

Анна Швец

# ЛИРИЧЕСКОЕ ДЕЛЕГИРОВАНИЕ: ВЕЩИ В ЛИТЕРАТУРНОМ БЫТУ ИМАЖИСТОВ

Не все вещи равноценны.  
Грех имажизма в том, что он этого не понимал.  
У.Стивенс

1910-е г. XX в. стали временем экспериментов в поэзии, в ходе которых переопределялись черты и признаки, конститутивные для поэтического высказывания. Одной из попыток создать новый способ поэтического письма стал имажизм, по времени существования совпавший с экспериментами Маринетти и Сандрара, русских кубо- и эго-футуристов. Движение было разрекламировано и выведено в трансатлантическое культурное пространство Эзрой Паундом в манифесте «Несколько запретов имажиста»<sup>1</sup> в 1913 г.

Сам имажизм сложился несколько раньше публикации манифеста в творчестве ряда английских поэтов около 1909 г. (кроме Паунда

это были Юм, Флинт, Элиот). На момент 1913 г. в программе имажизма — в версии Паунда — ставка делалась на «образ», «интеллектуальную и эмоциональную совокупность в единый миг»<sup>2</sup>. Однако распространение движения за пределами Англии привело к трансформации посыла, сформулированного в манифесте. Будучи перенесён на американскую почву, имажизм приобрёл отличительный региональный акцент и поэтические особенности.

Один из конкретных случаев американской рецепции имажизма — авторы, входившие в сообщество локального, малотиражного нью-йоркского журнала «Others» (1915-1919), редактором которого был Альфред Креймборг. В творчестве авторов, публикующихся в журнале, видно обращение к определенной процедуре воображения — референции к вещи, которая становится выразителем эмоционального переживания и порой замещает исповедальное высказывание чувств. Функциональным аналогом паундовского «образа» в интерпретации американских поэтов становится вещь как эквивалент аффективного опыта. Иными словами, при сохраняющемся внимании к синтезу аффектов в едином образе усиливается акцент на «вещности» описания, и фокус всё чаще переносится на конкретный объект, причём зачастую это — простой предмет бытового обихода.

В этой статье мы проследим функционирование этой структуры выражения в среде конкретного поэтического сообщества — как контекста обладающего и материальным, и дискурсивным измерением.

## К определению метода: социолого-медийный подход

Используемая нами аналитическая оптика — социолого-медийная — объединяет интуиции позднего формализма, сконцентрированного на исторической эволюции форм, с переосмыслением бытования конкретной формы в рамках социально-технологического-материальной конstellляции медиума.

1. Паунд Э. Несколько запретов имажиста // Трансатлантический авангард: англо-американские литературные движения (1910–1940). Программные документы и тексты / сост. и автор вступ. статьи В. В. Фещенко. — СПб.: Изд-во ЕУСПБ, 2017. С. 106-111

2. Паунд Э. Указ. соч.

## Социология литературы *avant la lettre*: поздний формализм

Перенос внимания с отдельного элемента произведения на его существование, интегрированное в «смежные» ряды, был инициирован в 1927 г. русскими формалистами в двух программных статьях — «Литературный быт» Б.М. Эйхенбаума и «О литературной эволюции» Ю.Н. Тынянова, — подступающих к проекту «социологии» литературы *avant la lettre*.

Эйхенбаум отмечает «соответствие и взаимодействие» между фактами «литературного ряда» и комплексом «литературно-бытовых условий»<sup>3</sup>, непосредственно смежных с актом создания произведения. Такие формы литературной жизни, как «салоны», «кружки», «редакционный быт» газет, могут стать важной составляющей «литературного быта» — при условии, что они формируют среду, внутри которой происходят написание текста.

Тынянов подхватывает интуицию Эйхенбаума о «быте» как «соседнем ряде» литературы. Смычка между ними происходит там, где быт, совокупность материальных и социальных условий написания текста, артикулирован, а литература — заземлена на коммуникацию в рамках быта: «Быт соотнесен с литературой прежде всего своей речевой стороной»<sup>4</sup>. Иначе говоря, для Тынянова быт — в первую очередь, метонимически прилегающая к литературе коммуникативная система, состоящая из практик и форм общения, а литература — объемлющая это система общения в рамках быта. Быт «подсказывает» коммуникативную функцию для уже существующей литературной формы или же — литературную форму для уже существующей коммуникативной функции. С утратой функции, т.н. «речевой установки» или, иначе, прагматической интенции, приём утрачивает и принадлежность к ряду литературы:

*Установка оды Ломоносова, ее речевая функция — ораторская. Слово “установлено” на произнесение. Дальнейшие бытовые ассоциации — произнесение в большом, в дворцовом зале. Ко времени Карамзина ода “износилась” литературно. Погибла или сузилась в своем значении установка, которая пошла на другие, уже бытовые формы. Оды поздравительные и всякие другие стали “шинельными стихами”, делом только бытовым... Речевая функция, установка ищет формы и находит ее в романсе, шутке, игре с рифмами, буриме, шараде и т. д. <...> Дальнейшие бытовые ряды этих речевых явлений в эпоху Карамзина — салон.*

Коммуникативная система быта здесь — общение в обстановке «дворцового зала». Установка на устное чтение поэтического произведения заставляет использовать приёмы, делающие его особенно звучным при чтении вслух. Однако когда дворцовый зал сменяет более интимная, домашняя обстановка, устраняется ораторская речевая установка, как следствие распадается система приёмов, конституирующая жанр. В центр литературы выдвигается укорененный в пространстве салона диалог между приятелями или близкими людьми — и через какое-то время именно он становится формой литературной по преимуществу.

