространство страницы, а иногда кричит, прибегая исключительно к заглавным буквам. Крили в целом речь дается «труднее»: на примере приведенной выше цитаты можно судить о перегруженности текста знаками препинания, которые указывают на интонационные паузы, «спотыкания», поиски слова. В письмах обоих, Олсона и Крили, важны элементы графической формы текста – расположение слов на странице, капитализация букв, знаки препинания, поскольку свои письма они печатали на машинке, изредка делая приписки от руки поверх уже напечатанного текста. Небрежные разговорные синтаксис и грамматика характеризуют стиль обоих авторов.

В письме Крили от 5 июня 1950 года впервые появляется фраза, настолько вдохновившая Олсона, что он не просто включил ее в «Проективный стих», но сделал одним из ключевых тезисов-«догматов»: «form is never more than an *extension* of content»¹⁷⁰. В ответном письме 8 июня Олсон, предварительно выразив свой восторг, пытается уточнить тезис, тем самым перевести ее на свой язык, но приходит к выводу, что вариант Крили «прекрасен» и «наиболее практичен»:

FORM IS NEVER MORE THAN AN EXTENSION OF
CONTENT,

&, try this on,

right form

is the precise & correct [*напечатано поверх*: (only possible)] extension of
content under hand

Anyhow, yrs

is beautiful, and most USABLE¹⁷¹

¹⁷⁰Charles Olson and Robert Creeley: The Complete Correspondence I / ed. by George Butterick. Santa Barbara, CA: Black Sparrow Press, 1980. P. 79.

¹⁷¹Там же. С. 85.

Мы наблюдаем, как чужое слово (в данном случае – Крили) примеривается к собственной мысли Олсона, предлагается альтернативный вариант для встречной «примерки» («try this on»). Что-то происходит с высказыванием, когда оно разбивается на фрагменты, организуется «лесенкой» – что-то похожее на процесс становления мысли, организованный пространственно. От себя Олсон предлагает уточняющие эпитеты – «right», «precise», «correct» – потом сам же отбрасывает их как отягощающие фразу излишества. Сам по себе тезис о содержательности формы ничуть не нов и не оригинален, однако можно предположить, что внимание Олсона цепляет здесь слово «extension», т.е. материальность создаваемой Крили метафоры: форма продолжает, расширяет, растягивает, распространяет содержание. Форма - способ работы со смыслом, не набор готовых порядков.

Именно в таком виде, в каком впервые записал ее Крили, признает Олсон, фраза наиболее практична, т.е. более всего подходит для использования – дальнейшего распространения среди, в первую очередь, единомышленников, потому что именно они способны «пустить ее в дело», руководствоваться ею в своем творчестве, тем самым продолжить цепь взаимообмена энергий. Нужно заметить, что Олсон и Крили периодически печатали свои письма в «Origin» в формате «открытого письма» (но не письма о «Проективном стихе»). Поэтому можно сказать, что их письма служили лабораторией, в которой посредством слова исследовались возможности словоупотребления. В этой форме сотрудничества с единомышленником содержался потенциал открытости более широкому кругу.

По письму Олсона от 21 июня мы можем судить о первоначальном варианте манифеста «Проективный стих» - о том, каким он был до редакции Крили. В первую очередь бросается в глаза отсутствие какой-либо структуры: еще не выработаны три «догмата», открывающие «Проективный стих» в его опубликованном варианте, нет деления на части. Здесь Олсон главным образом пишет о строке («LINE»), слоге («SYLLABLE») и единичном разуме («SINGLE

INTELLIGENCE»)¹⁷². Смысл последнего словосочетания он не поясняет (как мы увидим далее, он поначалу не вполне понимает смысл этого словосочетания Крили, хотя и полагает его крайне важным, поскольку добавляет его в манифест). Мы узнаем только, что единичный разум как противоположность коллективному разуму есть продукт «инцестуального» соединения духа («MIND») и уха («the ear, which is so close to the MIND, (they are as brother to sis)¹⁷³»). Как, впрочем, и слог – продукт того же соединения. Главной же «проблемой» композиции стиха Олсон полагает именно проблему строки, что оказывается в финальном варианте манифеста несколько стерто. Проблема строки заключается в необходимости «содержать ее в чистоте» («keeping of the line PURE»¹⁷⁴), «выбивать» каждую строку как каждый слог («we must hammer each line out as purely as each SYLLABLE»¹⁷⁵) – т.е., пристально работать над каждой строкой так, чтобы результат был таким же свежим и совершенным, как свеж и совершенен слог, порожденный поэтом в пылу творческого момента. Позже в письме от 22 июня он уточняет (именно эта формулировка перейдет потом в манифест):

the two halves are,
 the HEAD, by way of the EAR, to the SYLLABLE,
 the HEART, by way of the BREATH, to the LINE
 And the joker: that the 1st half is, the let-it-rip, in the act,
 howsomever one disciplines it othertimes

 and the 2nd, is, the rewrite, the control, in the
 making, the *work of the day*¹⁷⁶

Слог рождается спонтанно в моменте стихосложения, а строка – продукт тренированного сердца и дыхания, т.е. продукт дисциплинированной работы, «the

¹⁷²Мы можем судить о том, что особенно важно для Олсона в тот момент по капитализации ключевых слов.

¹⁷³Charles Olson and Robert Creeley: *The Complete Correspondence I* / ed. by George Butterick. Santa Barbara, CA: Black Sparrow Press, 1980. P. 126.

¹⁷⁴Charles Olson and Robert Creeley: *The Complete Correspondence I* / ed. by George Butterick. Santa Barbara, CA: Black Sparrow Press, 1980. P. 126.

¹⁷⁵Там же. С. 126.

¹⁷⁶Там же. С. 138.

rewrite, the control, in the making, the *work of the day*»¹⁷⁷. Олсон подчеркивает важность этой ежедневной работы – в том числе и графическими средствами: «THE WORK»¹⁷⁸ (письмо от 21 июня 1950 г.).

«Работа» – не единственное определение стихотворчества. Олсон в письме от 21 июня цитирует описание логопэзии Паунда (которое, заметим, отсутствует в финальном варианте манифеста: Олсон предпочел заменить заковыченную цитату собственной речью, оставив аллюзию осведомленному читателю), но ошибочно (намеренно?) заменяя слово «words» на слово «syllables»:

«poetry
is the dance of the in-
tellect
among the syllables»
half-right¹⁷⁹

Оригинал звучал следующим образом: «logopoeia or poetry that is akin to nothing but language, which is a dance of the intelligence among words and ideas and modification of ideas and characters»¹⁸⁰.

Олсон вставляет цитату в письмо заковыченной, но не указывает ее происхождение. С одной стороны это может означать, что творчество Паунда настолько хорошо знакомо обоим корреспондентам, что цитата легко опознается без дополнительного указания. С другой стороны подобное присвоение и искажение цитаты «под себя» может говорить о характерной для «коллективно-лабораторной» работы вольности обращения с чужим (но на самом деле, не чужим, поскольку в некотором смысле Паунд, все же, соратник) словом.

Олсон соглашается с Паундом только наполовину. В чем заключается эта половинчатость? Во-первых, интеллект не только «работает», но и «танцует» среди слогов, - это две грани процесса поэтического творчества. Во-вторых, у

¹⁷⁷Там же. С. 138.

¹⁷⁸Там же. С. 127.

¹⁷⁹Charles Olson and Robert Creeley: *The Complete Correspondence I* / ed. by George Butterick. Santa Barbara, CA: Black Sparrow Press, 1980. P. 126

¹⁸⁰The Little Review, Vol. 4, no. 11. (March, 1918). P. 56-58.

Паунда речь идет о словах, но Олсон привлекает внимание к элементам меньшим и большим, чем слово, - слогу и строке. Работа с которой не менее, а может, и более, важна. Именно в этом он планировал «исправить» Паунда, о чем и написал Крили в письме от 22 июня: «I think we do have to correct... Ez, on this biz of, expression versus illumination. All the way thru I find em (including Ez's absolute ARS POETICA) half right. (They leave out one side of the thoroughfare, much travelled side.)¹⁸¹»

У Паунда, по Олсону, слаба или вовсе отсутствует «энергетическая линия», напрямую соединяющая слово с телесностью (сердцебиением, дыханием - «HEART-BREATH-LINE»), - свои «Песни» он строит поэтому на силе собственного эго, воли, но это – мотор недостаточно сильный («he / goes by his will, thinks / that it will carry him, he's / so strong. It don't, & / IT WON'T»)¹⁸². Более подходящим и единственно подлинным «двигателем» поэмы для Олсона могла бы быть эмоция – тезис, который в письме звучит очень четко. Именно эмоция контролирует дыхание, а значит и базисный ритм, и мягкость течения энергии, которые отливаются в соответствующую форму строки. Эмоция – это «та властная константа, о которую разбиваются и с которой играют все варианты» («a controlling constant against which all variants break and play»¹⁸³).

В одном из двух ответов на это письмо, уже ясно осознавая его характер прото-манифеста, Крили также размышляет о проблеме строки – но в звуковом аспекте. Он выделяет для себя триаду строка-слово-базовое ударение (basestress), что не противоречит Олсону, а скорее развивает его мысль. Крили подчеркивает важность мысли Олсона как поэта-теоретика для их поколения, для современности. К примеру: «It was a godsent, to find you – since things were getting real tight, there, where they should be opening, to let loose: content»¹⁸⁴; «[Hopkins] gives us nothing to make clear, what could come, in phrase/line: as have your notes,

¹⁸¹Charles Olson and Robert Creeley: The Complete Correspondence I / ed. by George Butterick. Santa Barbara, CA: Black Sparrow Press, 1980. P. 137-138.

¹⁸²Charles Olson and Robert Creeley: The Complete Correspondence I / ed. by George Butterick. Santa Barbara, CA: Black Sparrow Press, 1980. P. 126.

¹⁸³Там же. С. 127.

¹⁸⁴Charles Olson and Robert Creeley: The Complete Correspondence II / ed. by George Butterick. Santa Barbara, CA: Black Sparrow Press, 1980. P. 13.

letters, to me»¹⁸⁵; «[Sound] is what we have to pick up on, as you have said, as you must keep saying, SINCE yr poetry is strong enough, good enough, to carry the weight of an argument/ going with it: explicit. Now/ damn few poets have that strength. That's why you have to carry said beacon»¹⁸⁶. Крили наделяет Олсона функцией поэта-эксplikатора, поэта-преподавателя, который идет впереди поколения и несет свет знания, понимания того, как читать и как делать стихи, что равно ценно и для практикующего поэта, и для «просто читателя». Энергетизм Олсона, - а приведенная выше цепочка (the HEAD, by way of the EAR, to the SYLLABLE / the HEART, by way of the BREATH, to the LINE) есть ни что иное, как схема энергетического обмена, - глубоко дидактичен: «It gives us a logic tight enough to hold our material, but at the same time, cuts out of the cramping of so-called formal metrics»¹⁸⁷. Крили ценит в теории Олсона и стремление исследовать слова в поэзии в качестве звуков, звучаний, а саму поэзию трактовать как что-то вроде джазового ансамбля: «So we got now the drums, bass, and, say: chords (simple) going on the piano»¹⁸⁸. Эти инструменты составляют фоновый мелодический паттерн для вокалиста, который может «инвертировать, растянуть, выдвинуть вперед или убрать назад ОПРЕДЕЛЕННЫЙ звук, каждый звук, который он может издать» («to invert, delay, push back & forward, the PARTICULAR sound, each, that he can make»)¹⁸⁹. То, что Крили называет фоновым ритмическим паттерном (base beat), Олсон склонен называть дыханием, «вокалист» у Крили соответствует олсоновскому поэту, упорно «работающему» со слогом и строкой.

Впрочем, Крили не только соглашается с Олсоном, но и по-своему критикует его. Например, он с неудовлетворением отмечает, что в прото-манифесте у Олсона есть аргументация, но совсем нет примеров проективного стиха. Он предлагает комбинацию «напряженной головы» и ее продолжения в форме звуков или поэзии («what IS needed is an attitude that can combine, the

¹⁸⁵Там же. С. 14.

¹⁸⁶Там же. С. 15.

¹⁸⁷Charles Olson and Robert Creeley: The Complete Correspondence II / ed. by George Butterick. Santa Barbara, CA: Black Sparrow Press, 1980. P. 14.

¹⁸⁸Там же. С. 15.

¹⁸⁹Там же. С. 15.

tightness of the head/ with the actual extension possible into sounds/ poetry»). «Ее продолжение в форме звуков или поэзии» можно трактовать не только как необходимость примеров проективного стиха для иллюстрации метода, но и превращение самого манифеста в «продолжение» своего содержания, т.е. в проективный манифест как форму, манифест проективизма в проективной форме. Получилось это у Олсона или нет, мы покажем в следующем разделе главы.

В другом письме от 7 июля Крили возвращается к проблеме расстановки и усиления смысловых акцентов в тексте Олсона: он (текст), по словам Крили «толкается», т.е. еще не родился, только силится появиться на свет («My main gripe with the first draft was that it shoved: too low»¹⁹⁰). Чтобы сделать голос текста «громче», отчетливее, нужно, по Крили, сформулировать «more basick ideas» в простой форме слогана, что Крили и делает за автора, предлагая резюмировать основные тезисы будущего манифеста в следующей формулировке, составленной из переписанных (и капитализированных) строчек Олсона:

ONE PERCEPTION MUST IMMEDIATELY AND DIRECTLY LEAD TO A
FURTHER PERCEPTION

FORM IS NEVER MORE THAN AN EXTENSION OF CONTENT

1/ the HEAD, by way of the EAR, to the SYLLABLE

2/ the HEART, by way of the BREATH, to the LINE¹⁹¹

Где «ОДНО ВОСПРИЯТИЕ ДОЛЖНО СРАЗУ ЖЕ И НАПРЯМУЮ ВЕСТИ К СЛЕДУЮЩЕМУ ВОСПРИЯТИЮ» - это процесс, во время которого реализуется принцип «ФОРМА ЕСТЬ НЕ БОЛЕЕ ЧЕМ ПРОДОЛЖЕНИЕ СОДЕРЖАНИЯ». Иными словами, в процессе непрерывного восприятия реализуется органический принцип формы как продолжения содержания. Это Крили делает догматически четким для Олсона, который явно нуждается в такого рода проясняющем для него самом дружеском чтении. Крили рекомендует сделать манифест «скользящим» гладко, сделать его «большим», говорящим

¹⁹⁰Charles Olson and Robert Creeley: The Complete Correspondence II / ed. by George Butterick. Santa Barbara, CA: Black Sparrow Press, 1980. P. 61.

¹⁹¹Там же. С. 60.

громко («make it SLIDE/ stick. BIG/ as it IS»)¹⁹², чтобы он смог «наделать шуму» в лагере противников («to make fire in the enemy camps/ and use our gig for expansion/ & push/ in what IS»)¹⁹³.

Также, поскольку словосочетание «single intelligence» принадлежит Крили, именно здесь, в его письме, мы находим более доступное раскрытие того, что включает в себя это понятие. «Единый разум» слагается из, по Крили, строки и слога как двух половин и двух близнецов («together they make the S. I.»¹⁹⁴). Иначе говоря, одно из пониманий «единого разума» - это стихотворение (которое также слагается из слогов и строк).

Попытку выработки других пониманий этой загадочной, но важной для Крили категории мы находим в письмах от 4 августа и 7 августа 1950 года. В ответ на вопрос Олсона: не близко ли понятие «единого разума» его собственной, олсоновской концепции «единого центра» («THE SINGLE CENTER»), - Крили отвечает, что он обозначает таким образом «основную базовую единицу» («the base unit»), содержательное основание человека, принцип внутренней связи: «SI is the usable content of a man. It is his: coherence»¹⁹⁵. В конечном итоге это воля к форме, связи, гармонии (a will to cohere) человека как противоположность воли к распылению (a will to disperse): «All force, as it works to form, to 'coherence' establishes its 'singleness.' As, as so: the man/ IS force & instrument for force/ is single»¹⁹⁶.

Эпистолярное наследие Олсона и Крили интересно как своего рода лаборатория, в которой – в процессе обращения слов, высказываний, суждений между корреспондентами – происходили отработка, испытание, становление нового языка и нового способа думать об искусстве. Своим согласием и принятием одна из сторон всякий раз легитимизирует новое, пробное значение слова, предлагаемое другой стороной. Здесь как раз и проявляет себя значимость

¹⁹²Там же. С. 62.

¹⁹³Там же. С. 61-62.

¹⁹⁴ Там же. С. 59.

¹⁹⁵Charles Olson and Robert Creeley: The Complete Correspondence II / ed. by George Butterick. Santa Barbara, CA: Black Sparrow Press, 1980. P. 100.

¹⁹⁶Там же. С. 99.

поэтического сообщества: слово должно «пожить» в неформальном общении, внутри дружеского кружка, прежде чем попасть на страницы манифестов, представляющих уже не частные мнения или инсайты, но групповую, коллективную позицию. Письмо «брату», - а поэты очень ясно ощущали друг друга «братьями», старшим и младшим, - служило гибким и продуктивным каналом разработки общего теоретического словаря.

2.3. Чарльз Олсон: эссе-трактат

Чарльз Олсон – *enfant terrible* академической среды. Его учительство, в чем-то схожее с учительством его старшего товарища и также учителя Паунда, все же не настолько герметично. Учеником Олсона на деле может стать каждый, прочитавший определенный набор книг и разделяющий его литературные пристрастия, потому он и публикует по крайней мере одну подробную библиографию («A Bibliography on America for Ed Dorn» (1955), опубликовано в 1964 году в качестве памфлета в «Four Seasons Foundation»). В роли учителя Олсон предстает в манифесте «Проективный стих», но это не единственная его роль. Он также и поэт-мифолог, выстраивающий глобальные мифолого-антропологические системы, в чем мы убедимся, проанализировав эссе «Human Universe» и «The Gate and the Center».

2.3.1 Манифест новой поэзии: «Проективный стих».

Эссе было впервые напечатано в третьем номере (октябрь) нью-йоркского журнала *Poetry* за 1950 год. Имея в виду этот факт, Сид Корман, поэт и издатель культового журнала "Origin", спрашивает у Олсона в письме от 7 ноября того же года: "Must you be forever publishing in PNY's where the entire context militates against and negates your argument?"¹⁹⁷. Действительно, появление эссе в PNY (*Poetry New York*) выглядело крайне странно, поскольку журнал был далек от

¹⁹⁷ Golding A. *From Outlaw to Classic: Canons in American Poetry*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press P. 125.

авангардистского экспериментаторства: в номере «Проективный стих» по соседству с подборкой «новых британских поэтов» (Paul Dinnage, T. H. Jones, Peter Russell, Donald Watt, Tessa M. Sillars, Thomas Brackley), несколькими современными американцами (У. К. Уильямс, Джон Эшбери, Ричард Уилбур) и двумя стихотворениями в форме правильных катренов от Барбары Гиббс, чье поэтическое творчество Олсон иронически охарактеризовал так: «O, I am here, and O, I am human, and O, isn't it, weary-or-how lyrically lovely»¹⁹⁸.

Нельзя, в то же время, сказать, что публикация манифеста Олсона появилась в контексте полного непонимания и отторжения предлагаемых им новаций. В сходном направлении, развивая импульсы, рожденные в творчестве молодого Паунда и У.К.Уильямса, в это же время экспериментируют поэты из Сан-Франциско и Нью-Йорка, окрещенные «битниками». К примеру, Аллен Гинзберг отмечал: «So there was like almost a synchronism – everybody began writing open form. Around '48, actually, I would say, is the time. Because I began writing a Williams-like free verse. Consciously, around '49-'50»¹⁹⁹. Таким образом, «Проективный стих» стал манифестом, не открывающим новое движение, но скорее суммирующим многообразный и все расширяющийся опыт использования свободного стиха.

Как мы уже видели, эссе «Проективный стих» выросло и вызрело в длительной переписке Чарльза Олсона с Робертом Крили. Эссе было принято к публикации в журнале *Poetry New York* незадолго до их знакомства, но в течение нескольких месяцев, по ходу их переписки было в значительной степени переработано. Крили был очень внимательным читателем и редактором Олсона. Он представлял собой необходимое критическое зеркало, в диалоге с которым мысль Олсона обретала плоть. Крили и Олсон занимались распространением самого эссе и отдельно тезисов среди поэтов своего круга посредством обширной корреспонденции, а также посредством журналов «*Origin*» и «*Black Mountain Review*». В письме к Винсенту Феррини, опубликованному в первом выпуске

¹⁹⁸ Там же. С. 125.

¹⁹⁹ Allen Verbatim: Lectures on Poetry, Politics, Consciousness / ed. by Gordon Ball. New York, NY: McGraw-Hill, 1974. P. 163.

журнала "Origin", Олсон так часто упоминает «PV piece», что в конце этого письма Корман был вынужден поместить «комментарий редактора» с объяснением: «PV refers to the significant essay in POETRY (NY), Number 3, 1950, by Olson, where he discusses what he calls PROJECTIVE VERSE». В эссе «Notes for a New Prose», опубликованном во втором номере "Origin", Крили также цитирует PV, подчеркивая системообразующий характер эссе: «Form is the extension of content. This was the first rule». И «Origin» и «Black Mountain Review» были тестовыми площадками потенциала «Проективного стиха» как философии художественной группы.

Открытое – иначе, проективное – поэтическое письмо тесным и очевидным образом связано с письмом эссеистическим: тому и другому свойственны принципиальная незавершенность и динамизм, то и другое наследует романтической эстетике фрагмента. Пожалуй, эссеизм является характерной формой для процессуальной эстетики колледжа Черной горы. В поэтической антологии Аллена представлены, наряду со стихами - в разделе, посвященном поэтикам, - различные формы эссе. «Проективный стих» Олсона – образцовое эссе, экспериментальное исследование возможностей словопользования посредством словопользования. «USE USE USE»²⁰⁰, - повторяет Олсон: сила поэтического слова проверяется практиками его употребления. Олсон настаивает на практичности своей методологии, на необходимости для теоретика работать «по слуху» (by ear), осуществлять эксперимент не только над словом, но, в каком-то смысле, над самим собой (how to use oneself, and on what).

Название эссе выразительно самой формой графической организации: словосочетание «PROJECTIVE VERSE» занимает целую строку, при этом слова находятся на противоположных ее концах, составляя две дыхательные единицы, пробел обозначает паузу, самую длинную из всех (многочисленных) присутствующих в тексте. Соотношение стандартной отбивки между словами и

²⁰⁰Olson Ch. Projective Verse // Collected Prose / ed. by Donald Allen and Benjamin Friedlander. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1997. P. 240.

удлиненной отбивки в названии создает впечатление того, что текст находится в пространстве тишины между словами «PROJECTIVE» и «VERSE».

PROJECTIVE

VERSE

(projectile (percussive (prospective
vs.

The NON-Projective

Унифицированное расстояние между словами машинописного текста позволяет Олсону ввести в текст параметр времени. Работая «по всему полю» страницы, располагая отдельные слова и строки на разном расстоянии друг от друга, он стремится передать скорость и интенсивность работы поэтического голоса. Следующая строка дает три уточняющих характеристики проективного стиха:

(projectile (percussive (prospective
vs.

TheNON-Projective²⁰¹

«Projectile» относится к метанию снаряда, «бросанию вперед», «выбросу» энергии. «Percussive» – «перкуссивный» (А. Скидан предлагает сравнить с перкуссивным методом в джазовой музыке²⁰²), «ударный», «взрывной». «Prospective» означает «разомкнутый в будущее», «ожидаемый», «потенциальный». Эссе преподносится как снаряд, запускаемый в сторону противника, как заряд энергии, выпускаемый в пространство, нечто взрывное, атакующее. Каждое из трех определений обрамлено незакрытой скобкой, что

²⁰¹Olson Ch. Projective Verse // Collected Prose / ed. by Donald Allen and Benjamin Friedlander. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1997. P. 239.

²⁰²Олсон Ч. Проективный стих / пер. с англ. А. Скидана. // НЛО (2010) № 105. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/105/ol27.html> [по сост. на 26.08.18]

указывает на незавершенность дефиниции. Динамика, незавершенность и неопределенность транслируются таким образом и на формальном, и на семантическом уровне.

Нужно заметить, что исходно эссе имело другой рабочий заголовок: «PROJECTIVE Verse vs. the NON-projective». Именно под таким названием оно фигурировало в корреспонденции Олсона и Крили. Капитализация первых трех букв дополнительно коннотировала противопоставление, конфликт поэтических форм. В лоб заявленная оппозиция подчеркивала не только исследовательский, но иманифестарный характер текста: он заряжен энергией борьбы, содержит призыв к творческому действию в системе измерений, еще не для всех очевидных и понятных.

Концептуальным противником в «Проективном стихе» является формальный метод стихосложения, т.н. «закрытый» стих, господство которого Олсон связывает с господством печати («closed» verse, that which is print-bred) и форма строки, строфы, произведения в целом, полученная по наследству, далекая от спонтанности и органической связи с местом-моментом (inherited line, stanza, overall form). Олсон противопоставляет уитменовскую традицию «обнаруженной строки» (discovered line) почитанию «строки наследуемой» классиками елизаветинской поэзии.

Наряду со свойствами жанра эссе (исследующего опыт, претендующий на радикальную новизну) и жанра манифеста (заявляющего некоторую позицию в противостоянии другой или другим),opus Олсона имеет характеристики, ассоциирующиеся с аналитической, академической научной работой. Текст разделен на три части, в первой из которых кратко резюмируются цели и задачи дальнейшего рассуждения:

Verse now, 1950, if it is to go ahead, if it is to be of *essential* use, must, I take it, catch up and put into itself certain laws and possibilities of the breath, of the breathing of the man who writes as well as of his listenings²⁰³.

Задачи, которые отмечает для себя Олсон, таковы: во-первых, показать, что представляет собой проективный, или открытый, стих; в чем принципиальное отличие проективного стихосложения от непроективного, закрытого; во-вторых, сделать несколько предположений по поводу того, какая «установка по отношению к реальности» («*stance towards reality*») способна породить произведение открытой формы и как такая установка моделирует самого поэта и его аудиторию. Решению этих задач посвящены, соответственно, две части текста.

Проективное стихосложение, настаивает Олсон, опирается на определенную философию жизни. Проективизм это и метод, и новая реальность, с которой имеет дело городской поэт, - этот акцент, по-видимому, вводится Олсоном, чтобы заострить противоположение себя «аграриям», Рэнсому и Тэйту, выступавшим одновременно корифеями «новой критики». Проективная установка порождает новую поэтику и новый концептуальный аппарат, что в свою очередь, по словам Олсона, должно привести к появлению нового вида драмы и эпоса. Любопытно, что лирика, лирическое самовыражение (*lyrical interference of individual as ego*) Олсона здесь не интересует совсем. Драма как перформанс обнаруживает документальный потенциал текста. Текст предстает документом-партитурой голоса оратора Олсона: с помощью работы по всей странице (по всему полю), использования капитализации для отдельных слов мы потенциально можем воспроизвести речь Олсона. Эпос, «эпическое отношение к реальности (*epic stance towards reality*), по Олсону, предполагает “заземленность” в местном, локальном. Эпическое отношение к реальности в манифесте реализуется следующим образом. Эпический текст оказывается заземлен в локальном

²⁰³Olson Ch. Projective Verse // *Collected Prose* / ed. by Donald Allen and Benjamin Friedlander. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1997. P. 239.

сообществе Черной горы, и уже только потом достигает размеров мира посредством распространения в переписке и в журналах в виде цитат и перепечаток (как в случае с антологией Аллена, где перепечатка «Проективного стиха» означает открытие манифеста гораздо более широкой аудитории, чем школа Черной горы и их друзья).

Олсон формулирует «законы» проективизма, своего рода догматы. Текст построен в настоящем историческом времени и как бы транслирует категорию универсальной истины.

From the moment he [поэт-проективист] ventures into FIELD COMPOSITION — puts himself in the open — he can go by no track other than the one the poem under hand declares, for itself. Thus he has to behave, and be, instant by instant, aware of some several forces just now beginning to be examined.

Проективизм требует осознанного выбора и ответственного, внимательного следования ему. Внимание (и связанная с ним осознанность) – фундаментальная для Олсона категория, - во многом роднящая его подход к поэтическому искусству с тем, что проповедовал (применительно к живописи) Альберс. Внимание активизирует уже заложенную в неоформленном материале энергию, своеобразную тягу, которая определяет движение поэта в «открытом» стихотворном поле. Движение это Олсон называет «PUSH» и противопоставляет музыкальной фразировке Паунда.

«PUSH» – процессуальная внутренняя логика формы, которая одновременно является и содержанием произведения, ждет активизации, «открытия». Первый «закон» проективизма – кинетический или «кинетики вещи» (the kinetics of the thing). На любом этапе существования и в любой его форме стихотворение является «зарядом высокой энергии» («high-energy construct») и «разрядом» («energy-discharge»). Энергия, которая, рождаясь в поэте, затем циркулирует между ним, текстом стихотворения и читателем.

Второй «закон» (который Олсон называет также принципом) – органицистский принцип взаимообусловленности формы и содержания: FORM IS NEVER MORE THAN AN EXTENSION OF CONTENT. (Выше уже было показано, что эта наиболее известная и широко цитируемая фраза из «Проективного стиха» принадлежит вовсе не Олсону, а Роберту Крили, и взята из их переписки²⁰⁴).

Наконец, третий принцип – процессуальности – формулируется так: ONE PERCEPTION MUST IMMEDIATELY AND DIRECTLY LEAD TO A FURTHER PERCEPTION. И эта формулировка, кстати, не принадлежит самому Олсону, она заимствована им у старшего друга, поэта Эдварда Далберга.

Итак, в олсоновской проективной догматике два из трех ее основных пунктов сформулированы отнюдь не им самим, а другими людьми. Между тем, Олсон хочет быть больше, чем теоретиком - настаивает на практической применимости своей теории и предполагает свое эссе как открытый урок поэтам – как «делать стихи» по-новому:

PROJECTIVE VERSE teaches, is, this lesson, that that verse will only do in which a poet manages to register both the acquisitions of his ear and the pressure of his breath.

Но как именно приобрести столь высоко ценимый навык – умение регистрировать малейшие звуки и движения дыхания? Этого Олсон не говорит. Несмотря на наставительный тон, на навязчивую эмфазу («hammering») с использованием заглавных букв и не менее навязчивые повторы, а может быть, именно по причине их наличия, можно усомниться в эффективности его учительства. В сердце его урока лежит противоречие: попытки проповедовать новую поэтическую «веру», утвердить новую догматику упираются в сознание невозможности завершить формулировку, дать определение, закрыть скобки в названии, остановить внутреннее движение.

²⁰⁴Разумеется, этот “принцип” не является и личным открытием Крили, поскольку восходит к романтической эстетике.

В связи с вопросом, выполнял ли манифест «Проективный стих» заявленную его автором функцию, интересно проанализировать рецепцию манифеста современниками Олсона.

