

**ДЖЕРЕЛА Й МЕТАМОРФОЗИ ПОЕТИКИ ПЕРСОНІЗМУ:
НЬЮ-ЙОРКСЬКА ШКОЛА – ПОЛЬСЬКИЙ “О’ГАРИЗМ” –
УКРАЇНСЬКА ПОЕЗІЯ РАННІХ 2000-х**

У статті простежується процес зародження поетики персонізму в контексті естетичних пошуків Нью-Йоркської школи поезії, трансформацію цієї поетики на ґрунті польської літератури на зламі 1980-х та 1990-х рр. (явище т. зв. “о’гаризму”), її вплив на українську поезію початку нового тисячоліття. Окреслено основні принципи персоністської поетики як особливого різновиду поетичного “радикального емпіризму”, досліджено зміни, яких вона зазнала у специфічних контекстах польської та української літератур.

Ключові слова: персонізм, Нью-Йоркська школа поезії, “о’гаризм”, приватність, ліричний герой.

Ostap Slyvynsky. Sources and metamorphoses of personist poetics: New York School – “o’harism” in Poland – Ukrainian poetry of the early 2000s

The paper traces the origination of personist poetics in the context of aesthetic experiments of the New York School of Poets, the major transformations of this poetics within Polish literature at the turn of the 1990s (the so-called “o’harism”), and its influence upon Ukrainian versification at the beginning of the new millennium. The author of the article outlines the main principles of “personism” as a special kind of radical poetic empirism, and explores its alterations within the contexts of Polish and Ukrainian literature.

Key words: personism, New York School of Poets, o’harism, privacy, lyrical subject.

Сьогодні вже не викликає сумнівів твердження, що американська література 1950-1960-х років була тим джерелом впливів, без якого польська поезія зламу тисячоліть мала б цілком інше обличчя. Проте масштаб і характер цих впливів з різних причин – нерідко також і політичних – залишаються предметом дискусій і суперечок. Упродовж останніх років висловлювання на цю тему, які лунають із вуст як критиків, так і самих поетів, стають дедалі легковажнішими й скептичнішими, а стосунок, що його мали чи мають польські автори до американських поетичних зразків, часто трактується лише як швидкоплинне молодече захоплення, що так добре вписувалося в атмосферу хаотичних, анархічних і дещо наївних дев’яностих. Чи є в цьому дистанціюванні якась частка сорому через те, що польські автори буцімто надто легко піддалися потужному напливові американських культурних взірців, що почався на зламі 1980-х і 1990-х? На це питання немає однозначної відповіді, проте достатньо уважніше відстежити історію рецепції американської літератури в Польщі наприкінці ХХ століття, аби переконатися, що цей процес був результатом свідомої та добре зваженої стратегії запозичення й не зводився до скороминущих мод і вподобань. Якщо ж спроєкувати його на українську поезію та явища, котрі визначають її обличчя впродовж останнього десятиліття, то стане доволі очевидним, що американська література другої половини минулого століття досі здатна запропонувати певні зразки письма, не лише привабливі, а й надзвичайно плідні для інших літературних традицій.

Варто пам’ятати, що перші переклади американської поезії 1950-1960-х років з’явилися в Польщі майже синхронно з часом її постання. Це, зокрема, відбулося завдяки поетові й перекладачеві Станіславу Бараньчаку, який ще наприкінці 1960-х переклав, серед іншого, один із центральних текстів цього корпусу літератури – поему “Плач” Алена Гінзберґа, своєрідний гімн покоління “біт”. Виразна політична інтонація, скерована насамперед проти антиліберальних реформ президента Ліндона Джонсона та агресивних військових дій у Кореї та В’єтнамі, була органічним елементом творчості й публічного образу більшості бітників, а водночас дуже добре відповідала

естетичним пошукам самого С. Бараньчака та інших представників польського “Покоління 68”, котрі шукали способів поєднати суспільне заангажування вірша із самодостатньою й досконалою поетичною формою.