Генезис новой формы реконструируем за счёт коммуникативного контекста и задаваемой им речевой установки. Литературная форма, таким образом, не мыслится в отрыве от собственной прагматической ситуации, а также сообщаемого содержания и производимого ей эффекта. Жанр оды и составляющие его приёмы не существуют сами по себе, вне конкретной коммуникативной сцены — но, появляясь, обособляется как литературно-коммуникативный интерфейс.

## Информация и материальность медиума

В соответствии со сказанным, резонно отказать проводить черту не только между формой и содержанием, но их вместе мыслить как составляющие коммуникативной или

3. Эйхенбаум Б. М. О литературе. М.: Современный писатель, 1987. С. 428-436. С.432.

4. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 270-281.

прагматической информации (идёт ли речь о бытовом общении или о литературе). Это тем примечательно, что само слово — «информация» — происходит от лат. *informare*, которое в средневековой латыни означало «сообщать, наполнять, одушевлять, информировать, т. е. придавать форму, которая, будучи соединённой с материей, образует вещь, одновременно придавая или сообщая ей смысл», информация, таким образом, одновременно трактуется как «содержание, оформление»<sup>5</sup>. Эта этимология неизбежно подсказывает иной подход к анализу литературы, в рамках которого форма / содержание мыслятся как изначально слитые.

Тем не менее, разговор о взаимной укоренённости литературной формы и содержания, редко всплывает тот факт, что такое «информирование» имеет свое материальное измерение, которое Эйхенбаум и Тынянов не принимают во внимание. Так, в недавней монографии Б. Херцогенрот схожим с формалистами образом настаивает на том, что медиум должен определяться в первую очередь как материальная сущность, в котором объединены сам «медиум» и его «контент». «Материальность» слов, красок на холсте, фигур на фотоплёнке, звуковых волн в воздухе определённым образом *ин-формирует* (*in-forms*) «контент», проявляет значимую для сообщения информацию. Свой теоретический аргумент Херцогенрот подкрепляет обращением к терминологии немецкого социолога Н. Лумана. Луман вводит различие между «медиумом» и «формой», объясняя эту разницу через концептуальную пару «слабое сцепление» (*loose coupling*) и «плотное сцепление» (*tight coupling*). «Слабое сцепление» медиума — «условие возможности для более конкретных констелляций и актуализаций» «плотного сцепления» формы. Эта оппозиция взята из работы 1927 г. немецкого психолога восприятия Ф.Хайдера «Вещь и медиум» (написанной тремя годами позже «Литературного факта»). Херцогенрот приводит красноречивую метафорическую иллюстрацию:

*Хайдер использует в качестве примера песок... Песок состоит из слабо сцепленных элементов (мельчайшие камни), которые организованы в какую-либо структуру чем-то более твёрдым и плотным, отпечатанным на песке, ступнѣй. Песок становится медиумом благодаря отпечатанной на нём ступне, а отпечаток ступни как форма существует только из-за медиума песка. Посредством нанесения отпечатка, составные части песка моментально становятся плотно сцепленѣй.*

Таким образом, дихотомия «форма-содержания», в свете интуиций современной медиа-теории, может быть заменена или во всяком случае осложнена связкой «медиум-форма». Важно отметить, что «медиум» опять же не существует в отрыве от «формы» — скорее, они совпадают вместе в конкретной структуре «плотного сцепления».

### Материальность контекста и информационный паттерн

Применим эту оптику к ситуации созревания новой «формы» в коммуникативной среде сообщества. «Слабое сцепление» наблюдается не только в медиа-материальности среды, но и в социальном окружении, с его коммуникативными обменами, существованием связей между одними членами и их отсутствием — между другими. Физическая материальность контекста общения, и условия, предоставляемые им, оказывают воздействие на форму — подобно тому, как ступня оказывает воздействие на песок. В итоге появляются новые дискурсивно-материальные конфигурации — к примеру, общих публикаций, — в которых приём и его окружение сцеплены более «плотно» и легче фиксируемы. В этих констелляциях фиксируется факт употребления новых литературных паттернов передачи информации — это и конкретный «отпечаток», и он же — носитель «контента», чьё значение и смысл понятны и прочитываемы только при учете среды, в которой он возник.

5. URL: <http://krotov.info/acts/05/3/2001term.htm> [Дата обращения - 04.03.2018]

6. Herzogenrath B. Introduction // Media Matter. London: Bloomsbury, 2015. P.1-16. P.3.

Такое рассмотрение связи «медиум — форма» (или «медиум — форма — контент») как структуры *информирования* заставляет вспомнить о ряде сопоставленных методологий — социологии чтения Ф. Моретти<sup>7</sup>, акторно-сетевой теории Б. Латура<sup>8</sup> и антропологическом описании произведений «мировой словесности» П. Казановой<sup>9</sup>. В этих исследовательских проектах акцент делается на бытовании-становлении информационного паттерна в контексте возникающих и распадающихся дискурсивных конфигураций, корпусов и ансамблей, а также взаимодействия множества акторов в создании текста как объекта.

Как утверждает Казанова, текст и особенности его поэтики, могут быть объяснены в рамках более глобальной конфигурации, образованной как произведениями литературы, так и материально-символическими транзакциями, возникающими вокруг них и по их поводу, — тем, что можно продолжать называть «литературным бытом». «Произведение литературы можно истолковать, обратившись к объемлющему его построению, — пишет Казанова, — ибо его внутренняя цельность и согласованность проявляют себя только по отношению ко всей вселенной литературы, частью которой является произведение»<sup>10</sup>. «Республика литературы»<sup>11</sup> тогда оказывается образована связями, возникающими не только между авторами и литературными объединениями в локальном поле литературы, но и в процессе создания текстов и их рецепции в транснациональном контексте.