В 1950 году У. К. Уильямс впервые прочел «Проективный стих» и восторженно отозвался о прочитанном в письме Крили: «I share your excitement, it is as if the whole area lifted. It's the sort of thing we are after and must have... Everything in it leans on action, on the verb; one thing *leads* to another which is thereby activated...»²⁰⁵. Уильямс даже включил большую часть «Проективного стиха» в свою «Автобиографию» (1951), сопроводив вставку следующей фразой: «An advance of estimable proportion is made by looking at the poem as a field rather than an assembly of more or less ankylosed lines»²⁰⁶.

Поэта Майкла Макклюра с «Проективным стихом» познакомил поэт Роберт Данкен. Макклюр долго боролся с текстом, пытаясь понять «абсолютно новую поэтику», основанную на физиологии, чувственном восприятии (*apprehension by the senses*), схватывании (*prehension*), но в итоге принял полностью²⁰⁷. В книге «Simple Eyes» Макклюр утверждает, что его собственная поэзия написана не просто в форме свободного стиха, но – стихийно следует правилам проективной поэтики Чарльза Олсона. «Те, кто не читал мою поэзию прежде, откроют для себя, что я пишу строками, размеченными дыханием, и слушаю слоги, возникающие в моем голосе или на кончике моей ручки или в поле моих энергий. Проективная поэзия - не наивная поэтическая форма, напротив, это наисложнейшая форма письма; она нова, но также способна включать в себя, и иногда в действительности включает, старые формы вроде ямбов, рифм и полурифм»²⁰⁸. В Олсоне Макклюр увидел разом современника и литературного «отца» (Charles was both a contemporary and at the same time filled a paternal role), долгожданный источник света и импульс к подлинному самообретению: «...when I read Charles Olson's poetry it came like a light and I immediately saw what it was.

²⁰⁵Creeley R. Collected Essays. Berkeley, CA: University of California Press, 1989. P. 127.

²⁰⁶Perloff M. G. Charles Olson and the "Inferior Predecessors": "Projective Verse" Revisited // ELH, Vol. 40, No. 2 (Summer), 1973. Pp. 285-306.

²⁰⁷URL: https://www.huffingtonpost.com/anis-shivani/exclusive-beat-poet-mcclure_b_823425.html [по сост. на 12.10.18]

²⁰⁸McClure M. Simple Eyes & Other Poems. New York, NY: New Directions, 1994. P. 8.

Here was the man who is going to change me – not change, I didn't change – he's going to open up everything I am. And I'll tell you, it was a joyous experience»²⁰⁹. Такие яркие реакции на опус Олсона среди молодых художников 1950-60х фиксировались нередко, хотя не всегда были однозначно энтузиастическими.

Роберт Данкен встретился с Олсоном в 1946 году и узнал его скорее как историка и антрополога. Олсон как раз получил грант на исследование миграции народов на западное побережье США, и в свою первую встречу они говорили об этом, а также обсуждали антиурбанистическую теорию самого Данкена (тот считал, что разлад нашей цивилизации – это фундаментальный разлад, из-за которого мы все живем в городах, и заставляем фермеров выращивать для нас еду). В искусстве (поэзии) позиции Данкена выглядели куда более солидно: он писал стихи с 1937 года, Олсон же был начинающим поэтом. Чтобы рассеять сомнения нового знакомого, Олсон прислал ему свою книгу стихов X&Y, которая была выпущена в 1949 году влиятельным издательством «Black Sun Press» (в нем печатались такие гиганты, как Джойс). Данкен счел книжку «нечитаемой» и выбросил в мусорную корзину. В 1950 году Джеймс Броутон (Broughton) познакомил Данкена с «Проективным стихом». Данкен не только прочел эссе, но и перечитал не один раз - буквально носил его с собой: «I have pored over «Projective Verse». I mean I carry it like people carried «Pilgrim's Progress». Like Keats carried Shakespeare. I can look at it right now and say, «God, did I ever sufficiently *feel* before, *move?*»»²¹⁰. В итоге изучения идей Олсона Данкен укрепился в убеждении, что тому (Олсон) вообще не стоит публиковать свои стихи иначе, как в устном исполнении, читая их вслух. На чтение стихов вслух как раз в это время сделали основную ставку поэты «сан-францисского возрождения», - и Данкен увидел в Олсоне их единомышленника и соратника²¹¹.

²⁰⁹ Allen Verbatim: Lectures on Poetry, Politics, Consciousness / ed. by Gordon Ball. New York, NY: McGraw-Hill, 1974. P. 133.

²¹⁰ Allen Verbatim: Lectures on Poetry, Politics, Consciousness / ed. by Gordon Ball. New York, NY: McGraw-Hill, 1974. P. 134.

²¹¹ Всерьез его мнение об Олсона-поэте изменилось в 1951 году, когда вышел первый номер журнала Origin, сорок страниц из шестидесяти которого занимали стихи Олсона. «[It was] such a blockbuster of Olson that I had to come off it», говорит Данкен. «He was a poet, a poet like I had not seen in all my life. And I had been nursing possibilities of a poet in people I knew. It destroyed one of my closest poet friendships, which was with Jack Spicer, who was as genuine a poet

Аллен Гинзберг также с готовностью опознал в мысли Олсона тенденцию, близкую собственным поискам. О проективном стихе он писал следующее: «строки распределены по странице таким образом, каким вы бы разделили их своим дыханием, если бы вы в действительности произносили их вслух. Эти строки написаны с тем, чтобы их произносили. Будто бы их действительно произнесли. Ты можешь сделать из стихотворения партитуру, дать указание, какой ритм ты будешь использовать, какие фразы будут произноситься на одном дыхании, а какие – при помощи нескольких; какие отдельные слова вроде «О» будут отдельно на одном дыхании, будут забирать весь вес и все время. Как это работает? К примеру, твое содержание это твоя эмоция «uh», это то, что ты в целом хотел бы аффективно выразить в тексте, редуцировав эту эмоцию до чистого аффективного вздоха (pure affective sigh). Затем нужно решить, как этот вздох будет разбит на странице, с какими дыханиями, сколько слов нужно будет произнести на одном дыхании, иными словами, какой ритм ты задашь»²¹².

В идеале, дыхание поэта должно воспроизводиться в дыхании читателя, - это и есть, для Гинзберга, идеальная модель проективного метода. Эссе Олсона он считал излишне велеречивым, претенциозным, но в целом очень полезным, в частности, содержащим много «практических комментариев об использовании печатных знаков, например, тире, точек, и прочего, для отмечания времени, для вручения читателю подсказок, как работать с собственным дыханием, как долго держать паузу, когда задержать дыхание, когда сделать новый вздох»²¹³. Очевидно, что Гинзберг тесно связывал «Проективный стих» Олсона с собственными медитационными практиками, активно влиявшими на его поэтику. Он говорил: «Характерной чертой мантры – или поэтики (мантра есть зерно поэтики) – является внимание к ритму, связь с дыханием, с реальным дыханием, и

as Olson, but Olson was to become *my* poet. I was very much Jack Spicer's poet, and his heart was broken when it was clear suddenly that someone would take his place, and so he was never able to tolerate the existence of Olson.»

²¹² Allen Verbatim: Lectures on Poetry, Politics, Consciousness / ed. by Gordon Ball. New York, NY: McGraw-Hill, 1974. P. 162.

²¹³ Там же. P. 164.

The projective verse essay of Olson's is very hifalutin', but very useful, actually, because it does have a lot of practical suggestions for use of typewriter key notes, you know, slash bars and dots and things like that, for scoring time, for giving hints to the reader how to suspend his breath, how long to wait, when to stick it, when to take it up again... Olson was concerned with how you score on the page the equivalent of your varying conversational excited breathing speech.

аффект, и таким образом связь с телом. Чарльз Олсон говорит о поэзии как продолжении физиологии, языке как продолжении физиологии. В первую очередь с этой точки зрения: слова, которые мы произносим, в конечном итоге связаны с нашим телом, с нашим дыханием особенно, а дыхание связано с чувством, чувство артикулируется в языке. Поэзия является ритмической вокальной артикуляцией чувства, и содержание поэзии есть чувство»²¹⁴.

Джек Керуак сформулировал для себя практические выводы из «Проективного стиха» в короткой заметке, написанной им для алленовской антологии: принципы Олсона он считал применимыми не только к поэзии, но и к прозе:

The rhythm of how you decide to 'rush' yr statement determines the rhythm of the poem, whether it is a poem in verse-separated lines, or an endless one-line poem called prose...²¹⁵

Этой же проблематике Керуак посвятил знаменитое эссе «Основы спонтанной прозы» (Essentials of Spontaneous Prose), написанное им для «Evergreen Review» (1958):

METHOD No periods separating sentence-structures already arbitrarily riddled by false colons and timid usually needless commas-but the vigorous space dash separating rhetorical breathing (as jazz musician drawing breath between outblown phrases) - "measured pauses which are the essentials of our speech" - "divisions of the sounds we hear" - "time and how to note it down."²¹⁶

Созвучие с идеями Олсона здесь очевидно, но трудно сказать, кто на самом деле на кого повлиял, и были ли Керуак и Олсон знакомы с творчеством друг друга. На этот счет есть лишь одно высказывание Керуака в интервью Paris

²¹⁴ «So the characteristics of mantra, then – or poetics (the seed of poetics is mantra) – are attention to rhythm, connection with the breath, with the actual breathing, and affect, and so connection with the body. Charles Olson talks about poetry as an extension of physiology, language as an extension of physiology. Mainly from this point of view: that the words we pronounce do connect finally to our body, connect to our breathing, particularly, and breathing connects to feeling, feeling articulated in language. Poetry is a rhythmic vocal articulation of feeling and the content of poetry is feeling...» Allen Verbatim: Lectures on Poetry, Politics, Consciousness / ed. by Gordon Ball. New York, NY: McGraw-Hill, 1974. P. 28.

²¹⁵ Allen D. The New American Poetry: 1945-1960. – New York, NY: Grove Press; London: Evergreen Books, 1960. P. 414.

²¹⁶ Kerouac J. Essentials of Spontaneous Prose URL: <http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88v/kerouac-spontaneous.html> [по сост. на 26.08.18]

Review, где он настаивает, что теория «дышащей» прозы и «дышащей поэзии» родилась в битническом сообществе (в сотрудничестве его с Гинзбергом и Бэрроузом), что претензии Олсона на новизну безосновательны: «I formulated the theory of breath as measure, in prose and verse, never mind what Olson, Charles Olson says. I formulated that theory in 1953 at the request of Burroughs and Ginsberg»²¹⁷.

Но Керуаком в данном случае могло руководить простое раздражение: он не хотел, чтобы его причисляли к проективным поэтам или к какому бы то ни было литературному направлению, «вешали ярлык». Как бы то ни было, битники переняли не столько теоретическую, сколько инструментальную сторону прокламированного Олсоном метода: дыхание как организующий принцип плюс работа с графическим обликом текста на всем пространстве листа. Разные художники находили в Олсоновском эссе разное – каждый свое.

Возвращаясь к самому манифесту, необходимо также отметить особое внимание, которое Олсон уделяет слогу и строке. Слог для него – минимальная единица речи, и именно слог должен выйти на первый план в стихосложении, а не метр и рифма. Отступить от метрики в пространство микроэлементов (мельче слова), - что и должен сделать «проективный» поэт, - значит означает использовать речь в ее наиболее спонтанной, свободной от логико-грамматической «узды» формы. Стихотвочество, - а также и восприятие поэзии, по Олсону, - должно строиться на основе пристального слушания слогов.

the HEAD, by way of the EAR, to the SYLLABLE

the HEART, by way of the BREATH, to the LINE

Слог – дитя «инцестуозного союза» разума/духа (mind) и уха без посредства грамматики и риторики. Слог, освобожденный от их порядков, спонтанен и быстр, - как мысль. Слушать (слоги) значит(свободно) мыслить.

Строка – «второе дитя» все того же «инцестуозного союза». Слог и строка составляют стихотворение. Строка происходит из дыхания поэта в момент ее написания, это графический эквивалент дыхательного ритма. Для производства

²¹⁷ Paris Review. №43. P. 83.

энергичной строки нужна внутренняя сосредоточенность, работа воображения, которая в какой-то своей – и немалой! – части телесна, включает в себя внимание к движениям рук, движениям гортани и т.д. И слог, и строка – зона приложения усилий. Большинство современных стихотворцев относятся Олсоном к разряду ленивых работников: они «ленятся» работать со слогом, оттачивать и заострять его, поэтому и строка получается вялой.

Работа интеллекта предполагает высокую степень контроля и внимания в отношении использования не слова, но именно слога – до-словесной единицы живой речи. Продукт такой работы эстетичен и может быть описан как «танец интеллекта» (the dance of the intellect)²¹⁸. Последняя характеристика может относиться и к поэзии, и к прозе, т.е. к любому жанру высказывания. Так же проективным, по Олсону, может быть любое искусство.

«Энергетичность» строки непосредственно определяется энергетикой телесной жизни – кровообращения и дыхания. Ленивое сердце – вялая строка. Характерный признак вялой строки, считает Олсон, – использование овеществленных слов, «слов-замедлителей» (slow things) – сравнительных оборотов, эпитетов и других риторических украшений, которыми поэзия привыкла гордиться. Вообще проективный стих предполагает настороженность к описательности в речи: описательность направляет поэзию в русло наименьшего сопротивления, в котором та неминуемо иссыхает, лишается «открытости», а заодно с ней и энергии. Ничто не должно отвлекать поэта и читателя от сосредоточенной работы с материей языка, осуществляемой поэтом «вручную» (under hand) и «на глазах» читателя (under eye), под его пристальным наблюдением.

Важнейшая категория эстетики открытой формы, по Олсону, – категория партиципации, вовлеченности, соучастности, которую он распространял на

²¹⁸Выше уже говорилось, что олсоновский «танец интеллекта» родственен понятию логопоэзии – «танца интеллекта среди слов» – у Паунда. См.: Pound E. How to Read // The Literary Essays of Ezra Pound. New York, NY: New Directions Publishing, 1954. P. 25.

элементы поэтической речи (слог, строка, образ, звук, смысл), на «объекты реальности» и на субъекта, создающего между ними продуктивные «напряжения»:

[E]very element in an open poem (the syllable, the line, as well as the image, the sound, the sense) must be taken up as participants in the kinetic of the poem just as solidly as we are accustomed to take what we call the objects of reality; and that these elements are to be seen as creating the tensions of a poem just as totally as do those other objects create what we know as the world.

Поэт, читатель, объекты реального мира, элементы речи уравниваются, таким образом, в онтологическом статусе, т.е. находятся в ткани стихотворения на одном уровне. Это не означает, однако, пренебрежения творческой интенцией поэта. Сравнивая Чарлза Олсона и Джона Кейджа, можно сказать, что оба исповедуют принцип индетерминизма, делают ставку на десубъективацию произведения искусства, но при этом они занимают именно в этом пункте противоположные позиции. По Олсону поэт последовательно контролирует каждый слог, каждую строку стихотворения. Открытая форма не означает бессистемности и хаоса, ведь «только тот, кто пишет, может провозглашать, в каждый момент времени, строку, ее метрику и ее окончание – где дыхание прекратится» («only he, the man who writes, can declare, at every moment, the line its metric and its ending – where its breathing, shall come to, termination»)²¹⁹. В этом смысле Олсон разделяет логику «старшего» поколения модернистов, он гораздо ближе к ним (ближе, может быть, чем ему самому хотелось бы думать), чем к поколению Кейджа и пост-экспрессионистов, оказавшихся во главе культурной революции 1960х годов и прокламируемого ею постмодерна.

Олсон призывает использовать все элементы опыта, все, что попадает в поле внимания (USE USE USE²²⁰). В той мере, в какой проективный поэт работает с органической формой, мельчайшие элементы стихотворения изоморфны более

²¹⁹Olson Ch. Projective Verse // Collected Prose / ed. by Donald Allen and Benjamin Friedlander. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1997. P. 242.

²²⁰Там же. С. 240.

крупным формам. Объекты стихотворения создают силовое поле стихотворения благодаря напряжению между его элементами. Напряжение удерживает (hold) вместе содержание и контекст стихотворения. Это напряжение, эта сила обнаруживает себя в дыхании. Вокализированное дыхание является речью, которая в свою очередь наделяет стих плотностью: «[S]peech is the ‘solid’ of verse, is the secret of a poem’s energy».

Олсон призывает также отказаться от грамматических времен глаголов, вообще от грамматики, от синтаксиса – поскольку это все досталось нам в наследство (inherited), тогда как проективное стихосложение строится на непосредственности опыта, переживаемого в моменте времени («space-tensions of a poem, immediate, contemporary to the acting-on-you of the poem»). Единственный формальный закон – закон строки. Отсюда – характерный для Олсона паратаксис. Прежние непроективные синтаксические связи должны быть разрушены.

It is my impression that all parts of speech suddenly, in composition by field, are fresh for both sound and percussive use, spring up like unknown, unnamed vegetables in the patch, when you work it, come spring²²¹.

Олсон как автор эссе присутствует в нем повсюду - в прерывистом и разговорном синтаксисе, в выборе слов для капитализации, настаивающих повторах, разговорной лексике. Форма эссе намеренно провокативна, как первая, подчеркнута черновая («merely to get things started») попытка не только сформулировать методологию проективного письма, но и реализовать ее.

В 1950 году открытая форма поэтического письма, провозглашаемая Олсоном, обладала маргинальным статусом. Академическая среда диктовала господствующий вкус, - примат традиционных закрытых форм, представление о произведении как изолированном, законченном, самоценном объекте искусства, созданном по «внешним [не присущим объекту] и традиционно сложившимся

²²¹Olson Ch. Projective Verse // Collected Prose / ed. by Donald Allen and Benjamin Friedlander. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1997. P. 244.

моделям»²²². Целью «Проективного стиха» было - дать импульс к переменам: психологическая и физиологическая реальность состояния поэта в моменте творчества противопоставляется «inherited stanza» закрытой формы.

Эссе задумывалось как хлесткий манифест с четко, ярко сформулированной позицией – как жест, конструирующий сообщество единомышленников, отделяющий «своих» от «чужих». Насколько успешен он оказался в этом качестве? Это вопрос спорный.

Можно наблюдать некоторые расхождения содержания эссе с манифестарной формой текста, которая нацелена в первую очередь на призыв, мобилизацию к действию. Заложенное в такого рода текстах сообщение должно быть доставлено целевой аудитории, - способной верно интерпретировать его смысл. В случае «Проективного стиха» между адресатом текста и Олсоном встает язык поэта, «перформирующий», но тем самым одновременно и затемняющий смысл текста. Олсон ощутимо более заинтересован в степени собственной включенности в текст, мере своего присутствия в нем, - он предполагает адресатом исключительно «своего» читателя.

Говоря о необходимой вовлеченности аудитории в поэтический процесс, он в первую очередь имеет в виду ситуацию поэтического чтения, где вовлечение происходит благодаря тайне звучащего голоса поэта и в немалой степени за счет харизмы самого чтеца, каковой безусловно обладал сам Олсон. Об этом можно судить по множеству высказываний его современников, друзей и знакомых: независимо от личного отношения к поэту, все признавали силу его личности, способность влиять, наставлять и вдохновлять. Ментор и оратор, Олсон идеально подходил на приписанную ему позднее критиками роль лидера поэтической школы. Его любили за то же, за что и ненавидели: за энергичную бесцеремонность (свойство, им самим обозначаемое как PUSH²²³), пробуждающую ото сна, но не способствующую стабильности отношений.

²²² Creeley R. Introduction to Charles Olson: Selected Writings II // Creeley R. Collected Essays. Berkeley, CA: University of California Press, 1989. P. 126.

²²³ Collected Prose / ed. by Donald Allen and Benjamin Friedlander. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1997. P. 240.

Яркий пример тому дает обширная переписка с Сидом Корманом по поводу совместной редакции журнала "Origin", куда Олсон был приглашен в качестве второго редактора. Уже с первых страниц становится очевидным, что Олсон по своему смотрит на распределение сил в их совместном предприятии. Будучи в два раза старше Кормана, он принимает позицию авторитарного наставника, яростно осуждает литературные вкусы «младшего товарища», а также его академические симпатии.

Тексты Олсона воспринимаются, и выглядят как проекция внутреннего монолога, транскрибированная речь, с заминками, повторами, незавершенными предложениями, эллиптическими конструкциями. Прерывистость его текстов, будто бы входящая в противоречие с им же пестуемым органицизмом, производит в итоге впечатление непроницаемой, а кого-то и отталкивающей усложненности, - в этом сходится большинство негативных критических высказываний о творчестве Олсона.

Эссе «Проективный стих» скорее подразумевает уже наличный, сложившийся контекст и контакт с читателем, чем генерирует то и другое. К примеру, вводя ключевое для него понятие поля, Олсон так и оставляет его не определенным. Неподготовленный читатель входит в эссе как в середину разговора, начавшегося уже давно и крайне важного, но исключительно в тесном кругу друзей и соратников. Кого-то (как Данкена?) текст вдохновлял, заражал энергией, кого-то другого заставлял пережить фрустрацию заведомого аутсайдера. Пример последней реакции дает комментарий в журнале «Floating Bear» (1964) о стиле Олсона:

«Solid, declamatory prose, though he, like Pound, expects you to know his subject as well as he does. Many times like notes to himself, you are infuriated that you don't know what he's talking about because you didn't read a certain book»²²⁴.

²²⁴Floating Bear. 30. November. 1964. P. 98.

«Floating Bear» (1961-1971) был вестником андерграундной поэзии. Его редакторами были поэты Дайана ди Прима и Лерой Джонс. В журнале печатались поэты нью-йоркской школы, сан-францисского возрождения, битники, поэты Черной горы.

2.3.2 Мифотворческий импульс: «Врата и центр», «Человеческая вселенная».

Оба эти эссе были написаны и опубликованы в 1951 году в журнале «Origin». Выше уже говорилось, что на это время приходится самый продуктивный период в жизни Олсона – различного рода деятельности в составе редакции «Origin», колледжа Черной горы и на Юкатане. Как отмечает исследователь творчества Олсона Шерман Пол: «The Essays for Origin are essays for origin, essays in transvaluation and beginning anew. They reorient the reader and enjoin him to move...»²²⁵. Эти эссе заставляют читателя двигаться, использовать себя и использовать эссе для фундаментальных изменений, смены старого дискурса на новый, старого гуманизма на новый. Эссе «Врата и центр» предполагалось автором как жест зачина, первооткрытия – распахнутые «врата» в новое – и так воспринималось многими читателями.

Между тем само эссе представляет собой компиляцию из двух писем Олсона к Крили – от 27 июля и от 4 августа 1950 (первая половина эссе является почти дословной перепечаткой письма от 27 июля). Исследователь творчества Олсона Шерман Пол предполагает, что название эссе происходит из работы Д. Г. Лоуренса 1922 года «Фантазия на тему о бессознательном» («Fantasia of the Unconscious»), где мы читаем: «But not only a triumphant awareness that *There you are*. An exultant awareness also that **outside this quiet gate, this navel, lays a whole universe on which you can lay tribute**»²²⁶. Таким образом уже в названии заключен смысл телесного присутствия в мире, от которого человек оказался остранен усилиями мыслителей-рационалистов. От Сократа до представителей современной академической среды протягивается линия «вредоносной» преемственности: «What I am kicking around is this notion: that KNOWLEDGE either goes for the CENTER or it's inevitably a State Whore—which American and Western education generally is, has been, since its beginning. (I am flatly taking Socrates as the progenitor, his methodology still the RULE: “I’ll stick my logic up, and

²²⁵ Paul, Sh. Olson's Push. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1978. P. 68.

²²⁶ Там же. С. 68-69.

classify, boy, classify you right out of existence”)). Такое начало эссе указывает на необходимость знания стремиться к центру, т.е. к самому началу знания, к самым истокам, иначе «логика и классификация», стремление к ложной упорядоченности ограниченного набора фактов из разных сфер знания, займет место настоящего, узкого, но глубокого знания.

Очевидно, что Олсон в этот период увлечен обновлением педагогических практик. Обучать (*educere*²²⁷) значит вести вперед. Именно таким лидером и чувствовал себя Олсон и на журнал «Origin» смотрел как на инструмент реализации своих планов²²⁸. Эти планы и их реализация в его воображении неотрывны от творческого процесса. Далее в эссе он подчеркивает: «the poet is the only pedagogue left, to be trusted».

Мощное обаяние Олсона в авангардистской среде объясняется не только его разносторонней одаренностью, но и последовательностью, радикализмом (стремлением всякий раз «дойти до корня», уйдя от господствующих, авторитетных предрассудков) в постановке мировоззренческих, эстетических, эпистемологических вопросов. Производить и передавать полноценное знание о культуре, - считает он, в частности, - можно только наново поставив вопрос о том, что есть знание в составе культуры, и потом снова и снова к нему возвращаясь. «It's a question of re-establishing a concept of knowledge as culture» - пишет Олсон Крили в письме, отсылая к максиме Паунда: «The REAL question is kulch»²²⁹. Знание сопротивляется дисциплинарному членению и принудительной стабилизации. В акте познания человек встречается лицом к лицу с рискованной необходимостью «стереть» уже имеющееся знание, - это нужно, чтобы суметь поставить новые вопросы и их посредством двигаться вперед. Отсюда – предписание: «a straight man has to uneducate himself first, in order to begin to pick up, to take up, to get back, in order to get on».

²²⁷ Charles Olson: Letters for Origin 1950-1956 / ed. by Albert Glover. New York, NY: Paragon House, 1969. P. 2.

²²⁸ Там же. С. 2.

²²⁹ Charles Olson and Robert Creeley: The Complete Correspondence I / ed. by George Butterick. Santa Barbara, CA: Black Sparrow Press, 1980. P. 81.

Наука о человеке, по Олсону, должна стремиться к постановке изначальных, базовых вопросов и поиску ответов на них: «what is the story of man, the FACTS, where did he come from, when did he invent a city, what did a plateau have to do with it, or a river valley? what foods were necessary... were the people on the edge of the retreating ice, marauders, or were they... fisher-folk?...». Образование поэтому неотделимо от исследовательских практик.

В качестве важных для себя ролевых моделей Олсон приводит таких исследователей, как географ Карл Зауэр, этнографы Вильялмур Стефанссон и Эрнест Феноллоза. Они не просто изучали далекое (во времени или пространстве) – шумерские корни индо-европейских языков или китайскую иероглифику, - но умели соотнести предмет изучения с собственным месторасположением и даже непосредственным опытом: «Why Fenollosa wrote the damned best piece on language since when, is because, in setting Chinese directly over against American, he reasserted these resistant primes in our speech, put us back to the origins of their force not as history but as living oral law to be discovered in speech as directly as it is in our mouths»²³⁰. Знание продуктивно в меру его пригодности для использования здесь и сейчас (что исключает, конечно, банальную, редуцированную трактовку его «использования»).

Сама форма этого эссе «перформирует» структуру знания, альтернативную его дисциплинарной дифференциации. Мы получаем скрепленные методом паратаксиса факты из разнообразных областей науки с общим фокусом на культурной истории человечества. Для Олсона важны не систематизация и не отнесение отдельно взятого факта к «классу», а непредсказуемо-«горизонтальное» отношение, спонтанные связи, возникающие между далекими фактами: «the problem now is not what things are so much as it is what happens BETWEEN things, in other words: COMMUNICATION». Именно «коммуникация» оказывается двигателем познания, а двигатель «коммуникации» – «воля к связности» (a will to cohere). Символом «центра», к которому надо проложить путь, пройдя через

²³⁰ Olson Ch. The Gate and the Center. // Collected Prose. / ed. by Donald Allen and Benjamin Friedlander. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1997. P. 169.

«врата» обновленного знания для Олсона выступает древнейшая городская цивилизация: «until date 1200 BC or thereabouts, civilization had ONE CENTER, Sumer, in all directions, that this one people held such exact and superior force that all peoples around them were sustained by it, nourished, increased, advanced, that **a city was a coherence** which, for the first time since the ice, gave man the chance to join knowledge to culture and, with this weapon, shape dignities of economics and value sufficient to make daily life itself a dignity and a sufficiency». Этот центр человеческой цивилизации, по Олсону, генерировал энергию, которая и скрепляла город(а) в единое целое – род «полиса», где основой человеческой близости выступают взаимное внимание (attention) и забота (care).

Что приводит нас ко второму проблемному аспекту эссе – проблеме героической личности. Тот факт, что город есть внутренне сложное, взаимосвязанное целое (coherence), - полностью заслуга человека, носителя вышеупомянутой «воли к связности». Олсон упорно бьется над загадкой героического («What I am trying to crack down is, heroism») и делает это двояко: с одной стороны, подчеркивает принадлежность героя порождающей его среде, полису, и важность деятельности героя для всей цивилизации, для поддержания эгалитарного и справедливого образа жизни: «the maid is now the equal of her mistress, / the master & the slave consort as friends, / the powerful & the humble lay down, side by side». С другой стороны, Олсон подчеркивает исключительность, «царственный» масштаб личности героя: «I have this dream, that just as we cannot now see & say the size of these early HUMAN KINGS, we cannot, by the very lost token of their science, see what size man can be once more capable of, once the turn of the flow of his energies that I speak of as the WILL TO COHERE is admitted, and its energy taken up». Все это относится, правда, к героям древности, которые находились в контакте с первозданными, порождающими силами природы («the primordial & phallic energies & methodologies which... make it possible for man, that participant thing, to take up, straight, nature's, live nature's force»), находились в контакте с энергетикой «центра» и уже этим превосходили героев современности. В последних «воля к связности» (will to coherence) заметно ослабла, зато

усилилась воля к разрушению (will to dispersion). Их не заботит жизнь полиса, - куда актуальнее выглядит задача преобразования внешней реальности или иных форм господства над ней («man's capacity to overthrow or dominate external reality»). Именно древний эпос и миф осознается Олсоном как модель в том, что касается размеров личности: «Поэмы Максимуса» названы в честь героя, исторически реального персонажа, Максима Тирского, а мифическая подоплека его фигуры, которая, к примеру, реализуется в его приходе в город Глостер как «свежевыкованный меч» пускается в бой, сообщает ему эпический размах. Но Максимум это и сам поэт Олсон, который, как меч, собирается «разить словом». Таким образом для Олсона пласт мифического и исторического вольно соотносятся путем паратаксиса. При этом необходимо отметить, что в письме (27 июля 1950) именно 1950 год называется годом возвращения к «will to cohere» («date 3378 [дата основания первой городской человеческой цивилизации Шумер и первого города Урук] the WILL TO COHERE date 1200 [распад цивилизации Шумер] the WILL TO DISPERSE date 1950, back into business THE WILL TO COHERE²³¹»), что, можно предположить, связано с творчеством самого Олсона: его изыскания – как ученого и как поэта - в древней культурной истории, познавательное движение к «центру» цивилизации, и есть современное проявление «эпической» воли к целостности.

Эссе «Human Universe» написано в 1951 году, часть которого (с января по июнь) Олсон провел на полуострове Юкатан, занимаясь археологией и историей майя. Отсюда многочисленные отсылки к иероглифике и мифологии майя. Эссе опубликовано в четвертом номере журнала "Origin" (зима 1951-1952).

