

*povestvovanie* [History and Narration]. М., 2006. URL: <http://e-libra.su/read/364674-istoriya-i-povestvovanie.html>.

Hellman B. *Skazka i byl': Istorija russkoj detskoj literatury* [Fairy Tale and True story: History of Russian Children's Literature]. М., 2016.

Wittfogel K.A. *Oriental despotism: A Comparative Study of Total Power*. London, 1957.

### List of sources

Lagin L. *Starik Hottabych* [Old Man Khottabych]. М.–Л., 1953.

## СУБЪЕКТНОСТЬ И КОНТАКТНОСТЬ В РАННЕЙ ПОЭЗИИ РОБЕРТА КРИЛИ

*Л.А. Разгулина*

**Ключевые слова:** американская поэзия, Роберт Крили, субъектность, контактность, общее место.

**Keywords:** American poetry, Robert Creeley, subjectivity, contact, common place.

**DOI 10.14258/filichel(2018)4-12**

Роберт Крили (1926-2005) – американский поэт и прозаик, один из самых ярких и динамичных представителей неоавангарда второй половины XX века. Теснее всего его имя ассоциируется с т.н. Школой Черной горы, хотя некоторые критики, к примеру, Мэрджори Перлофф<sup>1</sup>, не склонны причислять его к какой-либо школе. На 1950-е годы пришелся ранний, очень продуктивный период в творчестве Крили, его знакомство и дружба с поэтом и теоретиком Чарльзом Олсоном и активное взаимодействие с поэтическим сообществом Черной горы – в недрах экспериментального колледжа, носившего то же название. То и другое обстоятельство небезразлично для нашего исследования, так как на материале раннего сборника «For Love» (1962) нам предстоит рассмотреть тематику и проблематику коммуникации в творчестве Крили, точнее – интерсубъект(ив)ные

---

<sup>1</sup> См. например: Perloff M. The Radical Poetics of Robert Creeley. [Электронный ресурс]. URL: <http://marjorieperloff.com/essays/creeley-radical/>.

отношения, которые он исследует под микроскопом языковой рефлексии.

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 рассмотрения этой проблемы является многократно описанный и все равно не вполне понятый, определяющий для американской поэтической традиции XX века сдвиг – 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. 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.

*«[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 <...> Поэзия — это не простор для эмоции, а бегство от эмоции и это не выражение личного, а бегство от личного»* [Элиот, 1997, с. 87-97].

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 в непосредственности эмоций источник поэтической энергии. Поэтов стихийно сформировавшейся «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 («the most naked kind of confession») [Rosenthal, 1959, p. 154-155]. Л. Лернер уточняет: исповедальный режим письма определяется не столько тематикой, сколько стремлением создать в читателе впечатление того, что поэтическое выражение вышло за привычные границы дозволенного и что эта чрезмерность вызывающим образом нарушает декорум публичного поведения «*Real confession will cause shame because we have done wrong, confessional poetry deals with experience that it is deeply painful to bring into public, not because it is disgusting, nor because it is sinful, but because it is intensely private*» [Lerner, 1987, p. 46-66].

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. Однако необходимо различать психологизм Крили и близкой ему школы исповедальной поэзии. Лоуэлла, 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. «*The delicate structure of his poems, the care he invests in the rhythmic and sound patterns of each line, his 'moral' sense of craftsmanship...*» [Ickstadt, 2016, p. 179] – все это характеризует Крили скорее как «поэта языка», чья цель – не обнажение «я», но его преодоление (going beyond), 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...*» (Creeley, 1989, p. 484)<sup>1</sup>.

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 наследства традиции и упорядочивание субъекта и объекта поэтического высказывания согласно новой, проективной, структуре. Она для Крили заключается в проекции внешнего мира внутрь поэтического сознания, иначе говоря – в авторефлексивности поэтических образов, рефлексивной пространственности субъекта стихотворения.

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» (Creeley, 1989, p. 464).

Тематика стихотворений Крили происходит из его собственного опыта «обращения внимания» на окружающие его вещи и события, которые вследствие этого становятся фактом поэтического сознания, или иначе говоря, погружаются в пространство проективного.

*«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 that brings Allen Ginsberg to say, "Mind is shapely." Mind, thus engaged, permits experience of "order" far more various and intensive than habituated and programmed limits of its subtleties can recognize»* (Creeley, 1989, p. 494).

Отношения личности поэта с письмом Крили сравнивает с отношениями водителя автомобиля и дороги. Водитель должен быть

<sup>1</sup> Здесь и далее в круглых скобках даны ссылки на тексты из списка источников, приведенного в конце статьи

внимателен к дороге, разворачивающейся перед ним, в каждый момент времени осознавать себя в пространстве. В метафоре письма как езды Крили соединяет идею движения и идею фокусировки внимания. Ситуацию его субъекта можно сравнить с ситуацией уитменовского лирического героя в поэме «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 choose.*

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 стиха? – вот вопрос, которым задается Крили. В свете высказывания Крили о письме как езде по дороге особенно любопытно его же 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*