При том, что Казанова говорит о текстах, единицей анализа для неё являются паттерны, эти тексты отличающие. Заимствуя у Джеймса метафору «узора ковра», Казанова утверждает, как «узор» воспринимается толь-

ко в сплетении контуров фигур и рисунке фона «ковра», так и определённая «форма и внутренняя связность внезапно...возникают из спутанного клубка и кажущегося беспорядка более сложного образования»<sup>12</sup>. Такая недетерминистского толка взаимосвязь между более широкой социально-культурной конфигурацией и паттерном — ключ к интерпретации текста.

Наконец, глобальная конфигурация Казановой, резонирует с терминологией «пересборки социального» у Латура. Последний предлагает мыслить «социальное» не как зримо наблюдаемый объект, но в качестве динамического образования, образуемого как людьми, так и нечеловеческими посредниками-участниками коммуникации — материальными предметами, технологиями. Такую республику тогда нужно мыслить как состоящую из авторов, издателей, материальных обстоятельств производства книги, географических локаций, схемы связей между ними и конкретных способов коммуникации.

Если вернуться к концепции «литературного факта» Тынянова, осложненной медиатеорией Херцогенрота и теориями Казановой и Латура, можно говорить, что широкое литературно-артистическое пространство, «поле литературы» будет вбирать теперь самых различных акторов, а определять такую — материально-физическую в то же самое время, что и дискурсивную — медиум-среду и соответствующие ей протоколы коммуникации будет конкретная конфигурация технологических приспособлений, налаженных способов и материальных пространств коммуникации. В качестве же «формы», «отпечатка», «плотного сцепления» узкого ядра сообщества с широкой и рассеянной средой, — будет выступать речевая установка и соответствующий ей паттерн, функционирующий в рамках сообщества.

7. Moretti F. *Distant Reading*. London, New York: Verso, 2013.

8. См. Latour B. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press 2007.

9. Casanova P. *The World Republic of Letters*. Cambridge (Mass.), London: Harvard University Press, 2007.

10. Ibid.

11. Republic of letters, в чем сохраняется и призыв «общего дела букв» (примечание редактора).

12. Casanova P. *Op.cit.* P.3.

## «Быт» поэтического сообщества и «быт» в поэзии сообщества

Такой паттерн в сообществе журнала «Others» заключается в том, что для выражения аффективного опыта используется указание на наглядно зримый предмет, вещь, что и становится доминантой текста<sup>13</sup>.

Паттерн возникает благодаря коммуникации внутри сообщества, отличающейся укorenённостью в узкой, неформальной среде, предпочитавшей общение в столь же неформальной обстановке, которая и располагала к появлению новых коммуникативных протоколов и новых паттернов.

Журнал «Others» замышлялся как публичное пространство общения. На его издание редактора, Альфреда Креймборга, вдохновил контакт с многочисленными публичными пространствами Нью-Йорка 1910-х г., обладавшими спецификой небольшого кружка единомышленников, обживания мест неформального общения (бары, рестораны, квартиры) и тяготения к соответствующим форматам общения (посиделки у общих друзей, совместные походы в бары и кафе, поездки на природу). Эти контексты общения, в сочетании с отсутствием институциональной поддержки и регулярного финансирования, приводят не только к появлению сообщества, но и к специфическому интерфейсу литературной коммуникации.

### На пути к созданию журнала: неформально-творческие кружки

Впервые идея основать журнал приходит Креймборгу около 1908 или 1909 года<sup>14</sup>. В это время он обеспечивает себе заработок игрой

в шахматных клубах<sup>15</sup>. В одном из «клубов» он знакомится с поэтом Алансоном Хартпенсом — и через него входит в небольшой кружок художников и писателей, собирающийся в булочной района, где он живёт («Kiel's bakery»). Именно в этом кафе, где собираются знакомые люди и болтают друг с другом, Креймборг получает первое представление о творческом кружке.

По мере того, как Креймборг пытается интегрироваться в литературно-творческую жизнь Нью-Йорка, расширяется и количество известных ему сообществ. В какой-то момент он получает приглашение на собрание художников из кружка «291» или т.н. «круглый стол», ритуал совместной утренней трапезы, сопровождаемой творческими эскападами<sup>16</sup>. Как правило, «круглый стол» проводился в лобби отеля «Prince George Hotel» или «Holland House». Так Креймборг оказывается в салоне Альфреда Штиглица.

Он становится следующим прообразом гостеприимного «угла», идеального места встречи для литераторов. «Не нужно было быть художником, чтобы чувствовать себя дома в этой галерее, — отмечает Креймборг. — ...[когда] он падал духом, он знал теперь, как избавиться от этой напасти: пойти с этим в 291...Часто приходя домой после этих сборищ, Кримми предавался обдумыванию томящей его дух идеи: если бы у молодых литераторов этого города было подобное пристанище (haunt), могло бы сложиться нечто вроде согласованного направления, в процессе развития которого каждый его участник нашёл бы себя» (К, 166).

13. В определении автора термина (Якобсон Р.О. Доминанта // Якобсон Р. О. Язык и бессознательное. М.: Гнозис, 1996. С.119-125. С.120.) *доминанта* является «основным элементом» в иерархии приёмов в произведении, главным организующим принципом текста и его отличительным признаком как текста поэтического (в рамках конкретного исторического периода и конкретной поэтики).

14. Упоминание даты встречается в биографии Креймборга (Kreymborg A. Troubadour. New York: Boni & Liveright, 1925. P. 134. В дальнейшей ссылке на автобиографию производится при помощи условного обозначения «К» с указанием страницы в скобках).

15. Crunden R. American salons: encounters with European modernism, 1885-1917. New York, Oxford: Oxford University Press, 1993. P.413.