Исходная позиция Олсона в этом эссе предполагает рассмотрение современного состояния языка в двух аспектах – в качестве дискриминирующего логоса и в качестве звучащей речи (предельным выражением которой является крик): «Which is of course, why language is a prime of the matter and why, if we are to see some of the laws afresh, it is necessary to examine, first, the present condition of the

²³¹Charles Olson and Robert Creeley: The Complete Correspondence II / ed. by George Butterick. Santa Barbara, CA: Black Sparrow Press, 1980. P. 84.

language— and I mean language exactly in its double sense of discrimination (logos) and of shout (tongue)... Logos, or discourse, for example, in that time, so worked its abstractions into our concept and use of language that language's other function, speech, seems so in need of restoration that several of us go back to hieroglyph or to ideograms to right the balance»²³².

«Человеческая вселенная», по Олсону, это состояние мира, освобожденное от «генерализаций», отвлеченностей, которыми человечество поработщено, т.е. само себя поработило «начиная, по крайней мере, с 450 года до Р.Х. («We have lived long in a generalizing time, at least since 450 B.C.»). Это - мир близости, не допускающий в себя никаких «сверх-человеческих» абстракций («in the close world which the human is because it is ourselves and nothing outside us»), - мир благодатного партикуляризма. «Человеческая вселенная» противопоставляется «вселенной дискурса» («universe of discourse»), под которым разумеется логически устроенная письменная речь, культивирующая умозрительные разграничения. Обитание в первой, в отличие от второй, предполагает единство языка и тела, духовного и эмоционального, физиологического.

Но откуда возникает это пагубное разделение на две вселенных? Почему мы отделены от своего исконного обиталища, пребываем вне дома, не участвуем в собственной жизни, а только наблюдаем за происходящим? Виной всему, как уже было сказано, Олсон считает рационалистическую мысль, начиная от Сократа, Платона и Аристотеля, которая прервала традицию соучастного переживания опыта. Перестав чувствовать себя «просто организмом» в окружающей природной среде, человек разом обогатился (и потому возгордился) и обеднел. Язык перестал быть для него инструментом, помогающим «придерживаться опыта» («to hew to experience»²³³). Если прежде слово было «действием в моменте» (act of the instant), то теперь оно становится производным от «мыслительного действия по поводу момента» (act of thought about the instant), т.е.

²³² Olson Ch. Human Universe. // Collected Prose. / ed. by Donald Allen and Benjamin Friedlander. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1997. P. 155.

²³³ Olson Ch. Human Universe. // Collected Prose. / ed. by Donald Allen and Benjamin Friedlander. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1997. P. 157.

дистанцированным действием, тормозящим движение энергий. Первый и второй вид действия образуют у Олсона четкую оппозицию.

Олсон цитирует фразу из африканской притчи, записанной немецким этнографом Лео Фробениусом: «Der Weg stirbt, sd one...»²³⁴. В полной версии фраза звучала так: «der Weg wart ganz traurig und stirbt endlich», что можно перевести как «путь был очень печальным и, наконец, умер». Притча заключается в том, что персонифицированный путь умирает (*der Weg stirbt*), поскольку его пленяет мальчик, который отказывается подчиниться отцу и отпустить его. Так, по Олсону, работает логика и классификация «вселенной дискурса»: пленяет – и убивает – чистое действие.

Для Олсона исключительно важна исходная этимологическая связь слов «метод, методология» с понятием пути:

«...*methodos*, which turns out to be meta hodos, better... the principle of –
PATH What could be more exactly what we are: method is not the path but it is
the way the path is known... METHODOLOGY is the discipline to express
[TOTALITY]»²³⁵

В трактате «The Special View of History» (составленном уже после смерти Олсона издательницей Энн Чертерс на основе его, Олсона, одноименного курса в колледже Черной горы 1956 года) Олсон размышляет о понимании пути в различных культурах: есть западная концепция пути (христианская идея следования за Иисусом), восточная концепция дао, африканская легенда о дороге²³⁶. Олсон пытается здесь работать со словом-понятием, его жизнью в разных культурных и социальных контекстах, т.е., фактически, он занимается работой, похожей на дискурс-анализ, основы которого в эти же примерно годы во Франции разрабатывает Мишель Фуко. Для обоих – и Олсона, и Фуко – новый способ исследования речи тесно связан с разработкой основ альтернативного

²³⁴ <https://www.dispatchespoetrywars.com/wp-content/uploads/2018/06/intent-2-1-1990a.pdf>

Олсон не мог прочесть саму легенду, поскольку она была переведена на английский только в 1973 году, после смерти Олсона.

²³⁵ Charles Olson and Robert Creeley: *The Complete Correspondence I.* / ed. by George Butterick. Santa Barbara, CA: Black Sparrow Press, 1980. P. 11-12.

²³⁶ Olson Ch. *The Special View of History.* / ed. A. Charters. – Berkeley, CA: Oyez Press, 1970. P. 54.

гуманизма, - по Олсону, «мира близости» (close world), в котором человек находится в самом центре, центре поля, и лицом к лицу с вещами. В мире, устроенном таким образом, описательные и референциальные функции дискурса не отделяют человека от его вселенной, с которой он связан непосредственным взаимодействием. Вещи как бы «посягают» на него каждая своим неповторимым существованием: «what really matters: that a thing, any thing, impinges on us by a more important fact, its self-existence, without reference to any other thing»²³⁷. Таким образом партикуляризм (любовь к конкретности вещи) связывается с близостью, неотчужденностью отношений. Именно такую близость Олсон усматривает в способе жизни майя, - их умении ощущать мир как дом²³⁸, неразрывность в их опыте внутреннего и внешнего, субъективного и объективного, умение «жить в собственном теле» и одухотворять тактильный контакт: «But they do one thing no modern knows the secret of, however he is still by nature possessed of it: they wear their flesh with that difference which the understanding that it is common leads to. When I am rocked by the roads against any of them—kids, women, men—their flesh is most gentle, is granted, touch is in no sense anything but the natural law of flesh, there is none of that pull-away which, in the States, causes a man for all the years of his life the deepest sort of questioning of the rights of himself to the wild reaching of his own organism. The admission these people give me and one another is direct, and the individual who peers out from that flesh is precisely himself, is a curious wandering animal like me—it is so very beautiful how animal human eyes are when the flesh is not worn so close it chokes, how human and individuated the look comes out of a human eye when the house of it is not exaggerated»²³⁹. Пестуемая майя телесность находит в Олсоне своего самого преданного поклонника. Для него крайне важно физическое касание. Ручной труд и контакт через касание имеют для Олсона огромный

²³⁷ Olson Ch. Human Universe. // Collected Prose. / ed. by Donald Allen and Benjamin Friedlander. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1997. P. 157.

²³⁸ Метафора тела как дома также развивается в эссе «The Resistance»: «Body that is his answer, his body intact and fought for, the absolute of his organism in its simplest terms, this structure evolved by nature, repeated in each act of birth, the animal man; the house he is, this house that moves, breathes, acts, this house where his life is, where he dwells against the enemy, against the beast». Olson Ch. Collected Prose. / ed. by Donald Allen and Benjamin Friedlander. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1997. P. 174.

²³⁹ Olson Ch. Human Universe. // Collected Prose. / ed. by Donald Allen and Benjamin Friedlander. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1997. P. 158.

педагогический смысл. Он называет подушечки пальцев «маленькими мозгами», сравнивая стремительность считывания телом тактильной информации с быстротой мысли. Кожа пальцев рук, как и кожа вообще, описывается Олсоном как «порог», тонкая мембрана, отделяющая человеческое тело от внешнего пространства, - настолько тонкая и чуткая, что ее «вещественности» можно не замечать: «By making the threshold of reception so important and by putting the instrumentation of selection so far out from its traditional place... you have gone so far as to imply that the skin itself, the meeting edge of man and external reality, is where all that matters does happen, that man and external reality are so involved with one another that, for man's purposes, they had better be taken as one».

Как и в «Проективном стихе», в эссе «Человеческая вселенная» раскрывается и прославляется принцип непрерывной, активной перцепции (ср.: «ONE PERCEPTION MUST IMMEDIATELY AND DIRECTLY LEAD TO A FURTHER PERCEPTION»). В итоге перед нами – радикальный вариант программы романтического активизма, - обязывающей человека быть неустанно мобилизованным к творческой переработке опыта, к встрече с миром на непрестанно меняющихся условиях и такой же непрерывной трансформации самого себя.

«The meeting edge of man and the world is also his cutting edge. If man is active, it is exactly here where experience comes in that it is delivered back, and if he stays fresh at the coming in he will be fresh at his going out. If he does not, all that he does inside his house is stale, more and more stale as he is less and less acute at the door. And his door is where he is responsible to more than himself».

То, что утопичность этой программы, наследованной авангардами XX века от раннего романтизма, была многократно продемонстрирована в истории, не отменяло ее привлекательности, - сохранявшейся и в 1950х годах, сохраняющейся и по сей день. Программа эта, как показал исторический опыт, способна служить как поводом к «самозабвенному» (иногда и небезопасному) мифотворчеству, так и стимулом к свободному и продуктивному творчеству, эстетическому и

социальному. Та и другая потенция наглядно проявились в творчестве Чарльза Олсона, и обе были востребованы его окружением.

2.4. Роберт Крили: поэтико-аналитическая миниатюра

Крили, как и Олсон, активно занимался написанием прозаических теоретических текстов, но его форма более фрагментарна, камерна, локальна, плотнее укоренена в индивидуальном опыте, - в ней отсутствует склонность к масштабному мифотворчеству, характеризующему Олсона. Его любимая форма минималистична – заметка, этюд. Варианты и специфическую функциональность этих форм мы постараемся раскрыть в предлагаемом далее анализе.

2.4.1. Заметки о художнике: «Harry Callahan: A Note», «Philip Guston: A Note», «A Note on Franz Kline», «René Laubiès: An Introduction».

Для Крили, как в свое время для Шарля Бодлера в его «Салонах», важен факт близких отношений поэта с искусством своего времени. Сотрудничество поэта с художниками началось с глубокого впечатления, которое на поэта произвела выставка абстрактного экспрессиониста Джексона Поллока в галерее Фашетти в Париже в 1953 году (в том же году он начинает работу вместе с художником Рене Лобье над маленькой книгой стихов «The Immoral Proposition»). Об этой выставке Крили говорил: «I was attracted to the fact that this painting was not verbal, that it's a whole way of apprehending or stating the so-called world without using words as an initiation. However one feels about it is either prior to words or contingent with words. It's a way of stating what one feels without describing it»²⁴⁰. Таким образом для Крили особенную ценность приобретает создание пар стихотворение-«картинка» (чем по сути и представляли его работы с художниками), поскольку «картинка» предстает невербальным, до-вербальным

²⁴⁰ Licata E. Robert Creeley's Collaborations: A History. // In Company: Robert Creeley's Collaborations. Lewiston, NY: Castellani Art Museum of Niagara University, 1999. <http://webyarns.com/elizspeak/16creeley2.html> [по сост. на 27.08.18]

знаком стихотворения, открывающим совершенно новый уровень его понимания, активирующим стихотворение на языке другого медиума. Посему представляется важным рассмотреть эссе или поэтические «зарисовки» Крили о художниках как попытки все же говорить о живописи (и фотографии), попытки вербализовать невербализуемое впечатление.

Все перечисленные заметки были созданы специально для журнала «Black Mountain Review». «Harry Callahan: A Note» опубликована в седьмом номере (осень 1957), «Philip Guston: A Note» – в шестом номере (весна 1956), «A Note on Franz Kline» – в четвертом номере (зима 1954), «René Laubiès: An Introduction» – в первом номере (весна 1954). Все художники (и фотограф Каллахан), кроме Рене Лобье, побывали в колледже Черной горы. Они составляют близкий круг друзей Крили, однако именно с Лобье у Крили получилась наиболее продуктивная совместная работа. Лобье создал обложки для нескольких книг Крили, включая «The Immoral Proposition» (1953).

В первой заметке – о фотографе Гарри Каллахане – Крили предлагает взглянуть на его творчество как на тонкое представление факта, данности, явленности воспроизводимого: «зимы, деревьев, примятой травы, оконных штор и отражений». Его фотографии остаются в плане имманентного, не преодолевая его, они не нуждаются в дополнительном значении, весь смысл в них лежит на поверхности, он в самом изображении: «there is no movement to any image beyond the one, given». Даже чувство изоляции, которое излучают эти фотографии, не кажется Крили преодолением действительности, - скорее принадлежащим ей фактом.

Крили работает с формой заметки так же внимательно, как и со стихотворной формой: для него искусство – живопись и поэзия в равной мере – предполагают и поиск/выбор формы, и упорную рефлекссию над ней. - «My care was the form I had given to it». В заметке о художнике Филиппе Густоне Крили пишет о различных значениях слова «care» - забота, также тревога (anxiety) и мука (sorrow). Поиск формы предполагает «нащупывание»-перебирание значений – осторожное движение сквозь тревоги и муки («moving with care through care»).

Заметка о художнике Густоне, сама по себе достаточно темная, и описывает, и анализирует, и «перформирует» это движение.

«Что такое форма?» – Крили снова и снова задается вопросом, равно актуальным для словесных и визуальных искусств. Это нечто, одновременно и неслучайное и слишком случайное. Поэты и художники все время работают с формами и на своем опыте знают, как формы возникают, хотя до конца понять, рационализировать этот процесс не могут. См., например: «I cannot define a poem. It's a curious state of mind to have arrived at. I cannot tell you what I think a poem is. I think that has to do with the fact that all the terms of consciousness are, at the moment, undergoing tremendous terms of change»²⁴¹. В конечном итоге Крили приходит к такой дефиниции: «It is a very articulate determination which can, at last, " . . . take care/by the throat & throttle it . . ." with such care». Форма – это артикулированная решительность, которая захватывает смысл и выдавливает из него эссенцию, самую суть.

«Forms are – there are no 'dead' forms; form is the declaration of life», - пишет Крили в заметке о художнике Рене Лобье (René Laubiès). Их обоих интересует форма живая и утверждающая жизнь, по-разному действующая. В частности, критерием различения фигуративной и нефигуративной живописи Крили предлагает считать способ вовлеченности воображения в изображаемый объект, характер работы с ним. Фигуративному художнику приходится преодолевать «помеху в виде объекта» («a disturbance of the object»), осуществляя перенос объекта из реального мира в мир живописный. Нефигуративная живопись работает не с объектом, а со специфическим ощущением от него. Создание картины предполагает нанесение краски на поверхность, ее «вещественность» не нуждается в дополнительном референциальном значении («the picture is the thing, without need of further reference»)²⁴². Но в нефигуративной живописи часто бывает так, что самостоятельность формы «не работает» и зритель начинает скучать; особенного ощущения может не доставать, - поэтому нарушается вовлеченность

²⁴¹Contexts of Poetry: Interviews, 1961-1971 / ed. D. Allen. Bolinas, CA: Four Seasons Foundation, 1973. P. 36.

²⁴²Creeley R. Collected Essays. Berkeley, CA: University of California Press, 1989. P. 379.

зрителя. Впрочем, это – не случай Рене Лобье. Его картины, пишет Крили, говорят сами за себя, вовлекают зрителя в работу - безошибочно, на каком-то незнакомом уровне ощущения, - сравнимом с ощущением от поэзии, воздействующей на нас не словом, а исключительно фактурой звучания («like a sound perhaps, which no 'language' has yet found 'words' for»²⁴³).

Проблему формы Крили затрагивает и в заметке о художнике Франце Кляйне, пытаясь передать тонкое и целостное субъективное впечатление от творческой личности, транслируемое формой произведений. Полотна абстрактного экспрессиониста Кляйна, в частности, обнаруживают особое, одному ему присущее качество иронии. «What is 'funnier' than forms which will not go away?», - вопрошает Крили. Он далее пишет о Кляйне как об одиноком человеке, который особенным образом смеется, точно попадая в момент: «he is a savagely exact laugher». Именно за счет одиночества и сдержанности, всегдашнего самоконтроля, он обладает этим замечательным смехом. Эти формы, которые отказываются исчезать, на самом деле настолько большие, что их сложно не заметить, но, тем не менее, их мало кто замечает и уж тем более может передать их на холсте, только Кляйн. В конечном итоге, форма – это присутствие в себе, она ни в коем случае не может отождествляться с представлением о чем-то внеположном: «Who would go to the theater to see a man be a chair?»²⁴⁴.

В очерках Крили о современных художниках-авангардистах интересны, таким образом, как минимум два аспекта: 1). То, как содержание высказывания продолжается в форме и даже в ней проявляется в первую очередь, сопротивляясь буквализации и парафразу; 2). То, как художественная рефлексия обогащается за счет соотнесения, сопоставления разных медиумов; чисто визуальная выразительность, аудиальная и литературная (предполагающая использование письменно-печатного слова) то сближаются, то дифференцируются.

²⁴³Там же. С. 380.

²⁴⁴Там же. С. 382.

2.4.2 Аналитика как поэзия: «A Dilemma», «To Define»

Малой прозе Роберта Крили присущ специфический аналитизм, напоминающий нам о том, что эстетика Черной горы формировалась в лоне академической среды, и традиционно, и нетрадиционно устроенной, ориентированной на поиск новых видов производства и передачи знания.

В эссе «To Define»²⁴⁵ Крили предлагает свое «Определение поэзии», - точнее, речь идет о процессе определения, не об уже готовом его результате. Об этом сигнализирует глагольная форма (инфинитива) в заглавии эссе и открывающее его заявление: «сокрытый двигатель», внутренняя устремленность любого стихотворения (*intent of the poem*) – как раз и есть *процесс поиска-определения смысла* (*the process of definition*). В следующих трех абзацах обсуждается природа этого познавательного усилия, при этом подчеркивается (косвенным образом) ее коллективный характер. Небольшой текст активно и обильно включает в себя чужое слово. Цитату из Паунда (из эссе о Генри Джеймсе: «Peace comes of communication»²⁴⁶) содержит уже первая строка, цитатой из Уильямса завершается миниатюра. Всего на две трети страницы текста приходится четыре цитаты: две из Паунда, из Олсона («A poem is energy transferred from where the poet got it (he will have some several causations), by way of the poem itself to, all the way over to, the reader»²⁴⁷) и из Уильямса («Therefore each speech having its own character the poetry it engenders will be peculiar to that speech also in its own intrinsic form»²⁴⁸). Источник цитирования ни в одном случае не называется (только одна – не заковыченная – цитата из Паунда прямо отсылает к автору высказывания. Крили просто вплетает внутренне родственные мысли в собственную речь, как это делал нередко и его «мэтр» Олсон.

²⁴⁵ *Nine American Poets* – Artisan Spring, Liverpool: Heron Press, 1953.

²⁴⁶ *Literary Essays of Ezra Pound*. New York, NY: New Directions, 1954. P. 298.

²⁴⁷ *Projective Verse*. // *Collected Prose*. / ed. by Donald Allen and Benjamin Friedlander. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1997. P. 240.

²⁴⁸ *Williams W. C. Introduction to The Wedge*. // *The Collected Poems of William Carlos Williams: 1939-1962*. New York, NY: New Directions Publishing. P.54.

С текучей субъективностью эмоций, обыкновенно ассоциируемой с лирикой, поэтическое речепользование, по мысли Крили, никак не связано, – вектор его направлен вглубь, к «корням» (the root is the purpose) или ко «дну» – опоре (bottom) человеческих переживаний. Этой опорой, парадоксальным образом, оказываются не «сущность» того или иного рода, а – энергия, движение, сила (a sense of the kinetic, force).

Целью поэзии ни в коей мере не является акт описания (descriptive act), направляющий внимание на что-то уже сущее и внеположное произведению, фиксирующее объект. Поэзия, как и речь вообще, сопричастна энергии самопроявления и самоутверждения индивида (Speech is an assertion of one man, by one man). Но индивидуальное неотделимо от коллективных практик, поэтому личное местоимение первого лица единственного числа оказывается взаимозаменимо с местоимением множественного числа (we, our), а в иных ситуациях подменяется безлично-обобщенным «one» (one acts... one breaks... if one can junk).

В каждом из трех абзацев эссе выдерживается сходная драматургия: отрицание неприемлемой для пишущего позиции ради утверждения желаемой противоположности ей. Поэзия – НЕ есть выражение «добрых чувств» (no need of any sympathy, or even goodwill... any kindness), утверждает Крили, - она НЕ есть обособленная область эстетического (последняя возникает в результате пагубного деления-членения знания), - и она НЕ предполагает выбора в пользу переживаний неповседневных или более благородных, возвышенных, чем наши собственные (последнее подразумевало бы робкое отречение от способности чувствовать: «we have felt nothing,... others have felt more»), - и, наконец, поэзия НЕ сводится к пассивности чистого описания. Все эти распространенные пресуппозиции нужно отбросить (If one can junk these things...), избирая опорой дальнейших – подлинно творческих - действий совсем другие посылки (...act otherwise, on other things).

В свете подразумеваемого спора, полемики с потенциальным оппонентом трактуется у Крили и понятие традиции. Традиция – НЕ то, что осталось в

прошлом, что уже было сделано кем-то, – а то, что неустанно делается, что продолжает действовать в нас. Традиция – процесс передачи, коммуникации ценностей, который не существует иначе, как в актуальности, растворен в ее практиках, в любой из мелочей практической жизни (Tradition is an aspect of what anyone is now thinking – not what someone once thought). Традиция (вос)производима нами, и только в меру ее воспроизводимости жива (We make what we have...). Традиция – залог и условие воспроизводства общих ценностей, но сама она воспроизводится за счет сугубо индивидуальной, внутренней активности – пристального взглядывания/вслушивания во что угодно, в любой опыт, в любую «мелочь», независимо от заданных культурой иерархий (...in this way anything is worth looking at). «Usage coheres value», - гласит одна из ряда сжатых (и потому всякий раз несколько загадочных) максим, из которых состоит эссе. Интерпретировать ее можно следующим образом: ценность формируется, производится в практиках (usage), - практика генерирует (coheres) ценность, предшествует ей, а не наоборот.

Подход на основе противоположных посылок кажется более естественным в силу большей привычности, но поэтом он отвергается, не признается творческим, ассоциируется с пагубным разделением знания (division of knowledge), отрицанием (denial, the negative), даже опасностью распада (dissolution).

Притом, что каких-либо других источников, помимо эссе и манифестов поэтов, это рассуждение о природе поэтического языка, кажется, не имеет в виду, постфактум нельзя не отметить близость основного аргумента – тем, что в это же примерно время пестует философ языка, создатель теории речевого перформатива Дж.Л.Остин²⁴⁹. Совершенно очевидно, что для Крили определение (как вид высказывания) – не (только) констатив, но (прежде всего) перформатив –

²⁴⁹Основы теории речевых актов Остин развернет в легендарном курсе лекций, которые он прочтет в Гарварде в 1955 году в качестве приглашенного профессора. Те же идеи он развивал в ряде мелких публикаций, в том числе адресованных популярной аудитории (выступление на Би-Би-Си 1956 года). Лекции будут опубликованы уже после смерти Остина в 1962 году как Austin J. L. How To Do Things With Words. Oxford: Oxford University Press, 1962. Переведено на русский как Остин Дж. Л. Как совершать действия при помощи слов // Остин Дж. Л. Избранное. Перевод с англ. Макеевой Л. Б., Руднева В. П. - М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999. - 332 с. С.13-135.

создание посредством слов нового явления, новой ситуации, новых условий жизнедеятельности. Читать прозу Крили – не значит следить за ходом цепочкой пропозиций, организованной логически для удобства усвоения и вящей убедительности, – такой способ чтения может привести лишь к обескураживающему эффекту. Читатель должен проявить чуткость к действенности языковых форм, к возможностям их активного со-использования (usage) совместно с поэтом. Аналитический этюд стремится превратиться в стихотворение в прозе.

То же можно сказать и о другом эссе, выбранном нами для анализа – «Дилемма». Дилемма – это необходимость принятия трудного решения, заключающегося в выборе между двумя взаимоисключающими или одинаково морально сложными вариантами, при этом возможность возникновения третьего оптимального варианта исключена. Эссе Крили наглядно предьявляет читателю гротескную логику «непрошибаемого самодовольства» - позиции, предполагающей исключительную фокусировку индивида на себе, на переживании собственной ценности (что в оригинале обозначается словосочетанием «*impenetrable worthiness*»). Субъект при этом искренне не наблюдает смысла в существовании тех «других» людей, чья жизнедеятельность не отвечает подразумеваемой ею норме. Норма состоит в том, чтобы выгодно распоряжаться жизнью, притом в плане конкретном и узком: обеспечивать себя деньгами на жизнь (еду, одежду и прочее), и еще лучшую жизнь (еду, одежду и прочее), и еще лучшую... Жизненная иерархия определяется тем, кто покупает тебя и кем покупаем покупатель. Механизм взаимоотношений, включая интимнейшие, например, мужа и жены, предполагает повседневное «взаимонаплевание» (*there must be constantly some means whereby she can spit on him – and he, likewise, on her*). Только люди, удостоенные таких жизненных привилегий, достойны называться «людьми», а способ их существования - «жизнью», только они могут с успехом претендовать на «значительность» («*significance*»). – Эта мировоззренческая позиция в тексте одновременно

развертывается и остраняется иронией, о которой свидетельствуют кавычки, как бы дважды очуждающие простейшие слова – «people», «better», «live», «significance» etc. Но... что-то происходит с этим замкнутым в себе самодовольным миром: в результате войны, депрессии или еще иных причин внутри и вокруг него плодится население, удаленное от заведомо полагаемой общей нормы. Этих «людей», не умеющих толком «жить» – у них и нет жилья, ни прожиточных средств, ни ценностей, ни иных оснований претендовать на интерес легитимных «хозяев жизни» – можно было бы просто проигнорировать или представить несуществующими: в пределе – «kill them all». Проблема в том, что водородная бомба уравнивает все и всех, обесценивая даже такую бесспорно комфортную и потому ценную вещь, как канализация и современно оборудованный туалет в собственном доме.

Современную «дилемму» Крили переводит в план образной, художественной речи и формулирует так. Доныне бесспорная, самоочевидная разница между буквальным и метафорическим (расширенным, умозрительным) смыслом ситуации перестает быть бесспорной и самоочевидной: реальность единовременного буквального уничтожения «нас всех» слишком близка. Возникает вопрос о том, что может быть альтернативой смерти, которая кому-то («им», а не «нам») может быть даже смерть не страшна, поскольку приносит облегчение? Такой альтернативой может быть разве что «любовь», хотя ей нет особой веры, она приобрела вид удручающе убогий (dreary love). Получается, что корень проблем современного субъекта - собственное непрошибаемое равнодушие, безразличие ко всему. Сохраняется лишь крошечный, совсем минимальный повод к собственно человеческой заботе и тревоге. Этот повод, источник заботы и тревоги - невозможность любви. Любовь возможна для нас лишь как воспоминание о прошлом или как желание, относимое к будущему. Но в итоге – в последнем из шести абзацев миниатюры именно эти озабоченность и тревожность осознаются как минимальная основа все еще возможной человеческой солидарности. Солидарности, - трудно даже сказать с кем: с кем-то,

чье существование «я» могу только предполагать. Но это – единственно возможная оборона против тотальности «не-жизни», узурпировавшей незаметно права жизни (distortion, lying, deceit, viciousness, horror, cruelty, and all that).

Дилемма социальная (жить гротескно-«правильной» жизнью или «неправильной»), принадлежать легитимному центру или маргиналиям-отбросам) преобразуется в дилемму нравственную и эстетическую. Для Крили очевидно, что основанием ее возможного решения не может быть господствующая, авторитетная конвенция-норма. Он делает выбор в пользу другого основания - вызывающе минималистичного: это преданность любви, даже притом, что она явно неуместна в актуальной жизни или сведена к простой чувственности (Love at best... a question of sensation), или к пустословию (And on good days she will sigh, «my lover...», and on bad days she will spit, «my lover...»). Воображаемая тень любви смутно тревожит кого-то из «нас», за счет чего для всех «нас» сохраняется надежда. Но кто этот субъект, испытывающий смутную тревогу? кто эти «мы», растворенные в массе непрошибаемо самодовольных, являющие возможную (не очень-то надежную) альтернативу ей? Читатель ставится в позицию колебания, выбора между разными возможностями – в позицию *переживания* дилеммы, а не осознания только.

Форма в прозаических миниатюрах Крили перформативна, требует особого внимания к себе, активного соучастия читателя. Это «своеволие», непредсказуемость формы находится в очевидном контрасте рационалистической заявкой заглавия. Если это аналитика, если это педагогика, то они вызывающе нетрадиционны, но тем и характерны, конечно, для общих практик колледжа Черной горы.

Чтобы показать скорее типичность, чем исключительность опытов Крили как прозаика-эссеиста, можно привести в качестве параллельного примера лекцию Джона Кейджа «О ничто» («Lecture on Nothing»), подготовленную им в 1950 году, но опубликованную позже (в журнале «Incontri Musicali» в 1959). Целью автора лекции было – построить речь таким образом, чтобы одновременно

донести тезис и проиллюстрировать его, предоставить слушателю возможность «пережить» высказывание, со-породить идею, а не только услышать.

Когда поэтесса и преподаватель колледжа Черной горы Мэри Кэрролайн Ричардс однажды спросила Кейджа, почему бы ему не прочитать стандартную, конвенциональную информативную лекцию (иронично добавив, что это стало бы по-настоящему шокирующим событием), тот ответил: «I don't give these lectures to surprise people, but out of a need for poetry»²⁵⁰. На вопрос о природе поэзии он же отвечал так: «As I see it, poetry is not prose simply because poetry is in one way or another formalized. It is not poetry by reason of its content or ambiguity but by reason of its allowing musical elements (time, sound) to be introduced into the world of words. Thus, traditionally, information no matter how stuffy (e. g., the sutras and shastras of India) was transmitted in poetry. It was easier to grasp that way»²⁵¹.

«Лекция о ничто» – столько же поэма, сколько лекция, – подобно тому, как аналитические этюды Крили – столько же рассуждения, сколько стихотворения в прозе. В обоих случаях для автора важна провокация слушателя/читателя к поискам смысла отнюдь не там, где он его привык искать и находить, хотя стратегия Кейджа, берущегося говорить «о ничто», *тем самым* преобразуя прозу в поэзию, более радикальна. Свою задачу он формулирует так: «I have nothing to say / and I am saying it / and that is / poetry / as I need it»²⁵².

«Лекция о ничто» – текст, написанный в форме четырех столбцов с расстояниями между ними, обозначающими паузы тишины, - т.о. текст предназначен для чтения последовательно слева направо, не сверху вниз. Применение Кейджем музыкальных композиционных средств (типичное для него бросание монет для определения промежутков времени), а также настойчивое противопоставление простого слушания и слушанию-переживанию, указывают на возможность трактовки текста лекции как нотации для устной речи, нотации первично звукового события: «This is a composed / talk, / for I am making it / just as

²⁵⁰Cage J. Silence. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1973. P. 10.