*can we do against  
it, or else, shall we &  
why not, buy a goddamn big car,*

*drive, he sd, for  
christ's sake, look  
out where yr going.*

Крили проблематизирует здесь «внутриавтомобильную» утопию, возникающую за счет надвигающейся извне тьмы неясного происхождения и попытки диалога, взаимопонимания, интимности внутри автомобиля, за счет противопоставления движения-мелькания за окнами и неподвижности людей в салоне. 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, 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». Возникает сомнение в управляемости: субъект, конечно, находится за рулем, но управляет ли он происходящим на самом деле, неясно («for / christ's sake, look / out where yr going»), как неясно и то, управляет ли разговором говорящий, который «все время говорит». Воспринимая эту ситуацию как метафору, можно задать вопрос, управляет ли поэт стихотворением в процессе стихосложения. Не все в порядке и во внутренней структуре машины стиха: любая строка в любой момент может вырваться из-под контроля и разорвать ритмический рисунок, как то 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. Процесс автовождения сродни процессу стихосложения: то и другое – комплексное событие, исполненное спонтанности, которую невозможно искусственно имитировать. «Form is what happens» (Creeley, 1993a, p. 155), говорил Крили, однако форма «случается» только с подготовленным сознанием поэта-ремесленника, который трудится каждый день и оттого знает, как «правильно», сообразно содержанию, формально обрмить пришедший стих. Читателю остается место как бы на соседнем сиденье автомобиля: он также не знает, куда в конечном итоге приведет дорога, но участвует в процессе наравне с поэтом и наравне с ним переживает «открытия». 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.

Опыт контакта рефлексивируется и в стихотворении «Сговор» («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.*

Интеллект («пристальное рассматривание») склонен буквализировать контакт, сводить 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». При этом, парадоксальным образом, поэт ждет, что читатель первый подаст ему сигнал о своем присутствии на другом конце канала связи. 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 «чужих». Даже непреднамеренность («Things tend to awaken / even through random communication»), случайность общения со случайным читателем (а может быть, они в первую очередь?) чреваты желаемым контактом, открытием Другого: «Pound once said that whenever a group of people begin to communicate with one another, something happens» (Creeley, 1973, p. 7), – заметил Крили. Стихотворчество для него – процесс и место переживания со-общности. Речевое «общее место» (любой может представить себя на месте получающего или отправляющего письма и фотографии) становится местом интимности контакта, в котором есть место элементу непроговоренности, свободы от буквализации для тех, кто разделяет это общее место.

Утверждая, что единственным материалом для поэта является он сам, Крили стремится не к исповедальной экспрессивности. Ему свойственно что-то, более 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: «I actually grew up in a pretty rural background – on a farm... It gave me that kind of atmosphere, and gave me that sense of speech as a laconic, ironic, compressed way of saying something to someone. To say as little as possible as often as possible» [Allen, 1973, p. 6-10]. 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, исполненных спонтанности, но тщательно проработанных, освоенных посредством высоко сознательного слово- и формоупотребления. Исследуя на примере личных драм межличностный контакт, Крили всегда стремится к надличностному обобщению: «*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*» (Creeley, 1989, p. 480).

### Литература

- Грайс Г.П. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. М, 1985.
- Элиот Т.С. Назначение поэзии. М., Киев, 1997.
- Butterick G.F. A Guide to the Maximus Poems of Charles Olson. Los Angeles, 1978.
- Allen D. Contexts of Poetry: Interviews, 1961-1971. Bolinas, 1973.
- Ford A.L. Robert Creeley. Boston, 1978.
- Ickstadt H. Aesthetic Innovation and the Democratic Principle: Essays in Twentieth-Century American Poetry and Fiction. Heidelberg, 2016.
- Lerner L. What is confessional poetry? Critical Quarterly. Vol. 29. Iss. 2. June, 1987.
- Perloff M. The Radical Poetics of Robert Creeley.
- URL: <http://marjorieperloff.com/essays/creeley-radical/>.
- Rosenthal M.L. Poetry as Confession. The Nation, 19 September, 1959.

### Список источников

- Creeley R. Collected Essays. Berkeley, 1989.
- Creeley R. Tales Out of School: Selected Interviews. Ann Arbor, 1993a.
- Creeley R. Robert Creeley and the Genius of the American Common Place. New York, 1993b.
- Creeley R. Thinking of Robert Lowell. Harvard Review. No. 25. Fall, 2003.
- Whitman W. Song of the Open Road. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/48859/song-of-the-open-road>.

### References

- Grice H.P. *Logika i rechevoye obscheniye* [Logic and Conversation]. *Novoye v zarubezhnoy lingvistike* [New in Foreign Linguistics]. Iss. XVI. M, 1985.
- Eliot T.S. *Naznacheniyе Poezii* [The Use of Poetry]. M., Kyiv, 1997.
- Butterick G.F. *A Guide to the Maximus Poems of Charles Olson*. Los Angeles, 1978.
- Allen D. *Contexts of Poetry: Interviews, 1961-1971*. Bolinas, 1973.
- Ford A. L. *Robert Creeley*. Boston, 1978.

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

Lerner L. What is Confessional Poetry? *Critical Quarterly*. Vol. 29. Iss. 2. June, 1987.

Perloff M. *The Radical Poetics of Robert Creeley*.

URL: <http://marjorieperloff.com/essays/creeley-radical/>.

Rosenthal M.L. Poetry as Confession. *The Nation*, 19 September, 1959.

### List of sources

Creeley R. *Collected Essays*. Berkeley, 1989.

Creeley R. *Tales Out of School: Selected Interviews*. Ann Arbor, 1993a.

Creeley R. *Robert Creeley and the Genius of the American Common Place*. New York, 1993b.

Creeley R. Thinking of Robert Lowell. *Harvard Review*. No. 25. Fall, 2003.

Whitman W. *Song of the Open Road*. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/48859/song-of-the-open-road>.