16. Таковой, например, был коллективный ритуал втирания чернил в локти пиджаков — демонстративное желание спародировать жест «бедного» художника, которому нечего надевать на торжественное собрание и который пытается подновить единственный имеющийся предмет гардероба. Где-то около полудня «около полудюжины художников собирались...и втирали чернила, смешанные с сигаретным пеплом, в ткань пиджаков и пальто...Затем они прогуливались до отеля "Prince George" или "Holland House", чтобы там позавтракать». См. Churchill S. Making Space for «Others»: A History of a Modernist Little Magazine // Journal of Modern Literature. Autumn 1998, Vol. 22, №1. Pp. 47-67. P.50.

В короткой заметке «Что значит для меня “291”», вышедшей в июле 1914 г. в журнале Штиглица «Camera Work» (ровно за год до начала публикации «Others»), Креймборг метафорически описывает студию фотографа, как место, в котором готовы принять даже человека, одержимого странной и непонятной творческой страстью, наподобие желания «укусить кусок луны»<sup>17</sup>: «Временами, ты подавлен. Ты говоришь: я никуда не похужу. Я не такой, как все. Я сплю, ем, пью, дышу этим куском луны... На что я похужу? Дайте мне умереть» (K291, 29). Именно «291» — то пространство, в котором сумасшедшую наклонность поддержат и примут безумца «как своего»: «Мы верим в тебя и в твой кусок луны. Это — безумие, которое того стоит. Укуси же её. И ты вернёшься домой самым счастливейшим из инвалидов ... Вот что “291” значит для меня» (K291, 29).

Вскоре соприкосновения с «291» Креймборг уже думает о создании подобного пространства для литераторов: «Почему бы не найти гнездо где-нибудь в городе... снять по как можно более дешёвой цене, подновить... и впустить туда новичков в области искусства, чтобы у них была нора, где они могли обкатать свои эксперименты?» (K, 167).

#### «The Glebe»: выбор в пользу «локального»

Однако вместо «угла» Креймборг создает журнал. Первую реализацию желание создания поэтического сообщества получает в 1913 г., в создании журнала «The Glebe», важного переходного звена на пути к «Others». Этот журнал Креймборг затевает совместно с двумя знакомыми по салону Штиглица — Маном Рэем и Сэмюэлом Халпертом. Трое приятелей снимают простую, лишенную любых удобств хижину<sup>18</sup> в посёлке под названием

Риджфилд и недолгое время (летом) живут в «артистической колонии, Уолдене двадцатого века, где художники работали в примитивных условиях, возрождая своё выродившееся ремесло ручным трудом: моя посуда, готова еда и оттачивая собственное мастерство»<sup>19</sup>.

Журнал под названием «The Glebe» (арханизм для «почвы») планировался как полностью саморганизованное начинание: Рэй, Халперт и Креймборг намеревались раздобыть через знакомых старый печатный станок. Каждый выпуск журнала предполагался как «моноспектакль одного поэта среди близких ему; в номере — всего несколько страничек и порой — рекламный плакат» (K, 203). Формат, как мы видим, делает ставку на творческое представление в узком кругу.

Но внешние обстоятельства заставили проект Креймборга реализоваться иным образом. Арендванный для печати станок прибыл в Риджфилд сломанным, а произведений трёх соседей по дому оказалось недостаточно, чтобы удержать будущее издание на плаву. В поисках потенциальных союзников — авторов и издателей — Креймборг снова отправляется в Нью-Йорк. Новой площадкой для встречи с возможными издателями становится Гринвич Вилледж, который стал районом творческой «богеми» и был полон литературных и художественных салонов. Как то засвидетельствовал Креймборг, «в эпоху сознания, ищущего созвучия в другом... этот район привлекал разномастную толпу женщин и мужчин, направлявшихся в направлении Вашингтон Сквер» (K, 208).

Творческих кружков в Гринвич Вилледж было достаточно много — «журнал “The Masses”<sup>20</sup>; салон Мэйбл Додж<sup>21</sup>; два места сбо-

17. Kreymborg A. What «291» Means to Me // Camera Work. New York, June 1914 / publ. January 1915, №47, P.29. В дальнейшем цитирование источника производится с обозначением (K291) и указанием страницы.

18. Согласно автобиографии Мана Рэя, его знакомство Креймборга произошло не в салоне Штиглица, а уже в хижине, которую они втрём снимали. Креймборг предстал пред Маном Рэем как новый сосед. При том, что автобиография Креймборга носит на себе отпечаток фикционализированно-

сти, достоверность воспоминания Мана Рэя также сомнительна: его автобиография была написана значительно позже, в 1947 г. См. Ray M. Self-portrait. Boston, Toronto: Little, Brown and Company, 1963. P.32.

19. Churchill S. Making Space for «Others»: A History of a Modernist Little Magazine // Journal of Modern Literature. Autumn 1998, Vol. 22, №1. P.51.

20. Этот политизированный (левый) журнал издавал Макс Истмэн, докторант Джона Дьюи в Колумбийском университете, в нём печатались Мина Лой, Эми Лоуэлл, Луис Антермейер.

21. Этот салон был местом встреч в Гринидж Вилледж в 1913

рищ на МакДугал стрит — “The Liberal Club” и “Polly’s Restaraunt”»<sup>22</sup>. Помимо перечисленно-го имелось несколько «колоний» художников — сама известная фигурировала под названием «чердака Гвидо Бруно»<sup>23</sup>. Бруно даже монетизировал свой артистический быт, продавая билеты на вход в собственную мансарду: любой желающий за небольшую плату мог зайти в любое время суток и посмотреть, как Бруно живёт — работает, занимается делами по дому и другой повседневной деятельностью. Попавший сюда Креймборг был поражён множеством консолидированных групп и объединений: «Первым пристанищем литераторов, в который наведалься Кримми, был книжный магазин на Вашингтон Сквер и МакДугал стрит...[Внутри] он глазел на фантастические плакаты и постеры на стенах. Кто были все эти люди, все эти группы?» (К, 208). Именно книжный магазин на Вашингтон Сквер оказывается местом, в котором Креймборг находит издателей для своего нового проекта, — печатать журнал соглашаются хозяева магазина, братья Бони (позже основатели издательства «Bonі & Liveright»). Они же становятся соредакторами журнала и находят первых авторов. Креймборг также входит в связь с сетью поэтов через одного из знакомых, Джона Курноса (John Cournos), живущего в Англии американского экспатрианта русского происхождения. В ответ на просьбу поделиться контактами Курнос связывает Креймборга с Эзрой Паундом — последний незамедлительно высылаёт собранную рукопись антологии «Des Imagistes» с требованием-предложением напечатать её в новом журнале (она выходит в «The Glebe» в феврале 1914).