²⁵¹Там же. С. 10.

²⁵²Там же. С. 109.

I make / a piece of music»²⁵³. Нотация «Лекции о ничто» организует устную речь как звуковой материал с тем, чтобы продемонстрировать разницу между звуком и шумом, между духом/разумом и ухом, – языковая составляющая акцентирует и проблематизирует эту игру.

Как и в пьесе «4'33''», в «Лекции о ничто» Кейдж исследует окружающее пространство тишины (предполагаемое ситуацией лекции). Лектор провоцирует аудиторию, ожидающую информативную лекцию о воззрениях художника (или в случае «4'33''» - обычный концерт), говоря: «I am here / and there is nothing to say. / If among you are / those who wish to get / some where / let them leave at / any moment»²⁵⁴. Восприятие тишины – опыт потенциально не менее ценный, чем восприятие речи, и Кейдж привлекает внимание к собственному голосу который говорит «ничто» и тем самым уподобляется шуму: «What we re-quire / is / silence; / but what silence requires / is / that I go on talking». Конечно, возможность слушания голоса как шума и всей лекции как чисто музыкального произведения – трудноосуществима, хотя бы потому, что сама ситуация лекции рождает у аудитории определенные ожидания смысла, который не может быть полностью изгнан из перформанса: «It is like an / empty glass / into which / at any / moment / anything / may be poured. / As we go along / (who knows?) / an i-dea may occur in this / talk. / I have no idea / whether one will / or not». В идеале лекция превращается в медитацию о шуме (и тишине как фоне), о диалектике уха и духа (mind), интеллектуальной интерпретации и произвольности события.

Взгляды Кейджа на соотношение формы и содержания в искусстве близки взглядам Крили, что не удивительно, поскольку формировались они в одной среде, тесно взаимосвязанной внутренне. Рассуждения Кейджа о музыке повторяют почти дословно высказывания Крили о поэзии: «What I am calling / poetry / is often called / content. / I myself / have called / it form. / It is the continuity / of a piece of music»²⁵⁵. Для композитора-авангардиста, как и для поэта, форма и

²⁵³Там же. С. 109.

²⁵⁴Cage, J. Silence. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1973. P. 109.

²⁵⁵Там же. С. 111.

есть содержание, то есть непрерывность, процесс, перформанс, в основе своей бесцельный, предоставляющий смыслу свободно свершаться.

Глава 3. Поэтический эксперимент как форма социального радикализма.

3.1. Опыты места и времени в поэзии Чарльза Олсона

В этом разделе предметом исследования станет первый том (из трех) «Поэм Максимуса» (The Maximus Poems), написание которого совпадает по времени с пребыванием Чарльза Олсона в колледже Черной горы в качестве преподавателя, ректора и вдохновителя нарождающегося поэтического сообщества. Мы постараемся раскрыть связь между характером и направленностью олсоновского поиска в области поэтической формы и – его же усилиями воплотить в слове, слоге порядки человеческой социальности, Порядки эти утопичны, но не беспочвенны, поскольку они, по убеждению самого поэта, укоренены в антропологии и альтернативны конвенциональным социальным нормам.

«Поэмы Максимуса» стали делом всей жизни Чарльза Олсона, притом, что начало произведению было положено практически случайно – в письме Олсона поэту и издателю Винсенту Феррини в мае 1950 года в ответ на информацию о том, что последний решил открыть «маленький журнал» под предполагаемым названием «*Voyager*» (впоследствии журнал стал известен под другим названием – «На четырех ветрах» – «*Four Winds*»). Осознав эстетическую важность этого письма, Олсон потребовал его вернуть, чтобы напечатать уже как стихотворение в первом номере журнала «*Origin*» (весна 1951). Так оно и увидело свет – под названием «*I, Maximus of Gloucester, To You*». Однако существует и гипотеза, выдвинутая и обоснованная исследователем творчества Олсона Джорджем Баттерриком, о том, что «Поэмы Максимуса» с самого начала задумывались как современный эпос под названием «Запад» (*West*), - в поэме должен был быть представлен «весь западный мир, и американский Запад – как его кульминация и в географическом смысле, и в аспекте воображения»²⁵⁶. В любом случае можно сказать, что начало поэмы производит впечатление более чем скромное, вовсе не «эпическое», и в возможности\необходимости продолжения сам поэт в это время

²⁵⁶ Butterick, G. F. A Guide to the Maximus Poems of Charles Olson. Los Angeles, CA: University of California Press, 1978. P. 20.

явно не уверен: если первое стихотворение-письмо написано в мае 1950 года, то следующее создано не ранее сентября 1950 года (точная дата неизвестна), а третье – не ранее лета 1952 года. Только с весны 1953 года Олсон, наконец, собрался с силами и начал писать «Поэмы Максимуса» уже как единое целое²⁵⁷.

Публикация «Поэм» производилась частями. Первые два мини-тома («Поэмы Максимуса / 1-10» и «Поэмы Максимуса / 11-22») были опубликованы бывшим студентом Олсона в колледже Черной горы Джонатаном Уильямсом в его издательстве «Jargon Press» в 1953 и 1956 годах, соответственно. Затем эти два мини-тома с добавлением еще семнадцати поэм были собраны в один том (названный просто «Поэмы Максимуса») и изданы в 1960 году в том же издательстве. Таким образом, мы знаем, что все стихотворения в первом сборнике были написаны с 1950 по 1959 годы, – пост фактум Олсон осознал их как первые три части поэмы (в самом томе части не были отмечены, но второй том, вышедший в 1968 году, назывался «Поэмы Максимуса IV-V-VI», а третий, вышедший в 1975 году, уже после смерти автора, – «Поэмы Максимуса *Том Третий*»). Таким образом чем ближе к концу, тем менее поэма стремится к структурированности и последовательности развития тем.

Интересно отметить, что Олсон не имел исходного плана развития поэмы, он буквально двигался «по слуху» («by ear»), как он сам писал в первом стихотворении «I, Maximus of Gloucester, To You»²⁵⁸. В его письмах к Крили того времени есть свидетельства нерешительности и сомнений по поводу формального и смыслового аспектов, внутреннего «ритма» поэмы. К примеру, в письме от 27 июля Олсон пишет: «I am even persuaded that I may abandon the Max thing where it is unless I can find out how to go by some such thing as I am attributing to you – a rhythm of meaning»²⁵⁹.

«Поэмы Максимуса» – это попытка претворения и практического, лирического исследования концепций «объектизма» и «композиции по полю».

²⁵⁷ 1953 год – один из самых насыщенных годов в жизни Олсона. Он уже ректор в колледже Черной горы, создает там систему институтов и читает цикл лекций «NewSciencesofMan», а также поддерживает обширную переписку.

²⁵⁸ The Maximus Poems. / ed. G. F. Butterick. – Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983. P. 6.

²⁵⁹ Butterick, G. F. A Guide to the Maximus Poems of Charles Olson. Los Angeles, CA: University of California Press, 1978. P. 35.

Очевидно, что для Олсона субъект-повествователь является одним из объектов в силовом поле стихотворения, - в то же время это своего рода «центральное сознание»²⁶⁰, наделяемое не так пророческим, как авторитетно-учительским голосом. Исследователь творчества Олсона Роберт фон Халлберг настаивал на качественном различии между этими самоопределениями поэта: в данном случае он «более учитель, чем творец или жрец <...>. Лучшая поэзия Олсона – не экспрессия, но разъяснение и понимание»²⁶¹.

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

В переписке с Робертом Крили Олсон указывает на важное достоинство «Песен» Паунда: тому удалось создать своеобразное «пространство-поле» («space-field»), которое «превратило время в то, что мы имеем сейчас, пространство и его живой воздух» («has turned time into what we must now have, space & its live air»)²⁶². Однако, по Олсону, главная проблема «Песен» и Паунда как поэта заключается в том, что он «решает проблемы при помощи собственного

²⁶⁰ Термин Г. Джеймса.

²⁶¹ Hallberg, Von R. Charles Olson: The Scholar's Art. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978. P. 3.

²⁶² Selected Writings. / ed. R. Creeley. New York, NY: New Directions Publishing, 1967. P. 82.

эго» («Ez's epic solves problem by his ego»)²⁶³, что представляется ему (Олсону) несовместимым с концепцией «объектизма». Ощущение глубокой, глубинной содержательности формы, ее потенциального значения как фактора мироустройства роднит Олсона с поэтическим проектом Уильямса: тот тоже видел в поэтической форме «секрет» соединения свободы с культурной упорядоченностью: «That is why the question of FORM is so important and merits such devotion and the keenest of wits, because it is the very matter itself of a culture»²⁶⁴. Нужно заметить, что и Уильямс, со своей стороны, остро чувствовал это духовное родство и не случайно поместил большую часть олсоновского манифеста «Проективный стих» в свою автобиографию²⁶⁵. Он также отмечал преемственность между собственным представлением о стихе как о «поле действия» («field of action») и олсоновской идеей проективного стиха (который есть «высокоэнергетический конструкт и во всех точках высвобождение энергии» («a high-energy construct and, at all points, an energy-discharge»²⁶⁶)). В отличие от Паунда, считает Олсон, Уильямс, выстраивает свой поэтический эпос не вокруг эго, но вокруг того, что может быть обозначено как «эмоциональная система» («emotional system»)²⁶⁷: «The primary contrast, for our purposes is, BILL: his Pat is exact opposite of Ez's, that is, Bill HAS an emotional system which is capable of extensions & comprehensions the ego-system (the Ols Deal, Ez as Cento Man, here dates) is not»²⁶⁸. Однако Олсон считает, что и Уильямс в «Патерсоне» в конечном итоге потерпел поражение, поскольку он не смог правильно поработать со временем. Таким образом, то, в чем преуспел Паунд, оказалось слабым местом у Уильямса и наоборот. «By making his substance historical of one city (the Joyce deal), Bill completely licks himself, lets time roll him under as Ez does not, and thus, so far as what is the more important, methodology, contributes nothing, in fact, delays,

²⁶³ Selected Writings. / ed. R. Creeley. New York, NY: New Directions Publishing, 1967. P. 81.

²⁶⁴ The Selected Letters of William Carlos Williams. / ed. by John C. Thirlwall. New York, NY: New Directions Publishing, 1984. P. 227.

²⁶⁵ The Autobiography of William Carlos Williams. New York, NY: New Directions Publishing, 1964. P. 329-331.

²⁶⁶ Collected Prose. / ed. by Donald Allen and Benjamin Friedlander. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1997. P. 239.

²⁶⁷ Selected Writings. / ed. R. Creeley. New York, NY: New Directions Publishing, 1967. P. 82.

²⁶⁸ Там же. С. 82.

deters, and hampers, by not having busted through the very problem which Ez has so brilliantly faced & beat»²⁶⁹.

Таким образом, осознавая наличные расхождения, Олсон подчеркивает «полезность» обоих старших поэтов для становления собственного замысла: Паунд дал ему «методологическую» опору, Уильямс – опыт продуктивной укорененности в «местном», локальном: «if I think EP gave any of us the methodological clue: THE RAG-BAG; bill gave us the lead on the LOCAL»²⁷⁰. Роднит же все эти три эпикоутопические – замысла ощущение «спасительности» поэзии (обновленной) для социума и человека.

Как уже было сказано выше, первый том «Поэм Максимиуса» состоит из двух книг и семнадцати стихотворений. Главный герой и эпический центр – Максим Тирский, философ-неоплатоник 2 века до н.э. и его современная реинкарнация – Максимиус, который живет в Глосетер, маленьком рыбацком городке на северо-востоке США. Олсон наделяет персону Максимиуса разумом, способным к масштабному синтезу мифа и истории.

В первых десяти стихотворениях, которые составляют первую книгу первого тома, Максимиус-изгнанник возвращается в город Глостер и соприкасается при встрече с множеством значимых элементов местного ландшафта, – их он пытается осознать и объединить в единую форму города. В открывающем книгу стихотворении мы узнаем о том, что в мечтах Максимиуса Глостер был для него земной реализацией идеального города-полиса. Он входит в город как свежеевыкованный меч, ассоциируя свое предназначение с воинственным преобразованием жизни. Но Максимиус располагает не только оружием, но и орудием, не только меч, но и перо он привносит в городскую жизнь, находящуюся в процессе становления.

The nest, I say, to you, I Maximus, say
under the hand, as I see it, over the waters
from this place where I am, where I hear,

²⁶⁹Selected Writings. / ed. R. Creeley. New York, NY: New Directions Publishing, 1967. P. 82-83.

²⁷⁰Byrd D. Charles Olson's Maximus. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1980. P. 7.

can still hear

from where I carry you a feather

as though, sharp, I picked up

in the afternoon delivered you

a jewel,

it flashing more than a wing,

than any old romantic thing,

than memory, than place,

than anything other than that which you carry

than that which is,

call it a nest...²⁷¹

Максимус предстает здесь птицей, которая приносит перо, чтобы построить гнездо, которое есть символ единения и рождения. Построить гнездо – значит, связать воедино разъединенные детали, что является метафорой поэтического творчества: глаз поэта вылавливает разрозненные детали и работой воображения выстраивает гармоничную поэтическую форму. Таким образом Глостер предстает одновременно и городом, объективно существующим на карте Америки, и произведением воображения, которое необходимо достроить, прояснить, сформировать. Стихотворения первой книги – это вход бывшего изгнанника в реально существующий Глостер, город, полный разгородок и преград, стен и других, менее материальных, барьеров, и одновременно сравнение его с воображаемым Глостером-полисом, где субъект и объект слиты в гармоничном единстве.

Второй темой двух первых томов, является деструктивная сила капитализма, которая разрушила коммунитарный строй жизни рыбаков Глостера. Эта сила редуцирует все вещи до статуса товара и возвеличивает горстку людей,

²⁷¹ The Maximus Poems. / ed. G. F. Butterick. – Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983. P. 4.

давая им власть над остальными. Максимус полагает, что людей Глостера испортила коммерциализация всех аспектов их жизни:

love is not easy
 but how shall you know,
 New England, now
 that peyorocracy is here...
 how shall you strike,
 o swordsman, the blue-red black
 when, last night, your aim
 was mu-sick, mu-sick, mu-sick
 And not the cribbage game?²⁷²

Для Максимуса, апостола тотальной осознанности, крайне важным – и трагичным – оказывается то, что рыбаки старинной игре (cribbage) теперь, в послевоенной Америке, предпочитают дешевую развлекательную музыку, которая у Максимуса вызывает только тошноту (mu-sick). Эта дешевая музыка «засоряет уши», делает их бесполезным инструментом:

No eyes or ears left
 to do their own doings (all
 invaded, appropriated, outraged, all senses
 including the mind, that worker on what is
 And that other sense
 made to give even the most
 wretched, or any of us, wretched,
 that consolation (greased
 lulled
 even the street-car's
 song²⁷³

²⁷² The Maximus Poems. / ed. G. F. Butterick. – Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983. P. 3.

²⁷³ Там же. С. 13.

Засорение и «порча» чувств может дорого обойтись рыбаку: острота чувств влияет на качество выполняемой работы. Отсюда вырастает более широкая проблематика: ухудшение качества ручной работы и исчезновение навыков ручного труда, ремесла, в мире популярной культуры, - вот, что беспокоит Максимуса на протяжении по крайней мере двух томов. Исследование исторических истоков города мыслится им как первый шаг на пути к восстановлению города в первоначальной чистоте.

Вторая книга первого тома была опубликована в 1956 году, через три года после первой. Максимум продолжает исследовать исторические фигуры и события, которые трансформировали город из маленькой рыбацкой коммуны в центр капиталистических инвестиций. В какой-то момент коммунитарная целостность была разрушена и превращена в раздробленность настоящего времени. Чтобы узнать, когда это случилось, Максимум погружается в истоки, в плотную вязь исторических документов, фактов, событий прошлого.

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

3.1.1. Поле работы

Образ Я, которое даже с большой натяжкой невозможно назвать ни лирическим, ни даже лиро-эпическим, исключительно подвижен, и уже в первой строфе определяется через ассоциации с полетом птицы и морским путешествием.

1

the thing you're after

may lie around the bend

of the nest (second, time slain, the bird! the bird!

And there! (strong) thrust, the mast! flight

(of the bird

o kylix, o

Antony of Padua

sweep low, o bless

the roofs, the old ones, the gentle steep ones

on whose ridge-poles the gulls sit, from which they depart,

And the flake-racks

of my city!

Фигура Максимуса объединяет в себе различные фигуры: во-первых, это не только Максим Тирский, но и юнгианский «*homo maximus*», и Джон Смит, один из тех первых европейцев, кто поселился на месте будущего городка Глостера, а также местный кораблестроитель Уильям Стивенс, а также местный рыбак Карл Олсен (знакомый Олсона). Подвижность и составной характер фигуры Максимуса входит в продуктивный диссонанс с фиксированностью, укорененностью Глостера как фокуса поэм. По этому поводу Олсон пишет: «I regard Gloucester as

the final movement of the earth's people, the great migratory thing... migration ended in Gloucester. The migratory act of man ended in Gloucester... the motion of man upon the earth has a line, an oblique, northwest-tending line, and Gloucester was the last shore in that sense. The fact that the continent and the series of such developments as have followed, have occupied three hundred and some-odd years, doesn't take away that primacy or originatory nature that I'm speaking of. I think it's a very important fact. And I of course use it as a bridge to Venice and back from Venice to Tyre, because of the departure from the old static land mass of man which was the ice, cave, Pleistocene man and early agricultural man, until he got moving, until he got towns. **So that the last polis or city is Gloucester»**²⁷⁴.

Городок расположен на мысе Кейп-Энн, в штате Массачусетс, около тридцати миль к северо-востоку от Бостона. Глостер был основан в 1623 году эмигрантами из английского Дорчестера и в девятнадцатом веке стал на непродолжительное время главным рыболовным портом в США. В Глостере Олсон родился, проводил каждое лето в детстве и вернулся туда после закрытия колледжа Черной горы в 1957 году. Для поэта это родное место, место необходимого контакта с почвой, подлежащей пристальному исследованию в технике археологического раскопа. Раскоп предполагает «вгрызание» в слои, временные отложения, последовательное погружение в материализованную историю места. Эссе-библиография «Bibliography on America for Ed Dorn» (1955) дает наглядное изображение олсоновского метода раскопок: «Best thing to do is to dig one thing or place or man until you yourself know more abt that than is possible to any other man. It doesn't matter whether it's Barbed Wire or Pemmican or Paterson or Iowa. But exhaust it. Saturate it. Beat it»²⁷⁵. Далее в этом же эссе мы читаем: «TRANSFER TO LOCAL», что должно позволить ощутить «the intimate connection between person-as-continuation-of-millennia-by-acts-of-imagination-as-arising-directly-from-fierce-penetration-of-all-past-persons, places, things and actions-as-data (objects) — not

²⁷⁴Butterick, G. F. A Guide to the Maximus Poems of Charles Olson. Los Angeles, CA: University of California Press, 1978. P. 7.

²⁷⁵Olson Ch. Collected Prose. New York, NY: Marion Boyars, 1984 / University of California Press, 1988. P. 307.

by fiction to fiction: our own "life" is too serious a concern for us to be parlayed forward by literary antecedence»²⁷⁶. Любая (историческая) личность есть продолжение ее эпохи, места ее пребывания и ее действий, потому целостный образ человека или исторической персоны слагается из всех этих параметров, связанных творческим воображением поэта, параметров, информация о которых добывается методом «яростного проникновения» («fierce penetration»). Метод «яростного проникновения» в объективную реальность мыслится Олсоном как противоположность традиционным для западной культуры режимам мышления: «one could expose a fallacy here which has dominated all living—literally—since the 5th Century BC, when, for the first time, that unhappy consciousness of 'history'—and which consciousness begets 'culture' (art as taste, inherited forms, Mr Eliot—indeed, Mister Pound as he preaches the "grrrate bookes") came into existence»²⁷⁷.

Что касается субъекта того, кто должен осуществлять «яростное проникновение» в «людей, места, вещи и действия», то весь успех этой операции зависит полностью от его личных свойств, творческого потенциала. Свой исторический метод Олсон называет термином Геродота «'istorin», подразумевая процесс активного, самостоятельного и лично-ответственного индивидуального познания (find out for oneself) - в противовес доверчивому принятию авторитетного знания, уже присутствующего в чьих-то исследованиях. История для Олсона – практика освоения пространства, осуществляемая во времени (the practice of space in time)²⁷⁸. Как можно заметить, термины, в которых Олсон формулирует собственную поэтику, подчеркнута демократичны. Основная ценность в ней присваивается суждению и переживанию окружающей среды каждым отдельным, «локальным», индивидуумом. Именно эта локальность переживания противопоставляется «историческому сознанию» как его представляли Элиот и Паунд. Потому «историческими фигурами», героями Олсона становятся отдельные, вполне заурядные личности, хорошо делавшие

²⁷⁶Olson Ch. Collected Prose. New York, NY: Marion Boyars, 1984 / University of California Press, 1988.P. 301

²⁷⁷Там же. С. 301.

²⁷⁸The Special View of History. / ed. A. Charters. Berkeley, CA: Oyez Press, 1970. P. 27.

свое ремесло, – как рыбак Олсен, кораблестроитель Стивенс, или сам Максимус, историк и философ.

Eyes,
 &polis,
 fishermen,
 &poets
 or in every human head I've known is

 busy
 both:
 the attention, and
 the care
 however much each of us
 chooses our own
 kin and
 concentration

Рыбаки, поэты и ученые-историки объединяются одним общим свойством: все они – умельцы, ремесленники, которые отдают внимание и заботу своему материалу: «scholarship in history... is the same thing as care of a Swedish cabinet maker»²⁷⁹ - пишет Олсон в эссе «A Bibliography on America...».

And the few – that goes, even inside the major
 economics. It is not true that the many,
 even in fishing, say, Gloucester,
 are the gauge
 (where Ferrini, as so many,
 go wrong
 so few

²⁷⁹Olson Ch. Collected Prose. New York, NY: Marion Boyars, 1984 / University of California Press, 1988. P. 303.

have the polis
in their eye

The brilliant Portuguese owners,
they do. They pour the money back
into engines, into their ships,
whole families do, put it back
in. They are but extensions of their own careers
as mastheads men – as Burkes²⁸⁰

Те, кто лучше всех в своем ремесле, кто демонстрирует высший уровень мастерства, выделяются Олсоном в особую группу – тех, чьи личности как бы прорастают из осуществляемой ими работы: «They are but extensions of their own careers». Они и есть их профессия, их призвание, - таков, например, рыболов Берк, который «был профессионалом, у него глаза как у чайки» («was that good a professional, his eyes / as a gulls are»)²⁸¹. В независимости от «рода» («kin»), к которому принадлежат ремесленники (англичане, португальцы...) и области деятельности («concentration»), которой они себя посвятили, им необходимо проявлять «внимание и заботу». Именно на внимании индивидуумов друг к другу и заботе держится город-полис.

Быть частью полиса значит уметь ясно видеть: «polis / is eyes»²⁸². Ясное видение – это активное смотрение, непохожее на пассивно-безличное зрительство. Поэтому полис – это совокупность личностей, - можно сказать, следуя за звуковой игрой слов, что полис – это «I-s», это «много Я». Далее в стихотворении Олсон поясняет: «There are no hierarchies, no infinite, no such many as mass, there are only / eyes in all heads / to be looked out of»²⁸³.

Упор на зрении отсылает к началу поэмы, к описанию статуи Марии Магдалины – «Our Lady of Good Voyage»:

²⁸⁰The Maximus Poems. / ed. G. F. Butterick. – Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983. P. 32.

²⁸¹Там же. С. 31.

²⁸²Там же. С. 30.

²⁸³Там же. С. 33.

Only the lady
has got it straight. She looks
as the best of my people look
in one direction, her direction...

Взгляды жителей полиса (или людей, достойных жить в полисе) устремлены в «правильную» сторону, но есть и те, кто смотрит в противоположную. Олсон разбирает случаи «затуманенного» взгляда, неспособности правильно интерпретировать его силу: «where Ferrini, as so many, / go wrong / so few / have the polis / in their eye»²⁸⁴. Невозможность видеть «правильно» для Олсона связывается с невозможностью передачи его сообщения аудитории:

I speak to any of you, not to you all, to no group, not to you as citizens
as my Tyrian might have. **Polis now**
is a few, is a coherence not even yet new (the island of this city
is a mainland now of who? who can say who are
citizens?)

Only a man or a girl who hear a word

and that word meant to mean not a single thing the least more than
what it does mean (not at all to sell any one anything, to keep them anywhere,

not even
in this rare place

Только небольшое количество людей, «a man or a girl», достойно быть гражданами полиса, способно видеть «правильно» и «правильно» же интерпретировать слово Максимуса. В отсутствие этой понимающей аудитории он не мог бы выполнить свою учительскую функцию. Связь темы учительства с темой видения здесь не случайна. Мы можем вспомнить здесь слова главного проповедника «открытого взгляда» в колледже Черной горы Джозефа Альберса:

²⁸⁴The Maximus Poems. / ed. G. F. Butterick. – Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983. P. 32.

«Our art instruction attempts first to teach the student to see in the widest sense: to open his eyes to the phenomena about him and, most important of all, to open to his own living, being, and doing»²⁸⁵. Нельзя не увидеть связь между концепцией полиса, развиваемой в «Maximus Poems», и попытками реализации сходной идеи в практиках колледжа Черной горы.

Развивая тему смотрения как опыта/практики локальности, Олсон вводит в текст поэмы тему картографии. В стихотворении «On first Looking out through Juan de la Cosa's Eyes» поэтутверждает: «But before La Cosa, nobody / could have / a mapremunde»²⁸⁶. Хуан де ла Коса был картографом Христофора Колумба. Именно де ла Коса оказался первым европейским картографом увидевшем и запечатлевшим на глаз границы американского континента. Этим и важен он для Олсона: название стихотворения апеллирует к возможности смотреть через чужие глаза, глаза тех, кто видит лучше, «правильнее». Здесь смотрение посредством глаз Хуана де ла Косы означает обретение целостного мира при помощи картографирования. Олсон и самого себя воображает своего рода картографом, о чем свидетельствует стихотворение «Letter, May 2, 1959». Начинается оно привычным образом в том смысле, что строчки следуют горизонтально друг за другом:

125 paces Grove Street
fr E end of Oak Grove cemetery
to major turn NW of
road

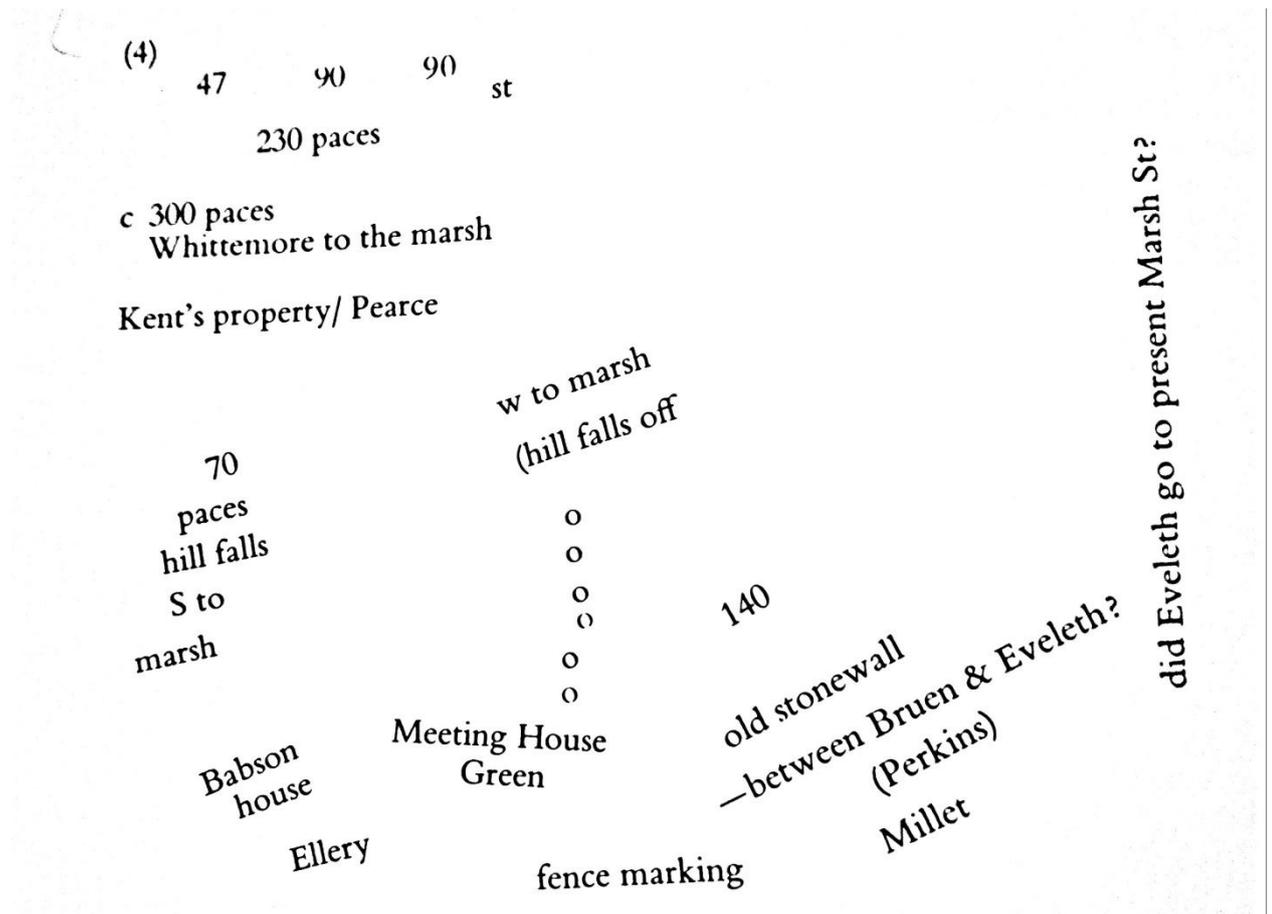
this line goes finally straight
fr Wallis property direct
to White (as of 1707/8)²⁸⁷

²⁸⁵Josef Albers: Minimal Means Maximum Effect (Catalogue). Madrid: Fundacion Juan March, 2014. P. 218-219.

²⁸⁶The Maximus Poems. / ed. G. F. Butterick. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983. P. 81.

²⁸⁷Там же. С. 150.

Однако затем текст поэмы начинает имитировать карту графически:



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

Tansy buttons, tansy

for my city

Tansy for their noses

Tansy for them,
 tansy for Gloucester to take the smell
 of all owners,
 the smell

Tansy
 for all of us
 <...>
 Tansy from Cressy's
 I rolled in as a boy
 And didn't know it was
 Tansy

Локальное событие «катания» в пижме маленького мальчика становится в этом фрагменте «Письма 3» историческим событием, «точкой начала» для города Глостера и Максимуса-повествователя. Только поместив фокус поэмы в чем-то рутинно привычном, локальном, буквально начав со двора собственного дома, Максимус-Олсон может начать рассказывать коллективную историю города.