Тем не менее, Креймборг не чувствует себя свободно в роли редактора, поскольку его издатели навязывают собственную политику, включая в номер преимущественно ино-

странных авторов. «Невзирая на его любовь к попыткам художественного выражения в современной Европе, он чувствовал, что его задача как редактора...состояла в реализации того идеала, который он сформулировал с самого начала: неустанный поиск и продвижение неизвестных авторов, живущих по эту сторону Атлантического океана» (К, 211). В итоге Креймборг отстраняется от более официальной и институционализированной литературной среды, в пользу ближнего окружения, локального и приватного.

### Поэтическое сообщество «Других»

Отойдя от дел в издании «The Glebe», Креймборг остаётся «своим» в Гринвич Вилледж: ему приходит приглашение напечатать стихи в журнале Аллена и Лизы Нортон «Rogue» (К, 218). После публикации друг Нортон, меценат Уолтер Арнсберг, зовет всех авторов, опубликовавших в журнале, на вечеринку к себе в студию. Познакомившись, Креймборг и Арнсберг сразу же находят общий язык и решают издавать поэтический журнал, который бы позволил нью-йоркским поэтам найти единомышленников и создать сообщество. Арнсберг же обеспечивает новое начинание стартовым капиталом. Наконец в его же студии возникает литературный салон — в котором, помимо Креймборга, регулярно бывают будущие авторы журнала Уоллес Стивенс, Уильям Карлос Уильямс.

В журнал планируется наложение двух сетей — транснациональной (которой располагает уже знакомый Креймборгу Паунд) и локальной, укоренённой в среде «Rogue» и «Trend». В первом номере появляются как поэты из европейских кругов, так и поэты, жившие в Гринвич Виллидж: Мина Лой, Оррик Джоунз, Мэри Дэвис, Хорас Холли, сам Креймборг. Во втором номере опять же появляются стихи уже известных в европейских кругах Эми Лоуэлл, Уильяма Карлоса Уильямса, Скипвита Каннелла и неизвестных Алансона Харпенса и Роберта Брауна.

г., его посещали Макс Истман, Карл ван Вехтен, там обсуждались свежие переводы Юнга и Фрейда.

22. McFarland G. Inside Greenwich Village: A New York City Neighborhood, 1898-1918. Amherst: University of Massachusetts Press, 2005. P.191.

23. Wetzsteon R. Republic of Dreams. Greenwich Village: The American Bohemia, 1910-1960. New York: Simon & Schuster, 2002. P.303.

Впрочем, цель трансатлантического размаха (которым отличался чикагский журнал «Poetry») никогда не преследовалась Креймборгом, скорее даже избегалась им. Не был целью и коммерческий успех: «новый редактор не для того начал издавать журнал, чтобы его продать» (К, 234). Тираж от двухсот до трёхсот экземпляров обеспечивал исключительно локальное распространение в Гринвич Вилледж, если не сводился к «приближенным кругам» (private circles) (К, 235).

По мере реализации проекта спонтанно стало возникать узкое сообщество приятелей-единомышленников. Многие поэты, публиковавшиеся в «Others», стали осознавать присутствие (пусть зачастую и дистанционное) работающих в сходном направлении. Как пишет Креймборг, «[п]ечатной страницы оказывалось недостаточно: поэту хотелось поприветствовать товарища, и если этого не случалось, услышать о нём что-нибудь, почитать о нём, поговорить о нём» (К, 240).

216 Такие авторы журнала, как Мэри Дэвис, Уильям Карлос Уильямс, Уолтер Аренсберг, Роберт Санборн, Оррик Джоунз, Скиппит Каннелл, (некоторые из них были и ранее друг с другом связаны через имажистские антологии<sup>24</sup>) стали наведываться по выходным в Грантвуд, посёлок в Нью-Джерси, где журнал издавался и где можно было недорого снять несколько коттеджей-хижин для «пикника».

Поначалу «содержательный разговор» давался с трудом: обсуждение произведений друг друга и даже их чтение друг другу вслух для многих было «новым опытом» (К, 241). «Рукописи передавались Кримми тайно ото всех, — вспоминает Креймборг, — и им уносились на чердак», что позволяло стихотворениям попадать на страницы журнала, минуя коллегиальный суд других поэтов. Впрочем, есть свидетельства, что обсуждение стихов всё-таки имело место: по воспоминанию Уильямса

24. Такие, как «Des Imagistes» (где появились Олдингтон, Каннелл, Уильямс, Эми Лоуэлл, Паунд — редактор антологии), «Catholic Anthology» (где были опубликованы Элиот, Джоунз, Креймборг, Уильямс, Паунд — опять-таки на правах редактора).

...[М]ы могли спорить о кубизме всё утро. Был всплеск интереса к тому, как устроено стихотворение. Считалось подвигом обходиться без заглавных букв в начале каждой строки. Рифму выкинули за борт. Короче говоря, мы были «бунтарями», и так нас и воспринимали<sup>25</sup>.

На основе этого признания можно сделать вывод, что многие из собиравшихся в Грантвуде авторов достаточно последовательно задавались одним вопросом («Как устроено стихотворение?») и сообща обсуждали варианты ответа на него. Следовательно, можно заявить, в среде журнала имело место перекрёстное опыление интуициями. Инновационный поиск «бунтарей» был осознан как коллективный.

Ближе к зиме 1915 года поэты стали собираться в Нью-Йорке, в небольшой студии Креймборга, а также устраивать публичные чтения в галереях (WCW, 136). «Идеальный» — снова в сослагательном наклонении — формат этих встреч описан в одном из писем У.К. Уильямса:

*У нас должно было быть небольшое помещение — на верхнем этаже одного из зданий на 42-й улице...В гостиной проводились бы выставки картин, шёлков, скульптур и т.д. Здесь мы бы собирались и потом ещё немного танцевали. Затем мы могли бы использовать эту комнату для пьес и чтений<sup>26</sup>.*

Из того же письма известно, что творческая идиллия не реализовалась в полном объёме (состоялась только несколько таких собраний). «Others» как коллективный проект, организованный Креймборгом, снова стал трансформироваться. Деньги Аренсберга заканчивались, подписки не приносили необходимый доход, в условиях финансового краха всё труднее было договариваться с издателями. Да и сам Креймборг несколько охладева-

25. Williams W.C. The Autobiography of William Carlos Williams. New York: Random House, 1951. P.136.

26. Williams W.C. Selected Letters of William Carlos Williams. New York: McDowell, Obolensky, 1957. P.32.



ет к своему начинанию<sup>27</sup>. Положение дел не спасла даже публикации антологии в марте 1916 при спонсорстве двух издателей-энтузиастов. В отсутствие катализатора собраний — Креймборга — встречи сходят на нет. Наспех собираются два выпуска — апрельский 1916 года и сдвоенный, за май-июнь, а к июлю Креймборг перестаёт быть редактором, и журнал вступает в череду спецвыпусков, отданных «на откуп» какому-либо одному поэту или группе<sup>28</sup>. В целом, журнал начинает издаваться чрезвычайно нерегулярно, утрачивая какую-либо редакторскую линию<sup>29</sup>. Так интерес к «Others» постепенно сходит на нет, и в юбилейном, июльском выпуске 1919 г. Уильямс на правах редактора объявляет, что журнал больше выходить не будет.

### Вещь и быт в стихах поэтов «Others»

Как мы попытались показать, сложилась определённая специфика «литературного быта» сообщества, медийно-материальной конфигурация пространств, предметов и акторов. Во-первых, «литературный быт» «других» имажистов представлен локальными, неформальными сообществами, которые существуют в «домашних», частных контекстах и форматах общения, обладая общим «бытом» в прямом смысле этого слова. Поэты ведут совместную жизнь в частных жилищах (студиях, съёмных квартирах) или кафе и барах. Все эти пространства подсказывают соответствующие протоколы общения — в рамках разделяемых повседневных забот и микровзаимодействий с привычными предметами обихода. Поэтому возникает речевая установка на выражение приватно-личных эмо-

ций, порой априори разделяемых другим, а их локализацией становится какой-либо повседневный объект. Соответственно, эмоция сообщается в недоговаривании, в фатическом установлении контакта, речи «как бы между прочим», которая имеет место при референции к объекту домашнего обихода.

Впрочем, «литературный быт» поэтов «Others», именно в силу фокуса на частных взаимодействиях и приватном общении, так и не приводит к созданию публичного института, что отражается в отсутствии последовательной издательской политики и регулярного финансирования. Это заметно и по появляющимся в журнале текстам. Противостояние системе официальных литературных институтов, ставка на абсолютную неформальность обуславливает отсутствие не только «цеховых» критериев, но и подлежащего им технологического-материального «быта», вроде собственной типографии и отделов по оформлению журнала, штата редакторов и корректоров и т.д. Публикации возникают спонтанно и стихийно — в журнал стабильно попадают «свои» авторы, члены «сообщества», а предпочтению коротким стихам — отдается, видимо, в силу того, что печать «толстого» альманаха неподъёмна в финансовом плане. Наконец, визуальное оформление журнала — в силу дефицита уже не только финансов, но и технических возможностей — оказывается предельно лаконичным. Пустое пространство предлагала и однотонная желтоватая обложка. Таковы медиа-материальные условия, определявшие (восприятие) стихотворения, которое в каком-то роде напоминало «вещь», небольшую безделушку, которая органично смотрится в контексте домашнего общения.

Чтобы акцентировать укоренённость описанного тропа в коммуникативной среде сообщества, мы рассмотрим несколько текстов локальных нью-йоркских авторов вместе с авторами из «трансатлантической» сети, теми имажистами, кто в сообщество входил лишь заочно и принадлежал к иному коммуникативному контексту.

27. Churchill S. *The Little Magazine Others and the Renovation of Modern American Poetry*. Aldershot: Ashgate, 2006. P.52.

28. Спецредакторами «на час» становятся Уильямс («Соревновательный номер», июль 1916, «Испано-американский номер», август 1916), Хелен Хойт («Женский номер», сентябрь 1916), затем следует двухмесячный перерыв (до декабря 1916), после которого новый выпуск («Трое Других»: стихи Уильямса, Креймборга, Боденгейма) готовит уже снова Креймборг.

29. 4 выпуска в 1917 г., 2 в 1918, 5 в 1919; спецвыпуски — «Чикагский номер», июль 1917, «Номер для взора, а не для слуха», декабрь 1917, «Номер пьес» февраль в 1918, все три под редакцией Уильяма Сапфира.