Вэссе-библиографии «A Bibliography on America...» Олсон пишет: «...and a carpenter *doing it* is the same thing, or a sailor, or anyone who really knows what he is doing doing it; and if you are lucky, and you stumble on someone in print telling you how to do it, if, say, it's something like lowering a whale, say, which ain't done anymore, lowering a boom (cf sd Melville on how a whale uses his flukes, chapter called THE TAIL, I believe, that exactitude of process known...)»²⁸⁸. Сохранность Глостера в истории зависит не только от мастерства историка и его «заботы» («care»), но и от бережного поддержания практических знаний, характерных для местности ремесел. Конечно, Олсон не планировал буквально реализовывать

²⁸⁸Collected Prose. / ed. by Donald Allen and Benjamin Friedlander. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1997. P. 303.

рыболовецкие навыки (примерами подробнейшего описания их он восхищался, читая Мелвилла и на этом основании провозглашал этого писателя выдающимся американским историком). Принципиально важен для него сам акт «делания» («doing it»), посредством которого он хочет воссоздать для читателя в «Поэмах Максимуса» аутентичный опыт Глостера, одновременно обыкновенного городка и идеального полиса.

Для Олсона, как и для Мелвилла, важна также категория «точности» (exactitude of process): именно точность, аккуратность, делают глаз «острым» и руки «аккуратными». См., к примеру, «Letter 7», повествующее о кораблестроителе Уильяме Стивенсе:

How much the cracks matter, or seams in a ship, the absolutes
of swelling (the mother), of weather (as even in machine parts,
tolerance

Only: no latitude, any more than any, elite. The exactness
caulking, or “play”, calls for, those
millimeters

No where in man is there room for carelessnesses

Стивенс для Олсона - идеальный мастер-плотник, который способен найти баланс между прилежанием, «точностью» («exactness») и «свободой действий» («latitude»). Последняя сродни игре, - игре, происходящей в ограниченном пространстве. Можно сделать вывод, что «в правильных руках» именно ограничения генерируют творческий процесс. См. «Letter 5» и «Letter 9»:

Letter 5

I am not at all aware
that anything more than that
is called for. Limits
are what any of us

are inside of.

Letter 9

I measure my song,
 measure the sources of my song,
 measure me, measure
 my forces

Как мы видим, для Олсона важна фигура поэта-ремесленника, для которого физические и материальные ограничения становятся продуктивными. Он занят измерениями - на нескольких уровнях: поэтическом («I measure my song»), историческом («measure the sources of my song»), личностном («measure me») и метапоэтическом («measure / my forces»²⁸⁹). Пассивные конструкции («are called for», «are inside of») указывают на то, что Олсон видит себя не устанавливающим эти ограничения, но открывающим их как уже существующие для «любого из нас» («any of us»). Поэт мыслит себя «объектом среди объектов», т.е. он равен вещам, персонажам, событиям, и в этом сродни скорее ремесленнику, «горизонтальному работнику», чем свободно творящему «гению», «вертикальному работнику».

Таким «горизонтальным работником» предстает уже знакомый нам Уильям Стивенс, плотник, кораблестроитель, гражданин полиса. Как ремесленника его отличает: умение работать непосредственно с материалами; глубокие познания и опыт в выбранной дисциплине; умение распознавать и использовать физические и материальные пределы; а также осознание педагогической необходимости сохранять и передавать потомкам имеющиеся знания. По примерно такому же образцу «скроена» в поэме фигура Максимуса.

Letter 7

(Marsden Hartley's

²⁸⁹Фразаотсылает к «force field» и «open field», т.е. к олсоновской поэтике поля.

eyes – as Stein's
eyes

Or that carpenter's,
who left Plymouth Plantation,
and came to Gloucester,
to build boats

<...>

That carpenter is much on my mind:
I think he was the first Maximus

Anyhow, he was the first to make things,
not just live off nature

And he displays,
in the record, some of those traits
goes with that difference, traits present circumstances
keep my eye on

for example, necessities the practice of the self,
that matter, that wood

Именно Уильяма Стивенса, покинувшего в 1642 году плантацию в Плимуте, чтобы плотничать и строить корабли в Глостере²⁹⁰, Олсон называет «первым Максимусом». Его работа воплощает для поэта важнейшие ценности: отношение заботы и внимания («care», «attention») к месту и времени жизни, признание границ личности и мира, способность творить в этих границах. Ограниченный в своих материалах («that matter, that wood»), Стивенс был способен «делать

²⁹⁰Butterick, G. F. A Guide to the Maximus Poems of Charles Olson. Los Angeles, CA: University of California Press, 1978. P. 10.

[НОВЫЕ] вещи» («make things»), а не просто «сидеть на шее у природы» («live off nature»).

В «Проективном стихе» Олсон пишет: «What seems to me a more valid formulation for present use is “objectism,” a word to be taken to stand for the kind of relation of man to experience which a poet might state as the **necessity of a line or a work to be as clean as wood is, to be as shaped as wood can be when a man has had his hand to it.**<...>**For a man is himself an object,** whatever he may take to be his advantages, the more likely to recognize himself as such the greater his advantages, particularly at that moment that **he achieves an humilitas sufficient to make him of use**»²⁹¹. В приведенном отрывке из эссе строка «necessity of a line or a work to be as wood is» удивительно созвучна строкам из «Письма 7», посвященного Стивенсу: «necessities the practice of the self, / that matter, that wood». Дерево сначала обрабатывается «рукой природы» («hand of nature»), а затем уже рукой человека. Поэт-ремесленник относится к своему материалу также, как природа к своему, - таким образом происходит органическое, естественное формирование объектов. Неслучайно в том же «Письме 7» мы находим развернутое описание различных рабочих рук, рук ремесленников, которых Олсон знал лично:

(I only knew one such other pair of hands as Hartley's. Jake, his name was, mate aboard the Lafond's gill-netters.

When I knew him his nails were all gone, peeled away from the brine they'd been in all the days of his life.

Hartley's fingers gave this sense of soaking, the ends as stubbed as Jake's, and each finger so thick and independent of the other, his own hands were like gloves.

But not cloth. They stayed such salt rock as Jake's

²⁹¹Collected Prose. / ed. by Donald Allen and Benjamin Friedlander. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1997. P. 247.

were – or as marshmallow is, if the trope will stand, as Hartley’s hands did stand, they were so much (each finger) their own lives’ acts

Олсон подчеркивает физический, ручной аспект изготовления объектов и непосредственное восприятие природного материала и природы, из которой он происходит. В физических, телесных ремеслах и искусствах он ценит слиянность процесса и продукта. В письме к Маргерит Уайлденхайн (7 марта 1955) Олсон описывает ремесла языком проективной поэзии: «Objects. Solids. Speech as Solid. Kinetic. Movement. Honor»²⁹². О какой «чести» здесь говорит Олсон? Нужно помнить о том, что «человек есть объект» («a man is himself an object»), и будучи объектом среди объектов стихотворения, поэт творит «изнутри» материала, «подчиняясь фигурам танца настоящего» («obeying the figures of the present dance»). Стало быть, речь идет о чести подчинения энергии, чести соблюдения границ материалов. В «Проективном стихе» фигурирует еще категория «humilitas» - смирение, покорность – как цель и смысл развития личности: «For a man is himself an object, whatever he may take to be his advantages, the more likely to recognize himself as such the greater his advantages, particularly at that moment that **he achieves an humilitas sufficient to make him of use**»²⁹³. Эта категория является общей для основных действий субъекта в «Поэмах Максимуса» как мы их выделили: танец и работа.

И танец, и работа историка-археолога оказываются ограничены подчинением силам природы и закону материала, будь то тело танцора, или историческое событие, или глина в руке скульптора. (Вспомним теорию танца Каннингема: для него тело есть проводник энергий, и, будучи проводником, тело не только осознает свои границы, но и постоянно работает над их расширением при помощи дисциплины и постоянной тренировки. Целью танцора, по Каннингему, становится "прозрачное" тело, проводник настолько просторный, что энергия беспрепятственно движется по нему.)

²⁹²Harris, M. E. The Arts at Black Mountain College. Cambridge, MA: The MIT Press, 1987. P. 191.

²⁹³Collected Prose. / ed. by Donald Allen and Benjamin Friedlander. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1997. P. 247.

Пределы, ограничивающие эпического поэта, оказываются во многом схожи с ограничениями, с которыми сталкивается танцор или ремесленник. Работая с историческим материалом, Олсон имеет дело с данностью уже свершившегося. Как историк-рассказчик («'istorin»), ищущий факты, он волен интерпретировать их так или иначе, но как педагог он связан необходимостью передать правду найденного факта. Эту диалектику самовыражения и подчинения демонстрируют «Поэмы Максимуса».

3.1.2. Поле танца

Танец как средство выражения близок поэту Олсону: «I believe, for example, that all men and women can dance—and this alone is enough to establish expression—that all other expression is only up from this base; and that to dance is enough to make a whole day have glory, granting that work is called for of each of us. The hook is that work will always make sense if dancing is understood to be—expression is—the other issue of a day»²⁹⁴. С ранних лет поэт был увлечен кинетикой танца, - как пишет исследовательница Мэри Эмма Харрис, он «обожал те виды искусства, в которых творческое движение и мастерство совпадали – искусство танцора, джазового музыканта»²⁹⁵. Поэзия для Олсона – танец слов и слогов, а танец – образ полноценной, творческой жизни. В письме к редактору журнала «Origin» Сиду Корману за 8 мая 1951 год он пишет: «another idea, for origin, ahead: an investigation into, the whole question of, where is dance, as an art, now...»²⁹⁶

the body as instrument

an investigation of dance as problem of space

That is (written) dance as it is definitely the graphic

²⁹⁴Charles Olson: Letters for Origin 1950-1956 / ed. by Albert Glover. New York, NY: Paragon House, 1969. P. 112.

²⁹⁵Harris, M. E. The Arts at Black Mountain College. Cambridge, MA: The MIT Press, 1987. P. 182.

²⁹⁶Charles Olson: Letters for Origin 1950-1956 / ed. by Albert Glover. New York, NY: Paragon House, 1969. P. 53.

of drama (mime, as only the broader aspect of
gesture&, motion

(voice (verse) as working against, & out

of, such, under motion dance as

motion around language

dictum: any player is (has to be) 1st dancer²⁹⁷

И поэт, и редактор журнала, по Олсону, должен быть хореографом своего материала («dance of mss»), - только тогда он может рассчитывать на наивысшую похвалу:

And I am about to say this:

that if you ain't the god damn best editor since when

(since ever such

leading on a dance of mss, such a man

to compose a collective? where, has there been, such

a man as Cid

corman—core-

man (chore-

agos) ?²⁹⁸

Танец – основа телесной выразительности, но, чтобы осознать танец в этом качестве, надо увидеть его там, где его как будто нет. И то же самое относится к поэзии как основе словесно-телесной выразительности.

Поиск Олсона осуществляется в широком русле, - в своих попытках уподобить поэтическое выражение танцу (свободному - от формальных фигур) и увидеть танцевальную форму, альтернативную конвенциональным порядкам, он отнюдь не одинок. Интересен в этом смысле анализ фильма Ханса Намута «Джексон Поллок» (1951) современным исследователем Роджером Коуплэндом: в фильме запечатлено то, как художник, абстрактный экспрессионист Джексон Поллок создает картину на горизонтально расположенном стекле, под которым

²⁹⁷Charles Olson: Letters for Origin 1950-1956 / ed. by Albert Glover. New York, NY: Paragon House, 1969. P. 53.

²⁹⁸Там же. С. 66.

находится кинокамера, Коупленд замечает, что, несмотря на то, что, по всей видимости, ни Поллок, ни Намут не осознавали этого во время съемок, результатом их коллаборации стал «один из самых эксцентричных в мире танцевальных фильмов»²⁹⁹. Этот фильм может служить убедительным доказательством тезиса (не раз высказывавшегося): абстрактный экспрессионизм вдохновляло желание трансформировать живопись в танец. Сходным образом критик Гарольд Розенберг в 1952 году писал: «The canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act—rather than as a space in which to reproduce, redesign, or “express” an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event»³⁰⁰. Розенберг привлекает наше внимание к повышенной телесности образа действия, которым картины были созданы, а фильм Намута лишний раз это подтверждает. Отношение абстрактных экспрессионистов к горизонтальной поверхности, как и танца, обладает «первостепенной важностью для их идентичности»³⁰¹.

В схожем ключе земля как горизонтальная поверхность важна и для Олсона. Строка на странице – след движения и пример для воспроизводства движения по поверхности. Страница – как место общей работы и спонтанного (тоже общего) наслаждения движением. В своем манифесте «Проективный стих» он восклицает: «And the threshing floor for the dance? Is it anything but the LINE?»³⁰². Threshing floor – гумно, молотильный ток – и есть гладкая, утрамбованная поверхность земли или пол из тщательно пригнанных досок. Это место, которое по завершении сельских работ использовалось часто как танцевальный зал, а для Олсона – образ, становящийся источником сильных метафор. Их посредством поэт стремится осмыслить природу поэтического, именно: трансформацию рабочего усилия и свободную экспрессию искусства.

В 1929 году под руководством танцовщицы Констанс Тейлор Олсон обучался прото-танцевальным упражнениям на позирование по системе

²⁹⁹ Copeland R. Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance. New York, London: Routledge, 2004. P. 44.

³⁰⁰ Rosenberg H. The American Action Painters // Art News, 51 No. 8 December, 1952. P. 2.

³⁰¹ Copeland R. Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance. New York, London: Routledge, 2004. P. 45.

³⁰² Olson Ch. Projective Verse. // Collected Prose. / ed. by Donald Allen and Benjamin Friedlander. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1997. P. 243.

немецкого врача Бесс М. Менсендик (1866-1959), основанной на системе координации тела и мускульного контроля движения. Метод Менсендик основан на принципе интеллектуального контроля движений. На практике это означало необходимость визуализировать движение прежде, чем выполнить его³⁰³. Этот опыт получил отражение и в «Поэмах Максимуса», особенно в стихотворении «Maximus, to Gloucester» (письмо 14), к названию которого есть приписка «on how men do use / their lives»:

“to tend to move
as though drawn”,
it also says

Or might it read
“compare the
ripe sun-flower”?

В этом фрагменте поэт играет/танцует с чужим словом – закавыченными цитатами (видимо, из рекомендаций Тейлор). Танец предстает искусством подчинения силе, большей, чем твоя собственная: «to tend to move / as though drawn» (танцующий должен двигаться, будто его тянут, понуждают, волочат). Альтернативным образом, танец предстает как гармоническая целостность, знак которого - круглая головка подсолнечника, ведь танец задействует все тело.

The old charts
are not so wrong
which added Adam
to the world’s directions

which showed any of us

³⁰³The Mensendieck method URL: <https://www.trainyourposture.com/the-mensendieck-method.html> [по сост. на 27.08.18]

the center of a circle
 our fingers
 and our toes describe

(one taught us
 how to stand in crowds
 there we were, three actors,
 in a loft above Tarr's Railway
 in shorts, in front of her,
 doing,
 her bidding: "Buttocks
 in& under, buttocks"

seeking,
 like Euclid,
 the ape's line, the stance
 fit for crowds, to watch
 parades, never
 to tire

It was in our minds
 what she put there,
 to get the posture,
 to pass from the neck of,
 to get it down,
 to get the knees bent

not as he was shown, arms out, legs out, leaping

another Adam, a nether

man

It does stem. And the joker
that the sense is of a sash-weight,
after the head is clear,
after the burst

a sash-weight does hang
from between the legs

if you are drawn,
if you do unite,
if you do be
pithecanthropus

Танец – это открытие сознанию различных поз. Позы – мера человеческого движения, отсюда аллюзия к знаменитому рисунку Леонардо да Винчи в первых двух четверостишиях процитированного отрывка: витрувианский человек идеально пропорционален, являет собой единство природы и математической гармонии («The old charts.../ which showed any of us / the center of a circle / our fingers / and our toes describe»). Олсону близко это сочетание телесного контроля, самонаблюдения и открытости глубокой (даже эпохальной) перемене. Он стремится нащупать в себе центр (ведь именно в гениталиях – центр квадрата у да Винчи).

Исходя из стихотворения можно сказать, что Тейлор учила тому, как правильно стоять, что было бы полезно тем, кто ходит смотреть на парады («her bidding: “Buttocks / in & under, buttocks” / seeking...the stance / fit for crowds, to watch / parades, never / to tire»). Но почему парад? Парадное движение – выверенное, заученное, движение напоказ. Зрители парада не двигаются сами, но воспроизводят движение внутренне, «сопереживая», на уровне телесного

воображения, «зеркальных нейронов». Они учатся стоять, не уставая, за счет умения нащупать в себе центр прямостояния.

По поводу этих строк стихотворения Олсон пишет в своем дневнике: «...this weight of the sexual (as exhausted) which is that sashweight I miss in myself – the weight of reality I take it I go more & more away from, in my self & work ('the primitive,' WCW called it)»³⁰⁴. Танец как процесс сексуализирует природные процессы и, по Олсону, помещает познающее сознание в тело человека: знание это сексуализированное чувство тяжести в теле. Однако это телесное познание доступно только если человек исповедует жизнь, близкую к природе («if you do be / pithesanthropus»), на недостаток которой и сетует Олсон. Но питекантроп – это и человек, трансформирующий сам себя, осваивая работу и искусство прямохождения.

В середине 1930х годов Олсон свел близкое знакомство со знаменитым танзором и хореографом русского происхождения Леонидом Мясиним, который дал поэту роль в сюрреалистическом балете Русских сезонов «Вакханалия» (на музыку Вагнера, либретто и оформление Сальвадора Дали), поставленном в Монте-Карло. Вспоминает друг Олсона Джон Финч: «He was to amble on, taller than a dream giant, and lie down full length on the stage for a time, while tiny ballerinas in Dali costumes swirled and swarmed above him. Then slowly, dreamlike, he was to rise and amble off. All this he did. All this I saw. Where they found tights to fit him, I never learned. And the ballerinas must have been warned about him, for prone and vast, he blocked off most of down-stage left and they detoured around him. But Charlie was very good, calm and poised, a dreaming presence. **Motionless, he danced his best dance**»³⁰⁵.

В последней фразе мы наблюдаем удивительно точную характеристику Олсона-поэта, который «танцует» со словами на листе бумаги, сидя за столом. Эта тема «бездвижного» танца будет развита им в стихотворении «Turian Businesses», отрывок из которого мы приводим ниже:

³⁰⁴Butterick, G. F. A Guide to the Maximus Poems of Charles Olson. Los Angeles, CA: University of California Press, 1978. P. 93.

³⁰⁵Finch J. Dancer and Clerk. The Massachusetts Review. Vol. 12, No. 1 (Winter, 1971), pp. 34-40. P. 38.

Tyrian Businesses

1

The waist of a lion,
for a man to move properly

And for a woman,
who should move lazily,
the weight of breasts

This is the exercise for this morning

2

how to dance
sitting down

3

or the one so far back she craves to be scalped,
and dragged over the ground

And because nobody has dragged her,
she has everybody do it. She does it. She wants clean sheets,
each night

...

Стихотворение написано весной 1953 года в колледже Черной горы. Сопроводительным текстом к стихотворению является эссе «A Syllabary for a Dancer», написанное несколько раньше, в августе 1952 года. Благодаря этому тексту мы угадываем в героине стихотворения знаменитую американскую танцовщицу Марту Грэм, чьи танцы демонстрируют ритуалистичную жестокость. В «Syllabary for a Dancer» Олсон пишет: «We have a curious way, here in the States, of being furious about the doing of anything, if we do it at all. When we dance, for example. It is as though we thought to slay the Dragon we had to be as violent and thrashing as he is... They don't even yet know how to sit down, how to dance sitting

down! But don't be deceived by this ignorance, no matter how gross it appears in such monsters of the old will like a creature such as Martha Graham (who is so far back she craves to be scalped and dragged over the ground and so, because nobody has dragged her, she has everybody do it, she does it, she makes dance an enemy!)»³⁰⁶. Негативное отношение Олсона к Грэм происходит из сути ее танцевальной философии, которая заключается в предельной экспрессивности, выражении субъективных чувств в танце, что зачастую выливается в заразительную чувственную интенсивность («And because nobody has dragged her, / she has everybody do it»), которой Олсон бежит, ибо в ней отсутствует некая «чинность» разумного начала («for a man to move properly / And for a woman, / who should move lazily»). По Олсону Марта Грэм именно поэтому «существо» («creature»), потому что ее разумное «я» совершенно растворяется в танце, в таком танце как простой экспрессии нет ничего особенного. Другое дело – танец, где мысль управляет движением или «танец сидя» («This is the exercise for this morning/ how to dance/ sitting down»).

В автобиографическом эссе «The Present is Prologue» Олсон подчеркивает: «the work of the morning is methodology: how to use oneself, and on what. That is my profession. I am an archeologist of morning»³⁰⁷. Профессия поэта – археология утра, утро становится особенной атмосферой поэтического напряжения, которое выливается в танец, «танец сидя». Танцующая археология – раскопка мифологических сюжетов посредством движения, - оно может подражать, например, грации льва: первые два четверостишия намекают на некий мифологический сюжет (сфинкс?) («The waist of a lion, / for a man to move properly / And for a woman, / who should move lazily, / the weight of breasts»). Стихотворчество уподобляется танцу, поскольку они оба «используют» и должны «использовать» все тело поэта/танцора; поэзия генерируется посредством

³⁰⁶Butterick, G. F. A Guide to the Maximus Poems of Charles Olson. Los Angeles, CA: University of California Press, 1978. P. 58.

³⁰⁷Collected Prose. Edited by Donald Allen and Benjamin Friedlander. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1997. P. 206-207.

телесного знания и непосредственного переживания, взаимодействия с окружающей средой.

Исследователь творчества Олсона Шерман Пол по поводу взаимодействия танцора-поэта с окружающей средой пишет: «[Olson] invokes the dance not in the service of the transcendent but the immanent, as a practical discipline of body-consciousness of proprioception, posture, movement. He invokes dance because for the dancer – he speaks always as a participant and not as an observer – it is projective art, the paradigm of stance and movement-in-space and of the truth he so highly prizes, that ‘we use ourselves’»³⁰⁸. Таким образом у Олсона зритель-наблюдатель танца – тоже участник. И читатель в каком-то смысле – тоже поэт.

Стихотворение «Tyrian Businesses» демонстрирует связь физического тела поэта и поэтических композиционных средств. Строки у Олсона будто дышат—эта метафора дорога поэту в самом буквальном из всех ее возможных смыслов. Дыхание производит движение грудной клетки и само производимо им, обеспечивает работу сердца и само обеспечивается его работой: так и поэт работает со словом, предоставляя ему возможность двигаться по листу бумаги.

... (what musicians call
the middle voice, to command it
is to be in business.

There may be no more names than there are objects

There can be no more verbs than there are actions

It is still morning.

a hollow muscular organ which, by contracting vigorously, keeps up the [на этом строка обрывается]

Особый музыкальный «средний голос» («middle voice») управляет («command») вещами и действиями стихотворения – голос, рожденный в «энергично сокращающейся» гортани, для которой Олсон дает словарное

³⁰⁸Paul, Sh. Olson's Push. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1978. P. 88-89.

определение – «a hollow muscular organ» («полый мускульный орган»). Здесь примечателен комментарий Роберта Данкена: «Metrics, as it coheres, is actual – the sense of language in terms of weights and durations (by which we compare in moving). This is a dance in whose measured steps time emerges, as space emerges from the dance of the body. The ear is intimate to muscular equilibrium. The line endures. It “feelsright”»³⁰⁹. Стройность строки уподобляется мускульному равновесию. Танец становится интимным, внутри-организмическим переживанием состояний равновесия и одновременности. Поэзия Олсона – реализация так понятого танца в языке.

³⁰⁹ Poetics of the New American Poetry. / ed. by Donald Allen and Warren Tallman. New York, NY: Grove Press, 1973. P. 190.

3.2. Субъектность и контактность в ранней поэзии Роберта Крили

Тематику и проблематику общения, общительности, со-общественности, коммуникации в творчестве Крили мы рассмотрим на материале раннего сборника «For Love», опубликованного в нью-йоркском издательстве Scribner в 1962 году. «For Love» не планировался как книга. Только в 1962 году Крили решил собрать вместе свои стихотворения за 1950е годы, некоторые из которых были опубликованы ранее в форме маленьких книжек маленьким же тиражом (такие книги, как «Le Fou» (1952), «The Kind of Act Of» (1953), «The Immoral Proposition» (1953), «All That Is Lovely in Men» (1955), «If You» (1956), «The Whip» (1957), «A Form of Women» (1959)). В сборнике 134 стихотворения. Сразу заметно, что фокус интереса – иной, чем у Олсона: внимание Крили направлено на интересубъект(ив)ные отношения, которые он исследует под микроскопом языковой рефлексии – как фактор самосозидания, а иногда и саморазрушения субъекта. «Мне как человеку дано работать с тем, что имеет для меня наиболее интимное значение – различные виды взаимоотношений между людьми. – писал о себе поэт. - Я думаю, по крайней мере, для меня, мир наиболее явен и наиболее интенсивен в этих взаимоотношениях. Поэтому они являются материалом, из которого сделаны мои произведения. <...> Люди – это самое важное в мире для меня. Я говорю это не в смысле отвлеченно гуманистическом. Я человек. И мой мир самым тесным образом зависит от миров остальных людей. Поэтому они для меня – наиболее настойчивая, наиболее требовательная и сложная данность. Я никогда не забываю об этом как о первостепенном интересе моего письма»³¹⁰.

Посвящая Роберту Крили первый том эпических «Поэм Максимиуса» (1960), Чарльз Олсон охарактеризовал его труднопереводимым выражением: «The Figure of Outward»³¹¹. Крили для Олсона - «фигура внешнего мира» (так, очень приблизительно, можно передать смысл поэтической метафоры), собеседник одновременно далекий и близкий, воплощение самой возможности человеческого

³¹⁰ Contexts of Poetry: Interviews, 1961-1971 / ed. D. Allen. – Bolinas, CA: Four Seasons Foundation, 1973. P. 97.

³¹¹ Butterick G. F. A Guide to the Maximus Poems of Charles Olson. Los Angeles, CA: University of California Press, 1978. P. 3.

контакта, подвижности, разделения с другим языка, чувства, мысли, творческого порыва. Старшего и младшего (Крили младше Олсона на 16 лет) поэтов связывает в 1950-х годах дружба, переписка, о которой уже шла речь выше, активный совместный мировоззренческий поиск. Контакты Крили с культурной средой в эту пору интенсивны (он основывает издательство Divers Press, становится главным редактором журнала *The Black Mountain Review*), но в личной жизни он испытывает некоторую потерянность (распадается его первый брак, он меняет несколько мест жительства и т.д.).

Проблемность поэтической коммуникации применительно к творчеству Крили не раз обсуждалась в критике. Л. Форд в главе своей монографии, специально посвященной сборнику «For Love»³¹², называет Крили поэтом «любви-ненависти», «хрупкого контакта между людьми». – Мир в целом кажется лишенным смысла, и только человеческие отношения способны его спасти. С одной стороны, именно они защищают субъекта от ощущения изоляции; с другой стороны, выстраивание тесных доверительных отношений с другим автоматически гарантирует не только меру любви и тепла, но и меру боли. Лирический герой у Крили находится в постоянном движении – сближения с другим и отталкивания от другого. Форд называет этот тип неуверенного субъекта фразой, позаимствованной из стихотворения Крили - «the unsure egoist», акцентируя его неспособность сделать окончательный выбор, остановиться, определиться. Ранняя поэзия Крили представляет собой, по мысли Форда, «отчаянные, запинаящиеся попытки установления межчеловеческого контакта, сопровождаемые инстинктивным осознанием того, что необходимо защищать себя от боли, которую можно получить в процессе. Все, что есть у него, кроме ничто, это хрупкая связь с другими»³¹³.

В статье «Address and Posture in the Early Poetry of Robert Creeley» другой критик, К. Кокс, отмечает, что большинство лучших стихотворений Крили написаны в форме обращения к другому от собственного, вполне

³¹²Ford A. L. Robert Creeley. Boston, MA: Twayne, 1978.

³¹³Там же. С. 78

автобиографического лица: грамматически, это обращение первого лица ко второму лицу (хранящему молчание) в присутствии неизвестного третьего лица (читателя). Работа языковых форм исследуется поэтом, а вслед за ним и читателем, на предмет подразумеваемых ею социально-коммуникативных напряжений. Внутренний драматизм «минималистской» лирики Крили ощущается при чтении, но крайне труден для анализа, поскольку обусловлен даже не семантикой слов, а скорее прагматикой их отношений, действием «слабых импликатур»³¹⁴, тонких суггестивных эффектов.

Вопрос и даже множество вопросов о значимости зазора между субъектом лирического высказывания и биографическим субъектом, между фигурами адресанта и адресата в тексте вырастают в проблему субъектности, которая неразрывно связана с проблемой контакта с Другим. Субъектность и контактность – две стороны одной проблемы поэтической коммуникации.

С историко-литературной точки зрения, значимым контекстом ее рассмотрения является многократно описанный и все равно не вполне понятый сдвиг, определяющий для американской поэтической традиции XX века – от культа «имперсональности» в поэзии модернизма к острой субъективности исповедальной поэзии.

Закрытость элиотовской формы (она считалась «образцовой» в американской поэзии середины XX века, особенно поэзии, близкой к академизму) связана с особой трактовкой поэтической индивидуальности. Индивидуальность поэта, по Элиоту, подчинена более глубокой структуре - способности оформить, использовать, реинтерпретировать наследие истории и традиции. Это означает, что поэт никогда не «автономен» полностью, - на право автобиографического присутствия в собственном произведении он не претендует и не может претендовать.

[П]оэт должен вырабатывать и развивать в себе осознанное чувство прошлого и обогащать его на протяжении всего своего творчества. И тогда постепенно он отказывается от самого себя, каков он в данную минуту,

³¹⁴Грайс Г. Л. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. М, 1985.

жертвуя этим во имя чего-то более значимого. Движение художника — это постепенное и непрерывное самопожертвование, постепенное и непрерывное исчезновение его индивидуальности. <...> чем совершеннее художник, тем строже разделены в нем человек, живущий и страдающий, подобно остальным, и сознание, которое творит; тем искуснее сознание будет усваивать и претворять переживания, являющиеся для него материалом³¹⁵.

Элиот сам называет свою теорию «безличной теорией поэзии». Эстетическое переживание поэзии связано с ее универсальностью, которая может быть достигнута только в том случае, если непосредственные эмоции поэта из стихотворения будут изгнаны.

Но великая поэзия может быть создана и вовсе без непосредственного использования каких бы то ни было эмоций; создана лишь из переживаний. <...> [П]оэт не выражает некую "личность", но служит своего рода медиумом, являясь лишь средой, а не индивидуальностью, в которой впечатления и опыт реальной жизни сочетаются в причудливых и неожиданных комбинациях <...> И то, чего не испытал он сам, доступно ему ничуть не меньше, чем очень хорошо известное из непосредственного опыта. <...> Поэзия — это не простор для эмоции, а бегство от эмоции и это не выражение личного, а бегство от личного. Впрочем, лишь те, кто обладает и собственной личностью, и эмоциями, поймут, что это такое — хотеть от них освободиться³¹⁶.