## Корифеи: Паунд, Лоуэлл, Элиот

Предъявление читателю предмета как материального носителя эмоционального опыта встречается в стихотворениях Э. Паунда, Э. Лоуэлл и Т.С. Элиота. Эти три стихотворения — примеры имажистской «экономии» слова: наглядно даны вещественные образы, по которым коммуникативные ситуации угадываются во всей их подробности. В каждом из них словно бы рассказывается история переживания, однако её сюжет — залог догадки, а само рассказывание — сводится к набору «вещных» улик.

### *Жена другого человека*

*Она была бледна, как женщина,  
Которая только что перенесла аборт.  
Её лицо было прекрасно, как прекрасен  
драгоценный камень,  
Покрытый опилками, только что вышед-  
ший из-под резца.  
И всё же я был рад, что это ты, а не я  
Отдалил её от её первого мужа<sup>30</sup>.*

В миниатюре Паунда предметный эквивалент переживания — «драгоценный камень, покрытый опилками, только что вышедший из-под резца». Названный предмет, чья отточенная форма только что вышла из-под резца, предполагает, с одной стороны, гармоничную завершенность, с другой — насилие над исходным материалом в процессе его превращения в скульптуру. Сравнимая с ним женщина выглядит абсолютно спокойной и уравновешенной — как образец гармоничного совершенства; но она же предстаёт жертвой насильственного умерщвления исходного положения. Сложный эмоциональный опыт собирается в вещи, но не выговаривается.

Сходная драма разыграна в стихотворении Эми Лоуэлл:

### *Разносчик цветов*

*Я пришла из другой страны  
С цветами —*

*Дельфиниум и розы,  
Покрытые рябью лилии  
В обрамлении листьев,  
Длинные, холодные стебли лаванды.  
От дома к дому  
Я их разносила,  
В жаре улиц  
Выкрикивала их имена.  
Лучи солнца пали  
На мои плечи,  
Уличную пыль  
Задувало в корзину.  
В эту ночь  
Я уснула на сиденьях  
В цирке, под небом,  
Где весь день  
Люди смотрели  
На трюки  
Раскрашенного клоуна<sup>31</sup>.*

В стихотворении Лоуэлл цепочка наглядных образов-вещей, референции к которым в итоге вытесняют собственно рассказ о переживании: данное в стихотворении повествование о неудаче (неудавшейся попытке продать другой объект — цветы) лишено прямого выражения каких-либо эмоций, но оно восстанавливаемо по отсылкам к предметам. Каждая упоминаемая вещь конструирует аффективно заряженный контекст вокруг себя — и таким образом предмет аккумулирует множество невербализуемых ассоциаций и чувственных смыслов.

Наконец, сходное наблюдаем в стихотворении Элиота «Женский портрет»:

*Пошла сирень — к ней в комнату вошла  
И поселилась в вазе у стола.  
И, полустиснув гроздку, продолжает:  
«Ах, друг мой, вы и не подозреваете,  
Что значит жизнь — а жизнь у вас в руках  
(А у неё — сирень!), — и это поражает,  
Ведь вы её теряете... теряете...  
Как молодость жестока, как самонадеянна  
...Ну вот, вы улыбнулись невзначай!»  
(пер. В.Топорова)<sup>32</sup>*

30. Pound E. Another Man's Wife // Others. New York, November 1915, Vol.1, №5. P.85.

31. Lowell A. The Peddler of Flowers // Others. New York, August 1915, Vol.1, №2. P.19.

32. Eliot T.S. The Portrait of a Lady // Others. New York, September 1915, Vol.1, №3. Pp. 35-40.

У Элиота предметным образом выступает сирень, которую героиня поэмы, равнодушная к чувствам повествователя, держит в руках, пока та? говорит. Фраза, в которой упоминается предмет, вводит вместе с вещным образом и сопряжённые с ним контексты. Сближение или даже контаминация этих контекстов: героиня намекает, что рассказчик держит «в руках» жизнь, а сама она, героиня, держит в руках сирень. Такое наложение вещного и дискурсивного, предмета и фрагмента чужой речи, сцеплены в единое целое.

В общем и целом, в стихах корифеев имажизма обнаруживается последовательный выраженный интерес к предметности, сосредоточенности на вещи как эмоциональном «носителе», однако, как правило, в этих стихотворениях отсутствует акцент на бытовых, повседневных объектах и соответствующие коммуникативных ситуациях. Паунд, Элиот и Лоуэлл «овеществляют» описание, но не фокусируются на тех переживаниях и вещах, характерных для повседневного быта узкого кружка.

### **Периферия: Оррик Джоунз, Уильям Карлос Уильямс, Скипвит Каннелл**

Делегирование аффекта предмету также очевидно и в творчестве «местных» американских поэтов, иные из них несколько раз мелькают в имажистских антологиях<sup>33</sup>, однако, в целом в 1915 г., эти поэты продолжают обживать «периферию» имажизма. Это — Уильям Карлос Уильямс, Оррик Джоунз, Скипвит Каннелл.

Стратегию «овеществления» разрабатывает Оррик Джоунз в подборке «Оливки» — наборе миниатюр, в которых переживание скрепляется с каким-либо наглядным эквивалентом.

#### **Шнурок**

*Маленький старый ботинок,  
Тебе нужен шнурок:  
Я его тебе найду.*

33. Таких, как «Des Imagistes» (1914) и «Католическая антология» (Catholic Anthology) (1915) под редакцией Паунда.

*Без него ты беспомощен,  
Словно человек, который заучивает пра-  
вила дорожного движения,  
А с жёлтым шнурком  
Ты похож на лысую женщину<sup>34</sup>.*

В стихотворении «Шнурок» изображение предмета — ботинка без шнурков — становится пусковым механизмом, который вызывает ассоциацию: человек, изучающий правило дорожного движения. Слишком яркий цвет вызывает дополнительную ассоциацию — с лысой женщиной, то есть примером сочетания несочетаемого: голой головы и миловидного женского лица. Фактически, в обоих содержится общий намёк на переживание беспомощности, неудовлетворения, жалости, страдания одновременно. Предмет словно «заряжается» аффектом, предьявляет его смотрящему в материальной форме.