Элиот предполагает здесь, что именно сильные эмоции и состояния (например, отчаяние), представляющие угрозу для личности, побуждают поэта стремиться к безличности выражения. В то время как поколение Элиота справлялось со страхом расщепления личности путем ухода в безличное искусство, поколение Роберта Лоуэлла искало себя в непосредственности эмоций как источнике поэтической энергии. Поэтов стихийно сформировавшейся

³¹⁵Элиот Т. С. Назначение поэзии. М: ЗАО "Совершенство"; Киев: АО "AirLand", 1997. С. 87.

³¹⁶Там же. С. 87-90.

«исповедальной школы» (помимо Р. Лоуэлла, к ней относят А. Секстон и С. Плат) объединяет ставка на психологическую разработку собственного контакта с чувствами посредством языка. В исповедальной поэзии приводится множество биографических деталей, изображаемый опыт часто носит неприглядный, социально стигматизированный характер, и этому соответствует особенный, интенсивный язык выражения. Поэт исповедуется перед читателем в разнообразных оттенках переживания боли, в том числе и в самых «недостойных» ее формах. Исповедальной М. Л. Розенталь назвал такую поэтическую форму, которая дает выражение экстремальному, а также предельно интимному, «обнаженному» автобиографическому опыту («*themostrnakedkindofconfession*»)³¹⁷. Л. Лернер уточняет: исповедальный режим письма определяется не так тематикой, как стремлением создать в читателе впечатление того, что поэтическое выражение вышло за привычные границы дозволенного и что эта чрезмерность вызывающим образом нарушает декорум публичного поведения. «Настоящая исповедь вызывает в нас стыд, потому что мы сделали нечто плохое, а исповедальная поэзия работает с опытом, который крайне болезненно выносить на публику – не потому, что этот опыт отвратительный или греховный, но потому что он крайне личный (*intenselyprivate*)»³¹⁸.

Крили, который на десяток лет младше Лоуэлла и ближе по возрасту Секстон и Плат, многое сближает с поэтами «исповедального» направления, он не раз заявлял, что его поэзия представляет реальный факт эмоции: все то, что изображается в стихотворении, переживалось поэтом во внепоэтической реальности. Размышляя о поэтическом опыте Роберта Лоуэлла, сделавшего одним из первых решительный шаг от сдержанного формализма к исповедальности, Крили пишет: «No one could put more clearly or brutally into words the fact of our human grossnesses and despairs. <...> I felt... that he had come to that defining use of

³¹⁷ Rosenthal M. L. Poetry as Confession. The Nation, 19 Sept, 1959. Pp. 154-155.

³¹⁸ Lerner L. What is confessional poetry? Critical Quarterly. Volume 29, Issue 2 June. 1987. Pp. 46-66.

poetry wherein there is no longer any division between what one feels and what one does. It is all one»³¹⁹.

Однако необходимо различать психологизм Крили и близкой ему школы исповедальной поэзии. Лоуэлл, Секстон и Плат занимает жанр нарративизированной «исповеди», интересуется возможностью с максимальной непосредственностью «выплеснуть» в слове сложный и неповторимый (часто *не называемый*, не буквализируемый) аффект. Крили же интересуется переживание абстрактное, точнее абстрагируемое, объективируемое словом, хотя и сохраняющее связь с конкретной ситуацией. Отсюда пристальное внимание поэта (каковое предполагается, соответственно, и в читателе) к косвенным эффектам, производимым грамматическими формами, звуковой и ритмической игрой внутри стиха. «Деликатная структура его стихотворений, забота, с которой он работает с ритмическими и звуковыми паттернами, его «моральная» идея поэтического ремесленничества...»³²⁰ - так описывает своеобразие поэтической выразительности Крили немецкий американист Хайнц Икштадт. Все это характеризует Крили скорее как «поэта языка», чья цель – не обнажение «я», но его преодоление, фокусировка на обобщенности, анонимности структур чувственно-эмоционального опыта: «A poem is a peculiar instance of language's uses, and goes well beyond the man writing — finally to the anonymity of any song. In this sense it may be that a poet works toward a final obliteration of himself...»³²¹.

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

³¹⁹ Creeley R. Thinking of Robert Lowell. Harvard Review. No. 25 Fall, 2003. Pp. 109-112.

³²⁰ Ickstadt H. Aesthetic Innovation and the Democratic Principle Essays in Twentieth-Century American Poetry and Fiction. Heidelberg: Winter Heidelberg, 2016. P. 179.

³²¹ Creeley R. Collected Essays. Berkeley, CA: University of California Press, 1989. P. 484.

Таким образом мы находим Крили в эпицентре драматического столкновения разных эстетических возможностей: закрытой формы элиотовского стиха, открытой формы исповедальных поэтов, экспериментализма «объективистов» и Ч. Олсона, нарождающегося, нового формализма «языковой поэзии». В конечном итоге Крили в своей поэтике предлагает либо осознать необходимость баланса понятий субъективного и объективного, либо вовсе отказаться от них: «We can't stand outside our content and at the same time we can't eat it like an apple»³²². Субъективное и объективное тесно взаимосвязаны и нематериальны – их не только невозможно разделить, но и зафиксировать («we can't eat it like an apple»). В таком случае, намекает Крили, и вовсе не стоит принимать эти концепты во внимание.

Тематически стихотворения Крили адресованы обыденному опыту, окружающим его вещам и мелким событиям, которые становятся фактами поэтического сознания, погружаются в пространство проективного. Природу поэтического письма, например, он поясняет, используя в качестве метафоры занятие, ставшее самым обыденным в Америке 1950х годов, – вождение автомобиля.

Наиболее простой способ, который я смог найти, чтобы объяснить, что я имею в виду под письмом, это провести аналогию с вождением автомобиля. Дорога создает сама себя ежемоментно, под твоим внимательным взглядом, там, видимым образом, перед автомобилем. Нет никакого резона ей продолжаться вечно, и ежели вдруг кто-то полагает иначе, она очень часто тут же исчезает. Когда Паунд говорит «мы должны понимать, что происходит», одним из смыслов этого высказывания я полагаю это необходимое внимание к тому, что происходит в письме (дороге), которому [по которой] ты следуешь. В этом смысле нет ничего бездумного в этой процедуре [письма-езды]. Это скорее уважение к возможностям, которые предоставляет подобное внимание...<...>Разум, занятый таким образом, позволяет испытать переживание «порядка»

³²²Там же. С. 464.

гораздо более разнообразное и интенсивное, чем привычные и запрограммированные границы его возможностей могут позволить. Я думаю, что у каждого пишущего человека есть способ, так сказать, лично переживать свое состояние. То есть, мне кажется, его внутреннее состояние будет всегда обеспечивать порядок [письма], тесно связанный с тем фактом, что он — это организм в прямом смысле слова. Одно из множества достоинств олсоновского «Проективного стиха» состоит в том, что он возвратил поэзии эту связь с физиологическим состоянием»³²³.

Отношения поэта с письмом Крили сравнивает здесь с отношениями водителя автомобиля и дороги. Водитель должен всегда обращать внимание не только, куда он едет, т.е. на дорогу, разворачивающуюся перед ним, но и на то, где он находится в каждый момент времени, осознавать себя в пространстве, в котором находятся инструменты настройки движения. Таким образом Крили в метафоре письма как езды по дороге соединяет движение и фокусировку внимания, необходимые как в процессе вождения, так и в процессе письма. Эту ситуацию можно сравнить с ситуацией уитменовского субъекта, идущего по тропе в стихотворении «Song of the Open Road»:

Afoot and light-hearted I take to the open road,
 Healthy, free, the world before me,
 The long brown path before me leading wherever I choose³²⁴.

Пешком, с легким сердцем, выхожу на большую дорогу,
 Я здоров и свободен, весь мир предо мною,

³²³Creeley R. Collected Essays. Berkeley, CA: University of California Press, 1989. P. 494.

The simplest way I have found to make clear my own sense of writing in this respect is to use the analogy of driving. The road, as it were, is creating itself momentarily in one's attention to it, there, visibly, in front of the car. There is no reason it should go on forever, and if one does so assume it, it very often disappears all too actually. When Pound says, "we must understand what is happening," one sense of his meaning I take to be this necessary attention to what is happening in the writing (the road) one is, in the sense suggested, following. In that way there is nothing mindless about the procedure. It is, rather, a respect for the possibilities of such attention <...>. Mind, thus engaged, permits experience of "order" far more various and intensive than habituated and programmed limits of its subtleties can recognize. I think each man writing will have some way, so to speak, intimate with his own condition. That is, I feel there will be an inherent condition for an ordering intimate to the fact of himself as literal organism. Again, one of the several virtues of Olson's "Projective Verse" was that of returning to poetry its relation with physiological condition.

³²⁴ Whitman W. Song of the Open Road <https://www.poetryfoundation.org/poems/48859/song-of-the-open-road> [посост. на 23.06.18]

Эта длинная бурая тропа ведет меня, куда я хочу³²⁵.

Как и у Крили, здесь сталкиваются в противоречии состояние свободы открытого пространства (листа бумаги) и заданности направления уже проложенной кем-то ранее дороги. Кто по-настоящему осуществляет контроль над движением стихотворения, вот вопрос, которым задается Крили. В одном из интервью Крили продолжает метафору поездки на автомобиле:

Письмо для меня это процесс открытия, и я имею это в виду в самом буквальном смысле: это способ нахождения вещей, способ поиска вещей, способ их признания, в то время как они случаются в письме. <...> Это как вождение автомобиля. Человек, который совсем не умеет водить, очевидным образом стесняется ехать по дороге, которая открывается перед ним. Самый умелый водитель это тот, который может ехать по дороге с в точности правильной реакцией на каждую возникающую ситуацию³²⁶.

В свете высказывания Крили о письме как езде по дороге особенно любопытным становится стихотворение «I Know a Man»:

I Know a Man

As I sd to my
friend, because I am
always talking,—John, I

sd, which was not his
name, the darkness sur-
rounds us, what

³²⁵ Перевод К. Чуковского http://lib.ru/POEZIQ/UITMEN/uitmen_i.txt [по сост. на 23.06.18]

³²⁶ Creeley R. Contexts of Poetry: Interviews, 1961-1971 / ed. D. Allen. Bolinas, CA: Four Seasons Foundation, 1973. Pp. 107-116.

Writing for me is a process of discovery, and I mean that very literally: a way of finding things, a way of looking for things, a way of gaining recognition for them as they occur in the writing. [writing] It's rather like driving. A man who can't drive at all is obviously embarrassed to go down a road that's opening before him. The most articulate driver is he who can follow that road with precisely the right response to each condition there before him.

can we do against
it, or else, shall we &
why not, buy a goddamn big car,

drive, he sd, for
christ's sake, look
outwhereyrgoing.

Знаю я человека

И вот я грю моему
другу, потому что я
грю беспрерывно, — Джон, — я

грю, а зовут его совсем по-
другому, тьма окружает
нас, что же

нам с этим сделать, или
вот, должны ли мы, и почему
бы нет, купить чертовски большую тачку,

езжай, он грит, ради
христа, и смотри
куда едешь³²⁷.

Крили проблематизирует «внутриавтомобильную» утопию, возникающую за счет противопоставления движения окружающего мира вовне автомобиля и уютной неподвижности людей в салоне. За окнами автомобиля сгущается тьма

³²⁷Перевод с английского Сергея Тимофеева <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2008-1/roza-timofeev/> [по сост. на 23.06.18]

неясного происхождения, водитель и пассажир от нее отчасти защищены и связаны отношением диалога. Но диалог этот странен: некто («я») пытается построить контакт с человеком по имени Джон, о котором тут же сказано, что «Джон» - неистинное его имя. Можно сказать, что «Джон» здесь предстает пустой абстракцией, чем-то средним между существительным и местоимением. Местоимения, используемые в тексте, кстати, также находятся в нестабильном положении – «на обрыве» строк, в «подвешенном» состоянии, остраненном присутствием-отсутствием диалогического партнера.

Лирический герой производит высказывание, которое сам же и обесценивает, напрямую заявляя: «I am always talking». Сомнение в контролируемости ситуации нарастают и по другой причине: субъект, конечно, находится за рулем, но управляет ли он происходящим на самом деле – неясно («for / christ's sake, look / out where yr going»), как и неясно, управляет ли разговором говорящий «я», который «все время говорит». Воспринимая эту ситуацию как метафору, можно задаться вопросом, управляет ли поэт стихотворением во время самого процесса стихосложения. Кроме того, и во внутренней структуре «машины стиха» тоже не все в порядке: любая строка в любой момент, как кажется, готова вырваться из-под контроля и разорвать ритмический рисунок, - это наглядно демонстрирует самая длинная строка стихотворения: «why not, buy a goddamn big car».

Стихотворение «I Know a Man» настойчиво сигнализирует о собственной природе метакомментария к поэтическому творчеству Крили. Процесс автовождения сродни процессу стихосложения: комплексное событие, исполненное спонтанности, которую невозможно искусственно имитировать. «Form is what happens»³²⁸, говорил Крили, однако форма случается только с подготовленным сознанием поэта-ремесленника, который трудится каждый день и оттого знает, как «правильно», сообразно содержанию, формально обрамить пришедший стих. (Как мы уже отмечали, культ ремесленничества характерен не

³²⁸ Creeley R. Robert Creeley with Linda Wagner // Tales Out of School: Selected Interviews. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1993. P. 155.

только для поэтов Черной горы, но и для эстетики колледжа вообще. Начиная с Альберса, преподаватели так или иначе пестовали дисциплинированную работу с материалом и серьезное отношение к своей области деятельности.)

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

The Conspiracy

You send me your poems,
I'll send you mine.

Things tend to awaken
even through random communication.

Let us suddenly
proclaim spring. And jeer

at the others,
all the others.

I will send a picture too
if you will send me one of you.

Сговор

[Если] Ты присылаешь мне свои стихотворения,
Я пришлю тебе свои.

Вещи склонны пробуждаться
даже в произвольной коммуникации.

Давай внезапно
провозгласим весну. И посмеемся

над другими,
всеми ними.

Я тоже пришлю тебе фотографию
если ты пришлешь мне свою³²⁹.

Интеллект («пристальное рассматривание») склонен буквализировать контакт, сводя его к форме обмена. Обмен означает гарантированность контакта, защищенность субъекта. Стихотворение становится письменным свидетельством обмена между поэтом и читателем, интенсивным поиском общего языка: «I will send a picture too / if you will send me one of you». Обмен образами возможен между поэтом и *известным* ему читателем: парадоксальным образом поэт ждет, что читатель первый подаст ему сигнал о своем присутствии, наличии, готовности к контакту. Поэт, по всей видимости, не представляет свою аудиторию, ее возможно еще и нет как таковой, но эта потенциальная аудитория воспринимается как союзница-сообщница в игре против «других», неких противников. Даже

³²⁹Перевод мой.

непреднамеренность («Things tend to awaken / even through random communication»), случайность общения со случайным читателем (а может быть, они в первую очередь?) чреватые желаемым контактом, открытием Другого: «Паунд однажды сказал, что всякий раз, когда группа людей начинает общаться, что-то происходит»³³⁰, - заметил однажды Крили. Стихотворчество для него – отнюдь не «дидактический процесс информирования»³³¹, скорее – процесс и место переживания со-общности.

Если бы можно было как-нибудь научиться овладевать тем, как и что другой человек говорит, чтобы быть полностью знакомым с ним – если бы можно было сказать что-то так, чтобы все полностью тебя поняли, чувствовали себя как дома, успокоенно, чувствовали себя особенными благодаря тому факту, что обращаются именно к ним [на именно их языке], это был бы невероятный язык³³².

Речевое «общее место» (а ведь любой может представить себя на месте получающего или отправляющего письма и фотографии, - как и на месте пассажира в автомобиле) становится местом интимности контакта, в котором есть место элементу «незафиксированности», непроговоренности, непосредственности аффекта. Именно поэтому использование речевых клише в лирике Крили представляет увлекательную проблему. Рассмотрим этот механизм на примере стихотворения «TheWarning»:

The Warning

For love – I would
split open your head and put
a candle in
behind the eyes.

³³⁰Creeley R. Contexts of Poetry: Interviews, 1961-1971 / ed. D. Allen. Bolinas, CA: Four Seasons Foundation, 1973. P. 7.

³³¹Там же. С. 73.

³³²Creeley R. Some Sense of the Commonplace // Tom Clark, ed. Robert Creeley and the Genius of the American Common Place. New York, NY: NewDirections, 1993. P. 87.

Love is dead in us
 if we forget
 the virtues of an amulet
 and quick surprise.

Предупреждение

Ради любви – я бы
 вскрыл тебе голову и вложил
 внутрь свечу
 за глазами.

Любовь мертва в нас
 если мы забываем
 достоинства амулета
 и внезапного удивления³³³.

В этом стихотворении Крили демонстрирует «вывернутый» контакт-насилие, в котором воплощается отчаянная мечта о понимании. Мотив этот напоминает, конечно, о поэтике Шарля Бодлера, В его стихотворении «Окна» мы, в частности, читаем:

Тот, кто смотрит с улицы в открытое окно, увидит гораздо меньше, чем тот, кто смотрит в окно закрытое. Нет зрелища более глубокого, более таинственного, более благоприятствующего фантазии, более сумрачного и более завораживающего, чем окно, освещенное изнутри свечою. То, что можно увидеть при солнечном свете, всегда менее интересно, чем то, что происходит по другую сторону оконного стекла. Там, в темной или освещенной глубине, живет жизнь, мечтает жизнь, страдает жизнь³³⁴.

³³³Перевод мой. – Л. Р.

³³⁴Бодлер Ш. Окна. // Бодлер Ш. Парижский сплин: Стихотворения в прозе. М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2003.

Оба поэта имплицитно используют клишированное выражение «глаза как окна души». «Глаза другого – как застекленные, закрытые, но изнутри освещенные окна – они приглашают любопытного прохожего к пиру «симпатии»»³³⁵ - комментирует стихотворение Бодлера Т. Венедиктова. У Крили сходный образ получает другое развитие. Именно опосредованность взгляда в глаза другого подключает к процессу знакомства воображение, зажигающее свечу жизни в другом – пусть даже это знакомство состоит из случайно брошенного взгляда. Воображение «оживляет» другого, поскольку воображающий представляет его не «плоским» незнакомцем, как бы лишенным жизни, поскольку она неизвестна, но «округлым», одушевленным воображаемой жизнью. Любовь в «The Warning» - воображаемая жизнь в Другом, это «quick surprise», удивление от своего отражения в глазах Другого.

Как трактовать грубо насильственный образ - вскрытие черепа, - неожиданный в любовном стихотворении? С одной стороны, он указывает на желание буквально проникнуть в мысли другого, стремление к безусловному пониманию, но с другой стороны сигнализирует о необходимости занять все мысли объекта любви, донести сообщение в его первородной целостности. «Достоинства амулета» (The virtues of an amulet) – как гарантированность понимания, взаимности любви, контакт, сведенный в стихотворении «The Conspiracy» до безопасного состояния обмена равных участников диалога.

«Окно – это граница между внутренним и внешним; оно отмечает границы личности, а также возможности установления зрительного контакта. В этом смысле оно дублирует глаз и в то же время является метафорой умственного взора (mind's eye), отмечая то место, где мир, воспринятый посредством глаза, (вос)создается в отражении»³³⁶. Жестокая буквализированность любовного контакта совмещенная с имплицитной метафорой глаз как окон души, указывает на фатальную запертость лирического «я» в пространстве собственных

³³⁵Венедиктова Т. Литература как опыт, или «Буржуазный читатель» как культурный герой. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 180.

³³⁶Ickstadt H. Aesthetic Innovation and the Democratic Principle Essays in Twentieth-Century American Poetry and Fiction. Heidelberg: Winter Heidelberg, 2016. P. 188.

ментальных процессов, - отсюда фантазии овладения объектом любви через убийство. Воображение, дойдя до крайнего предела и провалив попытку высвобождения «я», возвращается в итоге на позицию абстрактного морализаторства – «Love is dead in us/ if we forget...». Схожее решение мы наблюдаем в стихотворении «The Immoral Proposition»:

The Immoral Proposition

If you never do anything for anyone else
you are spared the tragedy of human relation-

ships. If quietly and like another time
there is the passage of an unexpected thing:

to look at it is more
than it was. God knows

nothing is competent nothing is
all there is. The unsure

egoist is not
goodforhimself.

Аморальное заявление

Если ты никогда ничего не делаешь для других
ты освобожден от трагедии человеческих взаимо-

отношений. А если потихоньку и как в прошлый раз
случается неожиданное:

смотреть на это [значит делать] больше

чем оно было. Бог знает

ничто ничего не умеет ничто есть

все что есть. Неуверенный

эгоист не

хорош сам для себя³³⁷.

Крили начинает стихотворение в иронично-игровом режиме – с отсылки к пуританской назидательности, хотя предмет назидания довольно абсурден: слабо представима такая ситуация, в которой предметом назидания была бы социальная изоляция. Скорее это ситуация делания выводов из предыдущих поступков, оставшихся за пределами стихотворения. Что в свою очередь отсылает к концовке стихотворения, которая есть как бы продолжение вывода первых строк. «Аморальность» назидательности первых строк уравнивается моралью последних.

Аморальное в этом стихотворении-тезисе – идея того, что можно избежать трагедии человеческих отношений, если отстраниться от мира (анжамбеман «relation- / ships» перформирует это состояние отстраненности). В строках «If quietly and like another time /there is the passage of an unexpected thing» условный оборот, вводимый союзом «если», странен своей безглагольностью, голым указанием на качество «тишайшего повтора». Именно оно оказывается условием некоторой перемены (passage) и приращения смысла (morethanitwas).

Но внезапная перемена - «неожиданное» - разбивает броню отстраненности, защищающую «неуверенного эгоиста». Во взгляде Другого для лирического героя заключена возможность стать чем-то иным и наоборот, Другой становится во взгляде лирического героя. Отношения становятся мерой нахождения друг друга в поле зрения. Заметим, что в стихотворении только два активных глагола – «to look» (to look at it is more / than it was) и «to do» (If you never do any thing for any

³³⁷Переводмой. – Л. Р.

one else). Это делает стихотворение размышлением о делании и о несделанном. Первая строка делает аморальное заявление о последствиях неделания для других, т.е. перевернутым образом сообщает о ценности этого действия. Следующая же разбираемая строка - «to look at it is more / than it was» - сообщает о том, что даже акт активного смотрения на вещь «замечает» ее бытие и тем самым делает вещь чуть более реальной. Почему же тогда «ничто ничего не умеет ничто есть / все что есть. Неуверенный / эгоист не / хорош для себя»? Можно предположить, что неуверенный эгоист в состоянии смотреть только на себя, и тем самым мир вокруг него нереален, «некомпетентен», как «некомпетентен» сам эгоист заметить бытие кого-то еще, кроме себя.

Адресат сообщения «you» фигурирует только в первых двух строках. Далее господствует безличный оборот «there is», аналогом которого парадоксальным образом становится «ничто» (nothing), которое объективируется, как бы обрастает плотью. Таким образом, адресат пропадает, заменяясь на физически осязаемую пустоту, которую и перформирует стихотворение.

Утверждая, что единственным материалом для поэта является он сам, Крили стремится отнюдь не к исповедальной экспрессивности. Ему свойственно что-то похожее на пуританскую сдержанность, строгую самодисциплину, которая скрывает и лишь моментами обнажает внутреннюю драму. Поэт сам ссылается на свой «новоанглийский темперамент», его природу поясняя так: «Когда все становится невыносимым, ты начинаешь смеяться... чем громче, тем лучше. В ранних стихотворениях... эмоциональное состояние очень сложное. Стихотворения происходят из контекста, в котором было сложно жить, поэтому я хотел, чтобы строка регистрировала эту проблему и это содержание. <...> Вообще говоря, у меня довольно деревенское происхождение – я вырос на ферме... Это дало мне особую атмосферу [для стихотворений] и особое чувство речи – лаконичного, ироничного, сжатого способа говорить что-то другому. Говорить

как можно меньше и как можно чаще»³³⁸. Эта фраза, пожалуй, наглядней всего демонстрирует минималистский принцип поэтики Роберта Крили.

Крили – поэт парадокса. Разместившись где-то посередине между принципиальной открытостью формы выражения исповедальных экспрессионистов и принципиальной закрытостью элиотовской формы, он предлагает читателю минималистские «этюды» (исследования) сложных эмоциональных состояний. Состояния эти исполнены спонтанности, но тщательно проработанны, освоены посредством высоко сознательного словоупотребления. Исследуя на примере личных драм межчеловеческий контакт, Крили всегда стремится к надличностному обобщению: «В определенный момент, рано или поздно, не остается почти ничего, кроме нас самих, в том месте, где нам дано быть. Сделать свое присутствие актуальной реальностью для других, есть проявление не слабости, но любви»³³⁹.

³³⁸Contexts of Poetry: Interviews, 1961-1971 / ed. D. Allen. Bolinas, CA: Four Seasons Foundation, 1973. P. 6-10.

³³⁹Creeley, R. Collected Essays. Berkeley, CA: University of California Press, 1989. P. 480.

At some point reached by us, sooner or later, there is no longer much else but ourselves, in the place given us. To make that present, and actual for other men, is not an embarrassment, but love.

Заключение

Исследованная нами история колледжа (и школы) Черной горы позволила выявить специфическую взаимосвязь между авангардистской коммунитарностью и эстетическим (и поэтическим) экспериментом. Можно заключить, что (1) замкнутость сообщества и его расположенность в провинциальной глуши не мешали, а, парадоксальным образом, способствовали активному позиционированию им себя в транснациональном авангардистском движении и (2) тесные связи, устанавливавшиеся внутри сообщества между литераторами, художниками, композиторами, хореографами формировали русло общего поиска, сообщая ему осознанно трансмедийный характер. Колледж (и школа) Черной горы представляла собой уникальную лабораторию. Приглядываясь к ее работе, мы замечаем зарождение и становление тенденций, что в итоге определяют сдвиг и различие между модернизмом и постмодернизмом. Поиск поэзией новых форм транс-медийного существования ведется в контексте новых форм коммунитарности или совместности бытия и творчества, в контексте скорее аффективных связей участников, чем программного единства (высоко ценимого на модернистском этапе литературной истории).

В настоящем исследовании выделяется два этапа "биографии" колледжа Черной горы: 1) «подготовительный» по отношению к возникновению одноименной поэтической школы Черной горы (которая и является центром исследования) - 1930-1940-е годы; 2) совпадающий с периодом расцвета поэтической школы - 1950-е годы.

Жизнь в колледже и предоставляемое в нем образование характеризуются на первом этапе следующими чертам: *фиксация на живом и целостном опыте ученика, его индивидуальности и потребности в самовыражении; принятие динамичной, изменчивой природы мира и принципиальная открытость новому; приоритет внутренней дисциплины над правилами, приписываемыми извне; неразрывная связь обучения и жизни; приобретение новых умений и практических*

навыков ради достижения личностных целей, а не ради накопления знания; установка на максимально полное использование каждым субъектом всех возможностей, доступных в конкретный момент и в конкретных обстоятельствах.

Целью образования в колледже полагалось воспитание граждан и строителей "творческой демократии" (термин Дж. Дьюи), умеющих думать ясно и использовать ресурсы воображения, действовать осознанно и независимо. Предполагалось, что способности к творчеству заложены в каждом человеке, дело преподавателя – помочь студенту их раскрыть. Предполагалось также установить между студентами и преподавателями зрелые и равноправные дружеские отношения. В маленьком, относительно автономном сообществе, пронизанном духом демократии, каждому надлежало выполнять свою работу. Обновленная учебная программа должна была давать материалы и стимулы для продуктивной мысли студента в почти полное отсутствие формальной оценки знаний.

Эстетика Баухауса, «импортированная из-за океана», и «доморощенная» философия прагматизма – как будто бы далекие друг от друга источники идеологии школы, формирующейся в американской глубинке. В некоторых существенных аспектах, однако, эти две традиции – и два влияния – оказались сходны. И с той, и с другой точки зрения для персонального роста индивида крайне важно покинуть безопасное поле конвенций и начать взращивать в себе уверенность в собственной способности к инновативному поведению. И с той, и с другой точки зрения, искусство, понимаемое как работа с субстанцией, материей, податливой касанию и активной формовке, более продуктивно для развития вкуса к исследованию и эксперименту, чем работа «чистого» умозрения. Усилиями Райса и Альберса идеология колледжа Черной горы на первом этапе его существования сложилась как уникальный синтез американского образовательного прогрессивизма и европейского модернизма. Это, а также отсутствие давления извне, сделало атмосферу внутренней жизни особенно динамичной и креативной.

Эклектизм и избирательность в освоении внешних влияний, уже отмеченные в связи с первым этапом жизни колледжа, на втором этапе только усиливаются. В области визуальных искусств исследование упорядоченного и целостного поля, которое проповедовал Альберс, сменяется к концу 1940-х годов диаметрально противоположными практиками, связанными с рассеянием, неоднозначностью, алогичностью. Эстетическая стратегия модернизма начинает вытесняться постмодернистским (в отсутствие пока еще самого термина) экспериментом. К словесному, поэтическому искусству, это относится в не меньшей степени, чем к живописи, а также к музыке и танцу.

Школа поэтов Черной горы конструируется именно на этом этапе за счет социально-эстетических отношений и связей, как внутренних, так и внешних. Последние определяются оппозиционностью к господствующей в 1940-50-х годах «академической» поэзии, первые (внутренние) отношения – это отношения внутри колледжа Черной горы: интенсивная интеракция, взаимооплодотворение разных направлений художественного (не только литературного) поиска. Сердцем этого сложного организма – если иметь в виду литературную сторону жизни колледжа – явилось «сообщество-внутри-сообщества»: пара поэтов Олсон-Крилли, на чьем творчестве мы и сосредоточились. Их тесная (в этот период) дружба небесконфликтна, но исключительно продуктивна и богата оттенками: по отношению друг к другу они выступают то как собратья по перу, то как ведущий и ведомый, учитель и ученик. При этом оба интенсивно пишут в самых разных жанрах, включая и нехудожественные, – такие, как манифест, эссе, заметка, письмо. Общая сверхзадача этих высказываний – разработка эстетической программы, разграничение поля свой/чужой, «изобретение» альтернативной традиции. Тесная дружба Олсона и Крилли, их дружеско-симбиотические отношения оказались в итоге исключительно важными для динамики формирования авангардистского сообщества, которая определяется «взаимопереливанием» личного и коллективного, непритязательно-повседневного и художественного, политического и эстетического.

Эпистолярное наследие Олсона и Крили интересно как своего рода лаборатория, в которой – в процессе обращения слов, высказываний, суждений между корреспондентами – происходили отработка, испытание, становление нового языка и нового способа думать об искусстве. Письмо «брату», - а поэты очень ясно ощущали друг друга «братьями», старшим и младшим, - служило гибким и продуктивным каналом разработки общего теоретического словаря. Слово должно «пожить» в неформальном общении, внутри дружеского кружка, прежде чем попасть на страницы манифестов, представляющих уже не частные мнения или инсайты, но групповую, коллективную позицию.

Открытое, или проективное, письмо **Чарльза Олсона** очевидным образом связано с письмом эссеистическим, – то и другое наследует романтической эстетике фрагмента, схоже с ним гибкостью, принципиальной незавершенностью.

Внимание (и связанная с ним осознанность), а также специфический материализм характеризуют поэтику Олсона, связывая ее с европейским модернизмом (через Альберса). Поэт и читатель, объекты реального мира и элементы речи уравниваются в онтологическом статусе, находятся в ткани стихотворения на одном уровне. Поэтический субъект равен вещам и элементам стиха, художник – сам себе материал. - Это убеждение согласуется с неутомимыми, нарочито эмфатическими, призывами Олсона использовать все элементы опыта, все, что попадает в поле внимания. Партикуляризм (любовь к конкретности вещи) связывается с близостью, неотчужденностью отношений, их первозданной телесностью.

Другая важная категория эстетики открытой формы, по Олсону, - категория партиципации, вовлеченности, соучастности, которую он распространял на элементы поэтической речи (слог, строка, образ, звук, смысл), на «объекты реальности» и на субъекта, создающего между ними продуктивные «напряжения». В этом он близок уже постмодернистам, в частности Джону Кейджу и Роберту Раушенбергу, которые устроили в колледже первый в истории хэппенинг, характеризующийся иммерсивным опытом.

Эклектичность преподавательской практики колледжа Черной горы нашла свое отражение и в методе "учительства" Олсона. Форма его эссе наглядно предьявляет читателю структуру знания, альтернативную его дисциплинарной дифференциации: факты из самых разных областей связываются по принципу паратаксиста, - важна не систематизация, не отнесение отдельно взятого факта к «классу», а их (фактов) «горизонтальные» отношения, спонтанные, непредсказуемо возникающие связи. Именно «коммуникация» оказывается, по Олсону, двигателем познания, а двигатель «коммуникации» – присущая человеку «воля к связности». Идея коммуникация (понятой, в том числе и как непосредственное физическое касание) крайне важна для Олсона. Физическому, телесному контакту, а также ручному труду как контакту с материалом он приписывает огромный педагогический смысл.

В настоящем исследовании мы попытались раскрыть связь между характером и направленностью олсоновского поиска в области поэтической формы и – его же усилиями воплотить в слове, слоге порядки человеческой социальности, Порядки эти утопичны, но не беспочвенны, поскольку они, по убеждению самого поэта, укоренены в антропологии и альтернативны конвенциональным социальным нормам. Олсоновская философия – это философия пространства, географического и поэтического, в котором разворачивается совместная деятельность письма. Эстетику письма поэт уподобляет эстетике ремесленного труда и эстетике танца. В первой для него важно чувство природного материала, а также преемственности трудовых усилий, незаметно создающих историю. Во второй (танцевальной эстетике) важно наслаждение координированным движением, осуществляемым не на основе условных фигур-форм, а за счет «чувства партнера». В усилиях практического труда/познания и вдумчивом наслаждении свободным танцем, танцем-импровизацией создается, по убеждению Олсона, новая социальность, социальная связь как возможность. Можно сказать, что у героя его экспериментального эпоса, Я-Максимуса, две ипостаси: он живет/трудится в истории, и он живет/танцует в языке, в практиках речепользования.

Роберт Крили, как и Олсон, активно занимался написанием прозаических теоретических текстов, но его форма более фрагментарна, камерна, локальна, плотнее укоренена в индивидуальном опыте, - в ней отсутствует склонность к масштабному мифотворчеству, характеризующему Олсона. Его любимая форма минималистична – заметка, этюд. Малой прозе Крили присущ специфический аналитизм, напоминающий о том, что эстетика Черной горы формировалась в лоне академической среды, ориентированной на поиск новых видов производства и передачи знания.

Трансмедийность – важнейший аспект творчества Крили. В его очерках о современных ему художниках-авангардистах интересны как минимум два аспекта: 1). То, как содержание высказывания продолжается в форме и даже в ней проявляется в первую очередь, сопротивляясь буквализации и парафразу; 2). То, как художественная рефлексия обогащается за счет соотнесения, сопоставления разных медиумов; чисто визуальная выразительность, аудиальная и литературная (предполагающая использование письменно-печатного слова) то сближаются, то дистанцируются, дифференцируются.

Крили работает с формой заметки также внимательно, как и со стихотворной формой: для него искусство – живопись и поэзия в равной мере – предполагают и поиск/выбор формы, и упорную рефлексию над ней. Взгляды Крили на соотношение формы и содержания в искусстве близки взглядам Джона Кейджа, что не удивительно, поскольку формировались они в одной среде, тесно взаимосвязанной внутренне. Для композитора-авангардиста, как и для поэта, форма ассоциируется с непрерывностью процесса, с «перформансом», в основе своей бесцельным, предоставляющим смыслу свободно свершаться. Форма в прозаических миниатюрах Крили требует активного соучастия читателя. Как аналитика и педагогика, они вызывающе нетрадиционны, но тем и характерны, конечно, для общих практик колледжа Черной горы.

Фокус лирического интереса Крили – осязаемо иной, чем у Олсона: его внимание направлено на интересубъект(ив)ные отношения, которые он исследует

под микроскопом языковой рефлексии – как фактор самосозидания, а иногда и саморазрушения субъекта.

Крили интересует переживание абстрактное, точнее абстрагируемое, объективируемое словом, хотя и сохраняющее связь с конкретной ситуацией. Отсюда пристальное внимание поэта (каковое предполагается, соответственно, и в читателе) к косвенным эффектам, производимым грамматическими формами, звуковой и ритмической игрой внутри стиха. Крили не обнажает «я», но преодолевает его, фокусируясь на обобщенности, анонимности структур чувственно-эмоционального опыта

Поэзия Крили представляет собой попытку при помощи образов из личного опыта поэта открыть универсальную субъективную жизнь. Опыт посредством использования чувственных аналогий передается читателю и становится понятен ему в свете собственного, аналогичного опыта. Местами таких обоюдных проекций оказываются нередко речевые «общие места», абстракции, клишированные формулировки, - использование их в лирике Крили представляет увлекательную проблему.

Хотя абсолютное большинство исследователей настаивает на принципиальной непохожести поэтик Олсона и Крили, нам в настоящем исследовании удалось, все же, выявить общий вектор их творческого поиска. Он определяется концептуализацией *внимания и самодисциплины, ремесленничества и работы в (словесном) материале*. Он же, в свою очередь, определяет характеристики коллективного феномена – поэтической школы Черной горы, с которой имена двух поэтов неразрывно связаны.

Библиография

Работы по истории колледжа Черной горы

1. Black Mountain College / eds. A. Chesky Smith, H. South. – Mount Pleasant, SC: Arcadia Publishing, 2014. – 128 p.
2. Black Mountain College: Experiment in Art / ed. V. Katz – Cambridge, MA: The MIT Press, 2002. – 336 p.
3. Black Mountain College: Sprouted Seeds (An Anthology of Personal Accounts) / ed. M. Lane. – Knoxville, TN: University of Tennessee Press, 1991. – 346 p.
4. Black Mountain: An Interdisciplinary Experiment 1933-1957 / eds. E. Blume, M. Felix, G. Knapstein. – Leipzig: Spector Books, 2015. – 464 p.
5. Díaz, E. The Experimenters: Chance and Design at Black Mountain College. – London and Chicago, IL: The University of Chicago Press, 2015. – 242 p.
6. Duberman, M. Black Mountain College: An Exploration in Community. – New York, NY: W. W. Norton, 1972. – 616 p.
7. Harris, M. E. The Arts at Black Mountain College. – Cambridge, MA: The MIT Press, 1987. – 343 p.
8. Molesworth, H. Leap Before You Look: Black Mountain College 1933-1957. – London and New Haven, CT: Yale UP, 2015. – 400 p.

Работы по истории и теории поэтической школы Черной горы

9. Voyce, S. Poetic Community: Avant-Garde Activism and Cold War Culture. – Toronto: University of Toronto Press, 2013
10. Foster Ed. H. Understanding the Black Mountain Poets. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1995
11. Paul Sh. Olson's Push. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1978
12. Fredman, S. The Grounding of American Poetry: Charles Olson and the Emersonian Tradition. Cambridge; New York, NY: Cambridge University Press, 1993.

13. Golding A. *From Outlaw to Classic: Canons in American Poetry*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 1995
14. Nichols M. *Radical Affections: Essays on the Poetics of Outside*. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 2010
15. DuPlessis R. B. *Purple passages: Pound, Eliot, Zukofsky, Olson, Creeley, and the ends of patriarchal poetry*. Iowa City: University of Iowa Press, 2012
16. Rifkin L. *Career Moves: Olson, Creeley, Zukofsky, Berrigan, and the American Avant-garde*. Madison: University of Wisconsin Press, 2000
17. Mossin A. *Male Subjectivity and Poetic Form in "New American" Poetry*. New York, NY: Springer, 2010
18. Dewey, A. D. *Beyond Maximus: The Construction of Public Voice in Black Mountain Poetry*. – Stanford, CA: Stanford UP, 2007. – 286 p.

Теория творческих сообществ и эстетическая теория

19. Агамбен, Дж. *Грядущее сообщество* / пер. с ит. Д. Новикова. – М.: Три квадрата, 2008. – 144 с.
20. Агамбен, Дж. *Искусство, без-деятельность, политика* // Социологическое обозрение. М.: Март, 2007. Том 6, №1. – с. 41-46. [статья]
21. Андерсон, Б. *Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма*. / пер. с англ. В. Николаева. – М.: КАНОН-пресс-Ц, 2001. – 288 с.
22. Аронсон, О. *Богема: Опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности)*. – М.: Фонд "Прагматика культуры", 2002. – 96 с.
23. Аронсон, О. *Участие в сообществе, неучастие в произведении*. // Художественный журнал №41. – 2002.
URL:<http://www.guelman.ru/xz/362/xx41/xx4102.htm> [Дата обращения: 25.05.16]
24. Арто А. *Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра* / Сост. и вст. ст. В. И. Максимова, Комм. В. И. Максимова и А. Ю. Зубкова. СПб.; М.: Симпозиум, 2000. 443 с.

- 25.Бланшо, М. Неопишемое сообщество / пер. с фр. Ю. Стефанова. — М.: Московский философский фонд, 1998. — 80 с.
- 26.Бойм, С. Общие места: Мифология повседневной жизни. — М.: Новое литературное обозрение, 2002. — 320 с.
- 27.Венедиктова Т. Литература как опыт, или «Буржуазный читатель» как культурный герой. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 180.
- 28.Вирно, П. Грамматика множества: К анализу форм современной жизни / пер. с ит. А. Петровой. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. — 176 с.
- 29.Гладарев, Б. Жорж Батай и Морис Бланшо: от философии невозможного к социологии постмодерна // Теории и исследования общества. Спб.: Май, 2005. Том 1, №1. — с.22-34.
- 30.Гропиус В. Границы архитектуры. Москва: Искусство, 1971.
- 31.Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: Чего не может передать значение. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — 180 с.
- 32.Дроздов, К. В. Поэтическая философия чинарей. Автореферат дисс. канд. культурол. наук. — М.: РГГУ, 2007. — 23 с.
- 33.Коллинз, Р. Социология философий: Глобальная теория интеллектуального изменения / пер. с англ. Н. С. Розова и Ю. Б. Вертгейм. — Новосибирск: Сибирский хронограф, 2002. — 1284 с.
- 34.Мосс, М. Общества, обмен, личность: Труды по социальной антропологии / Сост., пер. с фр., предисловие, вступит. статья, комментарии А. Б. Гофмана. — М.: КДУ, 2011. — 416 с.
- 35.Нанси, Ж.-Л. *Corpus* / пер. с фр. Е. Петровской и Е. Гальцовой. — М.: AdMarginem, 1999. — 256 с.
- 36.Нанси, Ж.-Л. Бытие единичное множественное / пер. с фр. В. В. Фуре. — Минск: Логвинов, 2004. — 271 с.
- 37.Нанси, Ж.-Л. Непроизводимое сообщество / пер. с фр. Ж. Горбылевой и Е. Троицкого. — М.: Водолей, 2009. — 208 с.

38. Опыт и чувственное в культуре современности: Философско-антропологические аспекты / отв. ред. В. А. Подорога, предисл. Е. В. Петровской. – М.: ИФ РАН, 2004. – 245 с.
39. Остин Дж. Л. Как совершать действия при помощи слов // Остин Дж. Л. Избранное. Перевод с англ. Макеевой Л. Б., Руднева В. П. - М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999. - 332 с. С.13-135.
40. Петровская, Е. Антифотография. – М.: Три квадрата, 2003. – 112 с.
41. Петровская, Е. Безымянные сообщества. – М.: Фаланстер, 2012. – 384 с.
42. Рансьер, Ж. Разделяя чувственное. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. – 264 с.
43. Семенков В. Е. "Corpus" Жан-Люка Нанси: экстремальный телесный опыт как повод для экстремального дискурса // Вестник СПбГУКИ. СПб.: Июнь, 2013. Том 15, №2. – с. 99-104. [статья]
44. Хардт, М., Негри, А. Множество: Война и демократия в эпоху империи. – М.: Культурная революция, 2006. – 559 с.
45. Adamic L. Education on a mountain // Harper's Magazine. New York, April 1936.
46. Agamben, G. The Coming Community / trans. M. Hardt. – Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1993. – 105 p.
47. Albers A. Work with material. BMC Bulletin 5, 1938.
48. Albers J. Concerning art instruction. Black Mountain Bulletin №2, series 1.
49. Allen Verbatim: Lectures on Poetry, Politics, Consciousness / ed. by Gordon Ball. New York, NY: McGraw-Hill, 1974
50. America's Communal Utopias / ed. Pitzer, D. E. – Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 1997. – 560 p.
51. Austin J. L. How To Do Things With Words. Oxford: Oxford University Press, 1962.
52. Bishop, C. Antagonism and Relational Aesthetics // October. Cambridge, MA: Fall, 2004. №110. – pp. 51-79.

53. Blanchot, M. *The Unavowable Community* / trans. P. Joris. – Barrytown, NY: Station Hill Press, 1988. – 60 p.
54. Bourriaud, N. *Relational Aesthetics* / trans. by Pleasance S., Woods, F. – Dijon: Les Presses du Réel, 2002. – 125 p.
55. Bruhn, J. G. *The Sociology of Community Connections*. – New York, NY: Kluwer Academic/Plenum Publishers, 2005. – 311 p.
56. Cage J. *An Autobiographical Statement*.
URL: http://johncage.org/autobiographical_statement.html [по сост.] на 26.08.18.
57. Cohen-Cruz, J. *Local Acts: Community-Based Performance in the United States*. – New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers UP, 2005. – 228 p.
58. Copeland R. *Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance*. New York, London: Routledge, 2004.
59. *Critical Communities and Aesthetic Practices: Dialogues with Tony O'Connor on Society, Art and Friendship* / eds. Halsall, F., Jansen, J., Murphy, S. – Dordrecht; London; New York, NY: Springer, 2012. – 213 p.
60. Davidson, M. *The San Francisco Renaissance: Poetics and Community at Mid-Century*. Cambridge and New York: Cambridge UP, 1989. – 268 p.
61. Day, G. *Community and Everyday Life*. – London, New York, NY: Routledge, 2006. – 289 p.
62. Dewey J. *Democracy and education*. New York: Macmillan, 1916.
63. Duncan R. *The HD Book*. Long Beach, CA: Frontier Press, 1984.
64. Edward Lucie-Smith *Movements in art since 1945* New York, N.Y. : Thames & Hudson, 2001.
65. Esposito, R. *Communitas: The Origin and Destiny of Community* / trans. by Campbell, T. – Stanford, CA: Stanford UP, 2010 (1998). – 175 p.
66. Foster H. *The Return of the Real: The Avant Garde at the End of the Century*. Cambridge, London: The MIT Press, 1996.
67. Glissant, Éd. *Poetics of Relation* / trans. by Wing, B. – Ann Arbor, MI: 1997 (1990). – 252 p.

68. Golding A. *From Outlaw to Classic: Canons in American Poetry*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 1995.
69. Goldman, L. *Essays on Method in the Sociology of Literature*, trans. by Boelhower, W. Q. – St. Louis, Mo: Telos Press, 1980. – 158 p.
70. Goodman, Per., Goodman, P. *Communitas: Means of Livelihood and Ways of Life*. – New York, NY: Vintage Books, 1960. – 260 p.
71. Harding J. M. *The Ghosts of the Avant-Garde(s). Exorcising Experimental Theater and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013.
72. Ickstadt H. *Aesthetic Innovation and the Democratic Principle Essays in Twentieth-Century American Poetry and Fiction*. Heidelberg: Winter Heidelberg, 2016.
73. Jeon, H. *Subjectivity of Différance: A Poiesis of Deconstruction of Subjectum, Deus, and Communitas*. – New York, NY: Peter Lang Publishing, Inc, 2011. – 193 p.
74. Josef Albers: *Minimal Means Maximum Effect (Catalogue)*. Madrid: Fundacion Juan March, 2014.
75. Kane D. *All Poets Welcome: The Lower East Side Poetry Scene in the 60s*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2003.
76. Kelen, Chr. *Poetry, Consciousness and Community*. – Amsterdam, New York, NY: Rodopi, 2009. – 200 p.
77. Kostelanetz R. *Conversing with Cage*. London: Taylor & Francis, 2003.
78. Latter, A. *Late Modernism and the English Intelligencer (On the Poetics of Community)*. - London: Bloomsbury Academic, 2015. – 276 p.
79. Latter, A. *Late Modernism and The English Intelligencer: On the Poetics of Community*. – London, New York, NY: Bloomsbury Academic, 2015. – 289 p.
80. Leger M. J. *Brave New Avant Garde: Essays on Contemporary Art and Politics*. Winchester: Zero Books, 2012.
81. Licata E. *Robert Creeley's Collaborations: A History. // In Company: Robert Creeley's Collaborations*. Lewiston, NY: Castellani Art Museum of Niagara

- University, 1999. URL: <http://webyarns.com/elizspeak/16creely2.html> [по сост. на 27.08.18]
82. Literary Essays of Ezra Pound. New York, NY: New Directions, 1954.
83. Ludwig, P. W. Eros and Polis: Desire and Community in Greek Political Theory. – New York, NY: Cambridge UP, 2002. – 414 p.
84. McClure M. Simple Eyes & Other Poems. New York, NY: New Directions, 1994.
85. Nancy, J.-L. The Inoperative Community / trans. P. Connor et al. – Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1991. – 176 p.
86. Nine American Poets – Artisan Spring, Liverpool: Heron Press, 1953.
87. Osborne P. The Politics of Time Modernity and Avant-Garde. London, New York: Verso, 1995.
88. Participation / ed. Bishop, C. – London: Whitechapel, Cambridge, MA: The MIT Press, 2006. – 208 p.
89. Perloff M. G. Charles Olson and the "Inferior Predecessors": "Projective Verse" Revisited. ELH, Vol. 40, No. 2 (Summer, 1973). Pp. 285-306.
90. Returning (to) Communities: Theory, Culture and Political Practice of the Communal / eds. Herbrechter, S., Higgins, M. – Amsterdam, New York, NY: Rodopi, 2006. – 409.
91. Rosenberg H. The American Action Painters. Art News, 51 No. 8 December 1952. URL: <http://timothyquigley.net/vcs/rosenberg-ap.pdf> [по сост. на 27.08.18].
92. Shaw L. Frank O'Hara: The Poetics of Coterie. Iowa City: University of Iowa Press, 2006.
93. Silverman K. Begin Again: A Biography of John Cage. Evanston Ill.: Northwestern University Press, 2012.
94. Speech at Black Mountain College Luncheon, New York City Cosmopolitan Club, 1938 / Josef Albers: Monimal Means Maximum Effect (Catalogue). Madrid: Fundacion Juan March, 2014.
95. The Autobiography of William Carlos Williams. New York, NY: New Directions Publishing, 1964.

96. *The Dance Has Many Faces* / ed. by Walter Sorell. New York, NY: World Publishing Co. 1951.
97. *The Middle Works of John Dewey, 1899-1924: Journal Articles, Book Reviews, and Miscellany in the 1903-1906 Period* / ed. by Jo Ann Boydston. London and Amsterdam: Southern Illinois UP, 1977.
98. *The Selected Letters of William Carlos Williams.* / ed. by John C. Thirlwall. New York, NY: New Directions Publishing, 1984.
99. *The Sociology of Art: A reader* / ed. Tanner, J. – London, New York, NY: Routledge, 2003. – 278 p.
100. Turner, E. *Communitas: The Anthropology of Collective Joy.* – New York, NY: Palgrave Macmillan, 2012. – 269 p.
101. Voyce, S. *Poetic Community: Avant-Garde Activism and Cold War Culture.* – Toronto: University of Toronto Press, 2013. – 352 p.
102. Zolberg, V. L. *Constructing a Sociology of the Arts.* – New York, NY: Cambridge UP, 1990. – 264 p.

История и теория авангардизма в литературе и искусстве

103. *Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): теория, история, поэтика: в 2-х кн.* / под ред. Ю. Н. Гирина. М.: ИМЛИ РАН, 2010.
104. Бобринская, Е. *Русский авангард: границы искусства.* М.: Новое литературное обозрение, 2006. — 304 с.
105. Бюргер, П. *Теория авангарда.* – М.: V-A-CPress, 2014. – 200 с.
106. Венедиктова, Т. Д. *Имажизм. // История литературы США. Литература начала XX в. Т. V.* Москва, ИМЛИ РАН, 2009, с. 702-721.
107. Гирин Ю.Н. *Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность.* – М.: ИМЛИ РАН, 2013. – 400 с.
108. Голдберг, Р. *Искусство перформанса: От футуризма до наших дней / пер. с англ. А. Асланян.* – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 320 с.

109. Зарубежная литература XX века: Учеб.пособие для студ. высш. учеб. завед. / под ред. В. М. Толмачева. – М.: Академия, 2003. – 640 с.
110. Зверев, А. М. Модернизм в литературе США. Формирование, эволюция, кризис. – М.: Наука, 1979. – 320 с.
111. История литературы США. Т. VI, кн 1-2. – М.: ИМЛИ РАН, 2013.
112. Краусс, Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Художественный журнал, 2003. – 309 с.
113. Кристева, Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. / пер. с фр. Г. К. Косикова и Б. П. Нарумова. – М.: РОССПЭН, 2004. – 656 с.
114. Маньковская, Н. Б. Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма). – М.: ИФ РАН, 1995. – 220 с.
115. Морженкова, Н. Авангардистский эксперимент Гертруды Стайн: В поисках жанра. — М.: Либроком, 2012. — 296 с.
116. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства: Пер. с чешек. – М.: Искусство, 1994. 606 с.
117. Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950-1960 гг. / под ред. Дымшиц А. Л. – М., 1982. – 400 с.
118. Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика, философия, культура. - М.: Искусство, 1991. — 588 с.
119. Семенов В. Е. "Corpus" Жан-Люка Нанси: экстремальный телесный опыт как повод для экстремального дискурса // Вестник СПбГУКИ. СПб.: Июнь, 2013. Том 15, №2. – с. 99-104.
120. Семиотика и авангард. Антология. / ред.-сост. Ю. С. Степанов и др. – М.: Академический проект; Культура, 2006. – 1168 с.
121. Турчин, В. С. По лабиринтам авангарда. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – 248с.
122. Фещенко, В. В. Лаборатория логоса: Языковой эксперимент в авангардном творчестве. – М.: Языки славянских культур, 2009. – 392 с.
123. Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. / под ред. А. П. Саруханян. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – 568 с.

124. Чухрукидзе, К. К. Pound & L. Модели утопии XX века. – М.: Логос, 1999. – 176 с.
125. *A Concise Companion to Twentieth-Century American Poetry.* / ed. S. Fredman. – Malden, MA: Blackwell, 2005. – 288 p.
126. Allen, D. *The New American Poetry: 1945-1960.* – New York, NY: Grove Press; London: Evergreen Books, 1960. – 454 p.
127. Allen, D., Tallman, W. *Poetics of the New American Poetry.* New York, NY: Grove Press, 1973. 463 p.
128. Altieri, Ch. *The Art of Twentieth-Century American Poetry: Modernism and After.* – Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006. – 266 p.
129. Altieri, Charles. *Enlarging the Temple: New Directions in American Poetry During the 1960s.* Lewisburg, Penn.: Bucknell University Press, 1979. – 258 p.
130. Ashton, J. *From Modernism to Postmodernism: American Poetry and Theory in the Twentieth Century.* – Cambridge: CUP, 2006. – 212 p.
131. Cage, J. *A Year from Monday.* – Middletown, CT: Wesleyan UP, 1969. – 270 p.
132. Cage, J. *Empty Words.* Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1981.
133. Cage, J. *Silence.* Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1973.
134. Cage, J. *Tokyo Lecture and Three Mesostics.* // *Perspectives of New Music*, Vol. 26, No. 1, Winter. – 1988. P. 65 – 100.
135. Cage, J. *X: Writings '79-'82.* Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1990. – 200 p.
136. *Conversing with Cage* / ed. R. Kostelanetz. – New York: Limelight Editions, 1988. – 245 p.
137. Davidson, M. *Ghostlier Demarcations: Modern Poetry and the Material Word.* – Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press, 1997. – 286 p.
138. Gelpi, A. *American Poetry After Modernism: The Power of the Word.* – New York, NY: CUP, 2015. – 328 p.
139. Grant, G. *Whither the Progressive College? // Liberal Education.* 1984. Vol. 70, №4. – 315-321 pp.

140. Grant, G., Riesman, D. *The perpetual dream: Reform and experiment in the American college*. – Chicago: University of Chicago Press, 1978. – 474 p.
141. Gray, R. *A History of American Poetry*. – Malden, MA: Wiley Blackwell, 2015. – 545 p.
142. Hoffman, G. *From Modernism to Postmodernism: Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*. – Amsterdam, New York, NY: Rodopi, 2005. – 751 p.
143. *Literary Essays of Ezra Pound* / ed. and with an introduction by T. S. Eliot. – New York, NY: New Directions, 1954. – 250 p.
144. Longebach, J. *Modern Poetry After Modernism*. – New York, NY: OUP, 1997. – 222 p.
145. Macgowan, Ch. *Twentieth-Century American Poetry*. – Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004. – 354 p.
146. Nichols, M. *Radical Affections: Essays on the Poetics of Outside*. – Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 2010. – 355 p.
147. Perloff, M., Dworkin, C. D. *The Sound of Poetry, the Poetry of Sound*. – Chicago, Ill: University of Chicago Press, 2009. – 344 p.
148. Poggioli, R. *The Theory of the Avant-Garde*. – Cambridge, MA: Belknap Press / Harvard UP, 1968. – 250 p.
149. Pound, E. *Selected Prose 1909-1965*. / ed. W. Cookson. – London and New York, NY: 1954. – 375 p.
150. Spahr, C. *A Poetics of Global Solidarity: Modern American Poetry and Social Movements*. – New York, NY: Palgrave Macmillan, 2015. – 261.
151. *The Cambridge Companion to American Modernism* / ed. W. Kalaidjian. – Cambridge: CUP, 2005. – 358 p.
152. *The Cambridge History of American Literature: Poetry and Criticism (1940-1995)* / ed. Bercovitch, S. // *The Cambridge History of American Literature*. Vols. 1-8. Vol. 8. – Cambridge: CUP, 1996. – 544 p.
153. Zukofski, L. *Sincerity and Objectification*. // *Poetry*. Vol. 37, No. 5. February, 1931. – P. 272-285.

Электронные ресурсы

154. Black Mountain College Studies

URL:<http://www.blackmountainstudiesjournal.org/> [по сост. на 14.10.18]

155. Black Mountain College Project

URL:<http://blackmountaincollegeproject.org/index.html> [по сост. на 14.10.18]

156. Black Mountain College: Museum & Arts Center

URL:<http://www.blackmountaincollege.org/> [по сост. на 14.10.18]

Чарльз Олсон

Стихи

157. Зимородки. / пер. с англ. А. Драгомощенко // Новое литературное

обозрение. № 105. Май 2010. URL:<http://magazines.russ.ru/nlo/2010/105> [Дата обращения: 25.05.16]

158. Поэты колледжа Блэк Маунтен: Ч. Олсон, Р. Данкен, Р. Крили в

переводах Яна Пробштейна. / сост. и пер. с англ. Я. Пробштейн. // Prosodia. №4, 2016. URL: <http://magazines.russ.ru/prosodia/2016/4/poety-kolledzha-blek-maunten-ch-olson-r-danken-r-krili-v-perevo.html> [Дата обращения: 25.05.16]

159. Стихи. / пер. с англ. А. Скидана. // Новое литературное обозрение. № 105.

Май 2010. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/105> [Дата обращения: 25.05.16]

160. A Nation of Nothing But Poetry: Supplementary Poems. / ed. G. F. Butterick. – Santa Rosa, CA: Black Sparrow Press, 1989. – 221 p.

161. Archaeologist of Morning. – London, Cape Goliard, 1970. 245 p.

162. In Cold Hell, In Thicket: Poems. – San Francisco, CA: Four Seasons Foundation, 1967. – 65 p.

163. Maximus From Dogtown I. – San Francisco, CA: Auerhahn, 1961. – 13 p.

164. Maximus From Dogtown II // Paris Review, Vol. 10, No. 37 – 1966. P. 68-72.
165. Maximus Poems IV, V, VI. – London: Cape Goliard Press, 1968. – 212 p.
166. O'Ryan. – San Francisco, CA: White Rabbit, 1958. – 16 p.
167. Poetry and Truth: The Beloit Lectures and Poems. San Francisco, Four Seasons Foundation, 1971. 75 p.
168. Proprioception. – San Francisco, CA: Four Seasons Foundation, 1965. – 18 p.
169. Selected Poems. / ed. R. Creeley. – Berkeley, CA: University of California Press, 1993. – 225 p.
170. Some Early Poems. – Iowa City, IA: Windhover Press, University of Iowa, 1978. – 60 p.
171. Spearmint & Rosemary. – Berkeley, CA: Five Trees Press, 1975. – 13 p.
172. The Collected Poems of Charles Olson, excluding the Maximus Poems. / ed. G. F. Butterick. – Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1987. – 675 p.
173. The Distances: Poems. – New York, NY: Grove Press, 1960. – 96 p.
174. The Maximus Poems 1-10 (Jargon Series). / ed. J. Williams – Stuttgart: Jonathan Williams, 1953. – 46 p.
175. The Maximus Poems, Volume Three. – New York, NY: Grossman Publishers, 1975. – 229 p.
176. The Maximus Poems. / ed. G. F. Butterick. – Alexandria, VA : Chadwyck-Healey, 1998. [e-book]
177. The Maximus Poems. / ed. G. F. Butterick. – Ann Arbor, MI: Proquest LLC, 2011. [e-book]
178. The Maximus Poems. / ed. G. F. Butterick. – Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983. – 652 p.
179. West. – London: Goliard Press, 1966. – 18 p.
180. Y & X: Poems. / ed. C. Crosby. – Washington, DC : Black Sun Press, 1950. 16 p.