То же самое в еще одной его миниатюре.

#### **Синие маечки**

*Синие маечки  
на верёвке,  
Нет нужды говорить тебе  
И слова о них —  
Что они делают,  
Что они могут сделать.. синие маечки<sup>35</sup>.*

Стихотворение начинается с выхваченных крупным планом предметов, которые привлекают внимание своим ярким цветом. «Усиленный» после стирки цвет предмета вызывает воспоминания. Говорящий словно бы останавливается перед натянутой верёвкой, смотрит на прицепленную к ней мокрую майку, и вспоминает, как он видел ее же в других контекстах, воображает, что может случиться, когда снова увидит ее.

Уильям Карлос Уильямс также прибегает к стратегическому ангажированию зримого, вещественного образа для передачи не формулируемого прямо переживания — например, в стихотворении «Людоед».

34. Johns O. Olives // Others. New York, July 1915, Vol.1, №1. Pp. 9-12.

35. Johns O. Op.cit. P.9.

## Людоед

Милый ребёнок,  
Маленькая девочка с хорошенькими ножками,  
Ты не можешь дотронуться до мыслей,  
Которыми я тебя обернул сверху и снизу.  
И это — к счастью, ибо иначе  
Ты бы стала пеплом.  
Твои лепестки бы затрепетали и сморщились.  
Однако это вне твоего понимания, без сомнения.  
Всё же ты чувствуешь покалывание  
Тончайших иголок:  
Невнятные очертания твоего тела  
Мне об этом говорят:  
Как и твой страх меня,  
Твоя робость:  
Как и коляска с куклой,  
Которую ты катишь —  
И к тому же, твоя мать стала  
Укладывать твои волосы в пучок.  
Для меня это — предлоги<sup>36</sup>.

В этом стихотворении видимое, внешнее снова непрямо свидетельствует о внутреннем. Врач осматривает на приёме девочку, которая только вступила в переходный возраст, и испытывает к ней влечение. Узнать о его чувственных состояниях наверняка мы не можем, — но на основе некоторых лексических «улик» — «сморщенные лепестки», «покалывание тончайших иголок» — мы опознаем волнение и захваченность говорящего чувствами, явно запретными и не подлежащими выражению. Поэтому «незримые мысли» и получают дополнительный — к общеимажисткой конвенции делегирования — повод быть рассредоточеными по «контейнерам» предметов.

Предметным выражением внутреннего переживания отличается и Скипвит Каннелл: в его стихотворении «Приход ночи» к такому принадлежит треснутая чашка чая со спитой гущей.

*Я зажгёг свечу, чтобы сложить тебе песнь,  
Но я её позабыл, ибо я очень устал,  
И свеча... жёлтый мотылёк...*

36. Williams W.C. The Ogre. // Others. New York, August 1915, Vol.1, №2. Pp. 24-25.

*Трепещет, трепещет,  
Где-то в моем мозгу.  
Моя песнь была «о даме-чужестранке,  
Прекрасной и грустной,  
Покинутой, умершей  
Тысячу лет назад».  
Но треснутая чашка у моего локтя  
Со спитой чайной гущей,  
Занимает мои мысли большие,  
Чем позабытая мной и сочинённая для  
тебя песня...  
Что я мог дать бы тебе её<sup>37</sup>.*

Судя по всему, старая чашка уже давно используется, и (когда чай выпит) не представляет собой никакой ценности. Созерцание щербатой чашки ретроспективно проецируется на переживание неудачной попытки написать стихотворение — с теми же чувствами фрустрации, опустошения, разочарования в себе и своих возможностях и др. Здесь мы тоже имеем несколько особый случай, когда чувство не только делегируется предмету, но и пересказывается посредством включения в текст еще одного — литературного — объекта, демонстрирующего равную заурядность.

Как можно заметить, в стихах поэтов «периферии» доминирует частный, зачастую — достаточная интимный контекст общения, в рамках которого получает выражение аффективный опыт, как правило, более плотно сопряжённый с непосредственным коммуникативным контекстом, не всегда очевидным эмоциями во всяком случае требующим более активной реконструкции. Однако это как раз значит о более плотной и обжитой коммуникативной среде. Он сообщается посредством явного недоговаривания, указания на простые, бытовые предметы обихода (ботинки, чашки, коляски, резинки для волос).

\*\*\*

Описав генезис и функционирование конкретного приема или паттерна «вещь как носитель переживания», нам было важно пока-

37. Cannell S. The Coming of Night // Others. New York, August 1915, Vol.1, №2. Pp. 26-27.

зять, что его возникновение укоренено в литературном быту поэтического сообщества и связано с созданием нового коммуникативно-прагматического протокола, новой речевой установки. Такой паттерн обретает свой смысл только в соотнесении с сообществом и ситуацией, — а они, в свою очередь, складываются в социально-технологическую материальную конфигурацию «литературного быта», становятся новым медиумом творческой коммуникации.

Приватность, интимность как определяющие черты литературного быта, сложившегося в среде поэтов «Others», во многом определили разработку речевой установки на не прямое выражение личных, порой — достаточно сокровенных эмоций в доверительно-близком общении, которое якобы не требует «слов», но нуждается в «вещах», которые и выступают носителем. Отсюда — фатическое указание на вещь для сообщения аффекта, тончайших оттенков переживания за счёт вовлечения предмета быта. В рамках имажизма как трансатлантического движения эта возможность была обозначена только потенциально — а в локальном поэтическом сообществе нью-йоркских поэтов была получила свою более последовательную разработку.