Эссе

- 181.Проективный стих. / пер. с англ. А. Скидана. // Новое литературное обозрение. № 105. Май 2010. <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/105/ol27.html>
[Дата обращения: 25.05.16]
- 182.Additional Prose: A Bibliography on America, Proprioception & Other Notes and Essays. / Ed. George F. Butterick. – Bolinas, CA: Four Seasons Foundation, 1974. – 109 p.
- 183.Collected Prose. Edited by Donald Allen and Benjamin Friedlander. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1997.
184. Mayan Letters. / ed. R. Creeley. – London: Cape, 1968. – 94 p.
185. Selected Writings. / ed. R. Creeley. – New York, NY: New Directions Publishing, 1967. – 280 p.
- 186.The Human Universe and Other Essays. / ed. D. Allen. - San Francisco, CA: Auerhahn Society, 1965. 165 p.
- 187.The Special View of History. / ed. A. Charters. – Berkeley, CA: Oyez Press, 1970. – 61 p.

Корреспонденция

188. Charles Olson and Cid Corman: Complete Correspondence 1950-1964. 2 Vols. / ed. G. Evans. – Orono, Maine: National Poetry Foundations, 1987, 1991.
189. Charles Olson and Ezra Pound: An Encounter at St Elizabeths. / ed. C. Seelye. New York, NY: Grossman Publishers, 1975. – 143 p.
190. Charles Olson and Frances Boldereff: A Modern Correspondence. / ed. R. Maud and Sh. Thesen. – Middletown, CO: Wesleyan University Press, 1999. – 552 p.
- 191.Charles Olson: Letters for Origin 1950-1956 / ed. by Albert Glover. New York, NY: Paragon House, 1969.

192. Charles Olson and Robert Creeley: The Complete Correspondence. 10 Vols. / ed. G. F. Butterick (1-8), Richard Blevins (9, 10). – Santa Barbara, CA: Black Sparrow Press, 1980-1996.
193. In Love, In Sorrow: The Complete Correspondence of Charles Olson and Edward Dahlberg. / ed. P. Christensen. New York, NY: Paragon House, 1990. – 231 p.
194. Maximus to Gloucester The Letters and Poems of Charles Olson to the Editor of the Gloucester Daily Times, 1962-1969. / ed. and with an introduction by P. Anastas. – Gloucester, MA: Ten Pound Island Book Company, 1992. – 161 p.
195. Pleistocene Man: Letters from Charles Olson to John Clarke during October 1965. – Buffalo: The Institute for Further Studies, 1968. 120 p.
196. Poet to Publisher: Charles Olson's Correspondence with Donald Allen. / ed. R. Maud. – Vancouver: Talonbooks, 2003. – 174 p.
197. Selected Letters. / ed. R. Maud. – Berkeley, CA: University of California Press, 2000. – 493 p.

Пьесы

198. The Fiery Hunt and Other Plays. – Bolinas, CA: Four Seasons Foundation, 1977. – 125 p.

Лекции и интервью

199. Muthologos: Lectures and Interviews. Revised Second Edition. / ed. R. Maud. – Vancouver: Talonbooks, 2010. – 494 p.

Другое

200. The Journal of the Charles Olson Archives. / ed. G. F. Butterick. – Storrs, CT: University of Connecticut Library. 10 Issues, 1974-1978.

Работы о Чарльзе Олсоне

201. A Charles Olson Reader. /ed. R. Maud. Manchester: Carcanet Press, 2005. – 217 p.
202. Bernstein, M. A. The Maximus Poems. // The Tale of the Tribe: Ezra Pound and the Modern Verse Epic. / ed. M. A. Bernstein. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980. – p. 227-270.
203. Boer, Ch. Charles Olson in Connecticut. – Chicago, IL: The Swallow Press, 1975. – 156 p.
204. Bollobas, E. Charles Olson. – New York, NY: Twayne, 1992. – 151 p.
205. Bové, P. A. The Particularities of Tradition: History and Locale in The Maximus Poems. // Deconstructive Poetics: Heidegger and Modern American Poetry. / ed. P. A. Bové. – New York, NY: Columbia University Press, 1980. – p. 217-299.
206. Bram, Sh. Charles Olson and Alfred North Whitehead: An Essay on Poetry. – Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2004. 164 p.
207. Butterick, G. Charles Olson's 'The Kingfishers' and the Poetics of Change. // American Poetry. No. 6. Winter, 1989. – p. 28-59.
208. Butterick, G. F. A Guide to the Maximus Poems of Charles Olson. Los Angeles, CA: University of California Press, 1978. – 816 p.
209. Butterick, G. F. Editing The Maximus Poems: Supplementary Notes. – Storrs, CT: University of Connecticut Library, 1983. – 115 p.
210. Byrd, D. Charles Olson's Maximus. – Urbana, IL: University of Illinois Press, 1980. 204 p.
211. Charters, A. Olson/Melville: A Study in Affinity. – Berkeley, CA: Oyez Press, 1968. – 90 p.
212. Christensen, P. Charles Olson, Call Him Ishmael. – Austin, TX: University of Texas Press, 1979. 244 p.
213. Clark, T. Charles Olson: The Allegory of a Poet's Life. 2nd ed. – Berkeley, CA: North Atlantic Books, 2000. – 403 p.

214. Conniff, B. *The Lyric and Modern Poetry: Olson, Creeley, Bunting*. – New York, NY: Peter Lang, 1988. – 212 p.
215. Dorn, E. *What I See in the Maximus Poems*. – Ventura, CA: Migrant, 1960. – 17 p.
216. Fredman, S. *The Grounding of American Poetry: Charles Olson and the Emersonian Tradition*. – Cambridge; New York, NY: Cambridge University Press, 1993. – 170 p.
217. Halden-Sullivan, J. *The Topology of Being: The Poetics of Charles Olson*. – New York, NY: Peter Lang, 1991. 151 p.
218. Hallberg, Von R. *Charles Olson: The Scholar's Art*. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978. 252 p.
219. Hatlen, B. *Kinesis and Meaning: Charles Olson's 'The Kingfishers' and the Critics*. // *Contemporary Literature*. No. 30. Winter, 1989. – p. 546-572.
220. Herd, D. *Contemporary Olson*. – Manchester: Manchester University Press, 2015. – 326 p.
221. Hise, D. G. *A Study of the Maximus Poems of Charles Olson*. / Ph. D. Diss. Tulane University. – New Orleans, LA: Manuscript, Archival Material, 1973. – 157 p.
222. McPheron, W. *Charles Olson: The Critical Reception (1941-1983)*. A Bibliographic Guide. – London: Garland Publishing, 1986. – 427 p.
223. Merrill, Th. F. *The Poetry of Charles Olson: A Primer*. – Newark, DE: University of Delaware Press, 1982. – 228 p.
224. Paul, Sh. *Olson's Push*. – Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1978. – 291 p.
225. Salerno, J. *Poet as Map Maker: Charles Olson's The Maximus Poems*. – Ann Arbor, MI: University of Michigan, 1975. [manuscript]
226. Stein, Ch. *The Secret of the Black Chrysanthemum*. – Barrytown, NY: Station Hill, 1987. 224 p.

Роберт Крили

Стихи

227. Поэты колледжа Блэк Маунтен: Ч. Олсон, Р. Данкен, Р. Крили в переводах Яна Пробштейна. / сост. и пер. с англ. Я. Пробштейн. // Prosodia. №4, 2016. URL:<http://magazines.russ.ru/prosodia/2016/4/poety-kolledzha-blek-maunten-ch-olson-r-danken-r-krili-v-perevo.html> [Дата обращения: 25.05.16]
228. Стихи ("Слова", "Эхо", "Некая форма женщин", "Цветок", "Язык") / пер. с англ. В. Минушина, М. Гунина, П. Грушко. // Антология поэзии битников. / сост. Г. Андреева. – Ультра.Культура, 2004. – 784 с.
229. Стихи / пер. с англ. А. Драгомощенко, И. Машинской, Г. Стариковского, А. Стесина, А. Нестерова. // Иностранная литература. №4. – 2006. URL:http://magazines.russ.ru/inostran/2006/4/kr3.html#_ftnref1 [Дата обращения: 25.05. 16]
230. Числа. / пер. с англ. М. Хазина. // Митин журнал. Вып. 51. Весна 1994. – С. 227-243.
231. Le Fou. – Columbus, Ohio: Golden Goose Press, 1952. – 24 p.
232. The Kind of Act Of. // Nine American Poets. – Liverpool: Heron Press, 1953. – 5 p.
233. The Kind of Act Of. – Palma, Mallorca, Spain: Divers Press, 1953. – 21 p.
234. The Immoral Proposition // Jargon Series, No. 9. – Highlands, NC: Jonathan Williams, 1953. – 18 p.
235. The Immoral Proposition. – Karlsruhe / Baden: Jargon (Jonathan Williams), 1953. – 18 p.
236. A Snarling Garland of Xmas Verse [анонимно]. – Palma, Mallorca, Spain: Divers Press, 1954.
237. All That Is Lovely in Men // Jargon Series, No. 10. – Asheville, NC: Jonathan Williams, 1955. – 47 p.

238. *If You*. – San Francisco, CA: Porpoise Bookshop / Peregrine Press, 1956. – 13 p.
239. *The Whip* // *Jargon Series*, No. 26. – Worcester: Migrant Books; Highlands, NC: Jonathan Williams, Palma de Mallorca: Printed by Mossèn Alcover, 1957. – 49 p.
240. *A Form of Women* // *Jargon Series*, No. 33. – New York, NY: Jargon Books / Corinth Books, 1959. – 61 p.
241. *For Love: Poems, 1950-1960*. – New York, NY: Scribner, 1962. – 160 p.
242. *Distance* // *Broadside Poems*, No. 6. – Lawrence, KS: Terrence Williams, 1964. – 2 p.
243. *Two Poems*. – Berkeley, CA: Oyez / Auerhahn Press, 1964. – 1p.
244. *Hi There!*. – Urbana, Ill.: Finial Press, 1965. – 2 p.
245. *Poems, 1950-1965*. – London: Calder & Boyars, 1966. – 227 p.
246. *About Women*. – Los Angeles, CA: Gemini, 1966. – 5 p.
247. *For Joel*, Perishable Press, 1966.
248. *A Sight*, Cape Coliard Press, 1967.
249. *Words*. – New York, NY: Scribner, 1967. – 143 p.
250. *Robert Creeley Reads*. – London: Turret Books, 1967. – 24 p.
251. *The Finger*. – Los Angeles, CA: Black Sparrow Press, 1968. – 19 p.
252. *The Finger Poems, 1966-1969*. – London: Calder & Boyars, 1970. – 143 p.
253. *5 Numbers*. New York, NY: Poets Press, 1968. – 12 p.
254. *Numbers (text in English and German) / trans. by Klaus Reichert*. – Dusseldorf: Galerie Schmela, 1968. – 30 p.
255. *The Charm: Early and Collected Poems*. – Perishable Press, 1968. – 75 p.
256. *The Charm*. – San Francisco, CA: Four Seasons Foundation, 1969. – 97 p.
257. *Divisions and Other Early Poems*, Perishable Press, 1968. – 95 p.
258. *Pieces*. – Los Angeles, CA: Black Sparrow Press, 1968. – 13 p.
259. *Mazatlan: Sea*, Poets Press, 1969. – 14 p.
260. *Pieces*. – New York, NY: Scribner, 1969. – 81 p.
261. *Hero*. – New York, NY: Indianakatz, 1969. – 4 p.

262. *A Wall*. – New York, NY: Bouwerie Editions, 1969. – 10 p.
263. *For Betsy and Tom*. – Detroit, MI: Alternative Press, 1970. – 1 p.
264. *America*. – Miami, FL: Press of the Black Flag, 1970. – 1 p.
265. *St. Martin's*. – Los Angeles, CA: Black Sparrow Press, 1971. – 36 p.
266. *For My Mother: Genevieve Jules Creeley, 8 April 1887-7 October 1972*
(limited edition). – Rushden: Sceptre Press, 1973. – 8 p.
267. *His Idea*. – Toronto: Coach House Press, 1973. – 32 p.
268. *Kitchen*. – Chicago, Ill.: Wine Press, 1973. – 2 p.
269. *Thirty Things*. Los Angeles, CA: Black Sparrow Press, 1974. – 71 p.
270. *Backwards*. – Knotting: Sceptre Press, 1975. – 18 p.
271. *Hello*. – Christchurch, NZ: Hawk Press, 1976. – 32 p.
272. *Hello: A Journal*. – New York, NY: New Directions, 1978. – 84 p.
273. *Away*. – Santa Barbara, CA: Black Sparrow Press, 1976. – 78 p.
274. *Presences*. – New York, NY: Scribner, 1976. – 200 p.
275. *Selected Poems*. – New York, NY: Scribner, 1976. – 182 p.
276. *Myself*. – Knotting: Sceptre Press, 1977. – 10 p.
277. *Later*. – West Branch, IO: Toothpaste, 1978. – p. 16.
278. *Later*. - New York, NY: New Directions, 1979. – 121 p.
279. *The Collected Poems of Robert Creeley, 1945-1975*. – Berkeley, CA:
University of California Press, 1982. – 671 p.
280. *Echoes*. – West Branch, IO: Toothpaste, 1982. – 20 p.
281. *Mirrors*. New York, NY: New Directions, 1983. – 90 p.
282. *Memories*. – Durham, Pig Press, 1984. – 31 p.
283. *Memory Gardens*. – New York, NY: New Directions, 1986. – 88 p.
284. *The Company*. – Providence, RI: Burning Deck ; Berkeley, CA: Burning Deck,
1988. – 49 p.
285. *Windows*. – New York, NY: New Directions Publishing Corporation, 1990. –
152 p.
286. *Places*. – Buffalo, NY: Shuffaloff Books, 1990. – 32 p.
287. *Have a Heart*. Boise, ID: Limberlost Press, 1990. – 7 p.

288. Selected Poems. – Berkeley, CA: University of California Press, 1991. – 338 p.
289. Echoes. – New York, NY: New Directions Publishing Corporation, 1994. – 116 p.
290. Life & Death. – New York, NY: New Directions, 1998. – 87 p.
291. So There: Poems 1976-1983. – New York, NY: New Directions, 1998. – 248 p.
292. The Old Days. – Tarzana, CA: Ambrosia Press, 1991. – 35 p.
293. Gnostic Verses. – La Laguna, Tenerife, Islas Canarias: Zasterle Press, 1991. – 39 p.

Проза

294. The Gold Diggers (short stories). – Palma, Mallorca: Divers Press, 1954. – 141 p.
295. The Gold Diggers and Other Stories. – London: J. Calder, 1965. – 158 p.
296. The Island. New York, NY: Scribner, 1963. – 190 p.
297. A Day Book. – New York, NY: Scribner, 1972.
298. Mabel: A Story, and Other Prose (includes A Day Book and Presences). – London: Calder & Boyars, 1976. – 170 p.
299. Collected Prose. – New York, NY: Marion Boyars, 1984 / University of California Press, 1988. – 428 p.

Эссе

300. Определить. / пер. с англ. В. Кондратьева. // Митин журнал. Вып. 51. Весна 1994. – С. 227-243.
301. An American Sense. – London: Sigma Press, 1965. – 6 p.
302. A Quick Graph: Collected Notes and Essays / ed. D. M. Allen. San Francisco, CA: Four Seasons Foundation, 1970. – 365 p.
303. Notebook. – New York, NY: Bouwerie Editions, 1972. – 46 p.
304. A Sense of Measure. – London: Calder & Boyars, 1972. – 120 p.
305. Inside Out (lecture). – Los Angeles, CA: Black Sparrow Press, 1973. – 13 p.
306. The Creative (lecture). – Los Angeles, CA: Black Sparrow Press, 1973. – 10 p.

307. *Was That a Real Poem and Other Essays*. – Bolinas, CA: Four Seasons Foundation, 1979. – 149 p.
308. *Collected Essays*. – Berkeley, CA: University of California Press, 1989. – 603 p.
309. *Autobiography*. – New York, NY: Hanuman Books, 1990. – 103 p.
310. *Daybook of a Virtual Poet*. – New York, NY: Spuyten Duyvil, 1998. – 150 p.

Другое

311. *Listen (play)*. Los Angeles, CA: Black Sparrow Press, 1972. – 42 p.
312. *Contexts of Poetry: Interviews, 1961-1971* / ed. D. Allen. – Bolinas, CA: Four Seasons Foundation, 1973. – 214 p.
313. *Irving Layton and Robert Creeley: The Complete Correspondence* / ed. Ek. Faas and S. Reed. – Kingston, Ont.: University of Toronto Press, 1990. – 312 p.
314. *Tales Out of School: Selected Interviews*. – Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1993. – 192 p.

Работы о Роберте Крили

315. Cappellazzo, A., Licata, E. *In Company: Robert Creeley's Collaborations*. – Niagara Falls, NY: Castellani Art Museum of Niagara University; Greensboro, NC: Weatherspoon Art Gallery, University of North Carolina at Greensboro, 1999. – 108 p.
316. *Charles Olson and Robert Creeley: The Complete Correspondence. 10 Vols.* / ed. G. F. Butterick (1-8), Richard Blevins (9, 10). – Santa Barbara, CA: Black Sparrow Press, 1980-1996.
317. Clark, T. *Robert Creeley and the Genius of the American Common Place*. – New York, NY: New Directions, 1993. – 150 p.
318. Edelberg, C. D. *Robert Creeley's Poetry: A Critical Introduction*. – Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 1978. – 186 p.

319. Faas, Ek. *Robert Creeley: A Biography*. – Montreal: McGill-Queen's UP, 2001. – 513 p.
320. Ford, A. L. *Robert Creeley*. – Boston, MA: Twayne, 1978. – 159 p.
321. Foster, Ed. H. *Understanding the Black Mountain Poets*. – Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1995. – 206 p.
322. Fredman, S., McCaffery, S. *Form, Power and Person in Robert Creeley's Life and Work*. – Iowa City, IO: University of Iowa Press, 2010. – 250 p.
323. Mandel, A. *Measures: Robert Creeley's Poetry*. – Toronto: Coach House Press, 1974. – 39 p.
324. Novik, M. *Robert Creeley: An Inventory, 1945-1970*. – Kent, OH: Kent State University Press, 1973. – 210 p.
325. Paul, Sh. *The Lost America of Love: Rereading Robert Creeley, Edward Dorn, and Robert Duncan*. – Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1981. – 276 p.
326. *Robert Creeley's Life and Work: A Sense of Increment* / ed. J. Wilson, University of Michigan Press, 1987. – 426 p.
327. Sheffler, R. A. *The Development of Robert Creeley's Poetry*. – Ann Arbor, MI: University of Massachusetts, 1971. – 139 p.
328. *The Gist of Origin* / ed. C. Corman. – New York, NY: Viking, 1975. – 525 p.

Приложение. Спустя полвека: сообщество Черной горы в коммеморативных практиках

Колледж Черной горы на протяжении всей своей истории существовал на грани закрытия, и именно эта неопределенность будущего и хаотичность настоящего многие в колледже находили очень продуктивной. Как однажды заметил поэт Роберт Крили, «everyone present felt a curiously useful desperation. It finally proved the end of the college, of course, but I think we all felt a seriousness and an openness of form and intention that was extremely useful to all concerned»³⁴⁰. Подвижная природа колледжа (большинство преподавателей были сессионными) и его программа, основанная на практике, проблематизируют документацию, сохранение и исследовательское взаимодействие с наследием колледжа. Исследователю необходимо сохранить и передать динамическую нестабильность и сетевой характер креативной практики сообщества, т.е. «не описывать, но выражать (enact)»³⁴¹ (Чарльз Олсон). В подобной необходимости выражения исследователь подходит близко к кураторской работе, занятой выставочными мемориальными проектами, в которых отражается творческий импульс сообщества. С необходимостью возникают вопросы, когда мы пытаемся думать о том, какие формы могут принять исследовательские и архивные практики, связанные с наследием колледжа Черной горы: как художественный проект колледжа Черной горы продолжается в исследовательской практике? Как оценить его культурный вклад, принимая во внимание временное расстояние? Как кураторы и исследователи могут взаимодействовать в создании «жизни после смерти» творческого сообщества? Как зафиксировать динамический характер опыта колледжа Черной горы?

Существование на грани закрытия с необходимостью заставляет обращать внимание на то, что происходит здесь и сейчас, на самую длительность настоящего. Этот опыт переживания настоящего в его динамике, «серьезности» и открытости

³⁴⁰ Contexts of Poetry: Interviews, 1961-1971 / ed. D. Allen. Bolinas, CA: Four Seasons Foundation, 1973. P. 3.

³⁴¹ Olson Ch. Human Universe. // Collected Prose. / ed. by Donald Allen and Benjamin Friedlander. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1997. P. 162.

«формы и интенции» в случае колледжа Черной горы принял форму экспериментализма.

Поэтесса Энн Лотербах обращает внимание на то, что в английском языке слова «experiment» и «experience» имеют общее этимологическое происхождение: «they are the flora of *experiri*, to try, and related to *periculum*, which includes the ideas of both attempt and peril»³⁴². Тем самым в по-настоящему прагматистском ключе опыт и эксперимент трактуются неразрывно связанными друг с другом. При этом «Between promise and fact, between new and unapproachable, known and unknown, the experimental is always between, like a hinge. The risk, the peril involved is that you may not make it across the suspension; the experiment may fail, but a willingness to risk failure, to make mistakes, seems essential to turning promises into facts»³⁴³. Суть пограничности эксперимента состоит не в десубъективации опыта, как можно было бы предположить, но в том, что акторы сети колледжа Черной горы связаны между собой пластичной связью эксперимента.

По Лотербах, с одной стороны, нужно различать научный эксперимент и художественный, но с другой стороны:

I think perhaps science undertakes cool experiments and art undertakes hot experiments. By “hot” I mean the kinds of formal discoveries that serve affective or spiritual needs; when the affective space is averted, the result is often experimentation for its own sake, self-conscious and self-referential, the aesthetic equivalent of narcissism. One way to avoid arid experimentalism is for artists to draw their ideas from a variety of sources, not from a single art form and its tradition.

Лотербах предлагает трактовать экспериментализм как открытую систему действий с не предзаданным результатом, элементы которой происходят из различных областей знания и практик, тем самым подчеркивая междисциплинарную природу экспериментализма. Для нее важен аффективный

³⁴² Lauterbach A. Use This Word in a Sentence: “Experimental” <https://www.poetryfoundation.org/articles/69528/use-this-word-in-a-sentence-experimental> [по сост. на 27.08.18]

³⁴³ Там же.

аспект художественного экспериментализма как связующей ткани. Внимание к аффективному опыту становится проводником в поле эксперимента:

It is the pressure of experience, the fact of attention to experience, which leads to real—that is, authentic—experimentation; a willingness to adapt to contexts, in order to derive not so much new meanings as new ways of interpreting the unpredictable.

Экспериментализм, производящий новые «способы интерпретации непредсказуемого», позволяет исследователю подойти вплотную к аутентичному опыту колледжа Черной горы, основанному на здесь-и-сейчас или, говоря словами художника и преподавателя колледжа Черной горы Джозефа Альберса, на «thinking in situations».

В 1990 году в издательстве университета Теннесси выходит книга «Колледж Черной горы: Проросшие семена. Антология личных свидетельств»³⁴⁴ под редакцией Мервина Лейна. Антология представляет собой сборник свидетельств учеников и учителей о жизни в колледже. Иначе говоря, перед нами воображаемая реконструкция множественного реального опыта. Свидетельства предстают в различных формах: уникальных историй от первого лица, мини-пьес и стихотворений, отрывков статей, мемуаров и интервью, а также фотографий. «That place and time provide the occasion for this exploration. It is at once a celebration, a reunion, a gathering of the clan, a reassessment to carry forward into the future, a summing up anew»³⁴⁵. Эта антология отражает партиципативный и коммунитарный опыт. Сумма свидетельств позволяет запечатлеть ускользающую природу колледжа Черной горы.

Воспоминание о колледже Черной горы это, в сущности, воспоминание о месте, где самым главным было настоящее. Это настоящее героев книги для читателя этой антологии превращается в прошлое, о котором они и говорят. Собранные в антологии свидетельства предстают автобиографическим письмом сообщества, т.е. письмом, чутким к собственному контексту, компрессии и

³⁴⁴ Black Mountain College: Sprouted Seeds (An Anthology of Personal Accounts) / ed. M. Lane. Knoxville, TN: University of Tennessee Press, 1991.

³⁴⁵ Там же. С. 1.

густоте практик сообщества, симультанности различных разворачивающихся историй. Прочитав эти истории как запись устных свидетельств, различных голосов сообщества Черной горы, мы перемещаемся в пространство перформативного, относительного, множественного, синхронного и подвижного. Как пишет Чарльз Олсон,

the advantage of Herodotus <...> is of the simplest: he says the voice is greater than the eye. If you shout—if you tell your story—he listens to you. He doesn't give you that nod and finger which destroys you, wagging, and saying, look, you ain't there. He says, you say so? OK, I believe you. Truth is what is said, not, what is seen. Your own report is good enough for him. You say you lived here? OK. You did. These things happened to you? OK. One has to insist that one is because one says so³⁴⁶.

Говоря о таких флюидных образованиях, как сообщество Черной горы, в результате перемещения от рестриктивного архива письменных документов, которые хранятся в фиксированном состоянии, к более свободной форме звукового архива коллективной памяти, опыт сообщества может быть переосмыслен как «эхо в ушах конфиденанта, аудитории, свидетеля»³⁴⁷. Устная история колледжа Черной горы, запечатленная в антологии, не ставит своей целью поставить точку в исследовании опыта колледжа, но провоцирует сначала респондентов историка, а потом и читателей антологии, вернуться к переживанию. Ведь по-настоящему важным в устной истории является не просто запечатленное свидетельство, но дальнейшее его чтение и перечитывание в различных формах.

Как отмечает исследователь перформанса Филип Аусландер, очень редко случается так, что аудитория документируется на хоть сколько-нибудь похожем уровне детализации, чем само перформативное художественное действие. Цель большинства документации перформанса – сделать работу художника доступной большой аудитории, а не запечатлеть перформанс как интерактивное действие, не

³⁴⁶ Olson Ch. It Was. But it Ain't. // Collected Prose. Edited by Donald Allen and Benjamin Friedlander. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1997.

³⁴⁷ Schneider R. Performance Remains, Performance Research, 6:2, 2001. Pp. 100-108. P. 106.

оценить перцептивный вклад самой аудитории в событие³⁴⁸. Что представляет интерес здесь, следуя по стопам Аусландера, так это взаимоотношение между не документом и самим флюидным образованием (колледжем Черной горы), но между документом и его аудиторией: «Возможно, аутентичность документа перформанса находится между ним [документом] и его смотрящим, а не между ним и оригинальным событием: возможно, его сила лежит в области феноменологического, а не онтологического»³⁴⁹.

Теория Аусландера «развязывает руки» исследователю архивных документов колледжа Черной горы, если представить колледж как **продуктивно дестабилизированное лиминальное образование, перформирующее смыслы**. Измерение опыта, к которому наше внимание привлекает Аусландер, позволяет приостановить значение аутентичности и вместо этого привлечь внимание к области относительного. Удовольствие от ризнектмента документа перестает зависеть от того, была ли аудитория свидетелем *оригинального* события, т.е. посещала ли она сама колледж. Энергия и присутствие флюидного образования происходят не из восприятия его документальных следов как «индексикальных точек доступа» к событиям прошлого, но из «восприятия документа *как перформанса*, который *напрямую* отражает эстетический проект художника или его специфическое чувствование, которому мы являемся свидетелями»³⁵⁰. Иначе говоря, читатель превращается в свидетеля второго порядка.

В 2015 году в берлинском музее Hamburger Bahnhof состоялась масштабная выставка-коммеморативный проект «Black Mountain: An Interdisciplinary Experiment» в рамках которой прошли перформансы проекта музыканта, композитора и медиа-художника Арнольда Дрейблатта «Performing the Black Mountain Archive», посвященного созданию активного и перформативного архива. Этот проект был реализован в форме художественной резиденции в пространстве музея, где проходили живые представления архивного материала в виде чтения

³⁴⁸ Auslander Ph. The Performativity of Performance Documentation. PAJ. Vol. 28. Iss. 3, 2006. Pp. 1-10. P. 8.

³⁴⁹ Там же. С. 9.

³⁵⁰ Там же. С. 9.

вслух, концертов, перформансов в рамках запланированных заранее временных промежутков и конкретных музейных локаций.

Начиная с 1990х годов Дрейблатт занимается разработкой модели перформанса и инсталляции, где бы архивная выборка зачитывалась вслух в различных пространствах в фиксированные временные промежутки. Центральной задачей для всех проектов, выполненных по этой модели, является создание временной, хотя и полноценно функциональной, сети архивов. Выборка для «Performing the Black Mountain Archive» состояла из документов, распределенных по группам: административные документы, включая стенограммы собраний и корреспонденцию; публикации колледжа (информационные листки, вестники и другие периодические издания, брошюры и т.п.); лекции, мемуары, и другие текстовые материалы, связанные с членами колледжа, приглашенными преподавателями, студентами, организованные по тематике научных или художественных сфер интересов. Главной формой живых представлений было чтение вслух заранее отобранных архивных материалов из этих групп согласно табличной партитуре, где отмечены временные промежутки, материалы и локации. В качестве локаций для перформанса было выбрано четыре пространства: два открытых пространства со ступеньками, образующими трибуны; маленькая сцена с возможностью закрытия ее части занавесом; большое открытое пространство рядом с главным пространством резиденции («Archive/Studio»). Участвующие в резиденции студенты представляли тексты одновременно, согласно партитуре, что периодически приводило к наложению голосов. В перерывах между чтениями происходили другие события, такие как музыкальные концерты, танцевальные выступления, перформансы и др. Сам Дрейблатт так описывает свой перформанс: «The students ritually address the public (the living present) and the exhibition documentation (the past) within an architecture that functions as a public forum in the labyrinth of the city»³⁵¹.

³⁵¹Black Mountain: An Interdisciplinary Experiment 1933-1957 / eds. E. Blume, M. Felix, G. Knapstein. – Leipzig: Spector Books, 2015. P. 21.

Риэнектмент архивированного опыта колледжа Черной горы, запечатленного в мемуарных записях и документах, и воспроизведенного в чтении вслух, в сущности, представляет собой **риэнектмент архивированного эксперимента**. Этот «театр памяти» не просто воспроизводит память о сообществе, но постоянно в процессе чтения реинтерпретирует прошлое в настоящем с мыслью о будущем – о будущей аудитории активного архива эксперимента колледжа Черной горы.