Вплив американської поезії на формування власного голосу “Покоління 68” досі залишається питанням, яке ще потребує уважного вивчення й заслуговує на окрему ширшу студію. Натомість тут у центрі нашої уваги перебуватиме наступний, набагато активніший і, вочевидь, ще не цілком завершений етап рецепції нової американської поезії в Польщі, який починається вже в 1980-х роках. Критики й аналітики літературного процесу, серед яких П. Слівінський та Ю. Корнгаузер [див.: 16, 18; 8, 11], тим поворотним моментом, котрий вирішальним чином вплинув як на характер та інтенсивність діалогу польської поезії із західним літературним горизонтом, так і на подальший перебіг її внутрішніх пошуків, називають 1986-й рік – рік виходу у світ т. зв. “синього” числа часопису “Literatura na Świecie”, яке було присвячене на той час практично невідомому в Польщі феномену під назвою “Нью-Йоркська школа” [див.: 11]. У центрі уваги упорядників числа опинилися четверо поетів – Френк О’Гара, Джон Ешбері, Джеймс Скайлер та Кенет Кок. Послідовність, у якій згадують імена цих чотирьох авторів – учасників не зовсім чітко задекларованого, радше аморфного угруповання, яким була Нью-Йоркська школа, варіюється, проте перша її позиція зазвичай незмінна. Саме Ф. О’Гара (1926–1966), поет і мистецтвознавець, куратор Музею сучасного мистецтва в Нью-Йорку та один із найяскравіших персонажів нью-йоркського богемного середовища 1950–1960-х років, був своєрідним утіленням феномену та його “цементуючим” елементом. Як зазначає, посилаючись на одного з поетів Нью-Йоркської школи К.Кока, критик Д. Леман, у Нью-Йорку на зламі 1950-х та 1960-х “найвищим класом” мистецької богеми були художники – саме вони диктували моди і провадили дискусії, під час яких письменники були присутні переважно лише як слухачі та спрагли адепти найсвіжіших мистецьких ідей [див.: 9, 169-170]. Тому не дивно, що сам термін “Нью-Йоркська школа поезії” має “малярську” генеалогію – 1961 року його вигадав приятель Ф. О’Гари галерист Д. Б. Маєрс за зразком назви Нью-Йоркської школи малярства, до якої, зокрема, входили такі митці, як Л. Ріверс, Ф. Портер та Дж. Фрайліхер. Близькою була й творча стратегія цих двох шкіл – поетичної та малярської. Художникам Нью-Йоркської школи були властиві спонтанна імпровізація, створення ілюзії недовершеності, притаманної навіть наймонументальнішим полотнам, а водночас гумор, тонке відтворення деталей довколишнього світу та виразна аполітичність. Переносючи ці настанови у площину поезії, Ф.О’Гара створює концепцію, яка з його ініціативи стає своєрідною “методологічною пропозицією” Нью-Йоркської школи, котра легко прийнялася в інших літературних традиціях і на багато десятиліть пережила короткий вік самого угруповання. В основі концепції лежить поняття “персонізму”, яке в різних авторських експлікаціях постає окресленням або доволі конкретного творчого методу, або ж значно ширше – особливого типу світогляду. Головні її засади Ф. О’Гара спробував викласти у своєму “програмному” есеї “Персонізм: маніфест” [див.: 12; український переклад: 2, 189-190]. Під назвою “маніфест” поет пропонує текст великою мірою автотематичний, парадоксальний і самозаперечувальний, де замість чітких формулювань маємо, з одного боку, метафору, а з другого – підкреслену конкретику часу та обставин, у яких ця концепція поставала. Тут, зокрема, читаємо: “Я заснував його (персонізм. – О. С.) 27 серпня 1959 року після ланчу з ЛеРой Джонсом, у день, коли я був у когось закоханий. (...) Я повернувся на роботу й написав вірша для цієї особи. Пишучи його, я усвідомлював, що, якби захотів, я міг би скористатися телефоном замість писання вірша, і так

народився Персонізм. Це надзвичайно захоплюючий напрям, який, без сумніву, здобуде багатьох прихильників. Він розташовує вірш якраз посередині між поетом та особою (...), завдяки чому вірш належним чином пошанований. Він (вірш. – О. С.) урешті опиняється між двома особами, а не між двома сторінками. (...) Чого можна сподіватися від Персонізму? (...) Усього, але нам воно не дістанеться. Цей напрям надто новий, надто вітальний, аби щонебудь обіцяти. (...) Новітні пропагандисти технічної вправності з одного боку і змістовності з іншого мали би бути пильнішими” [2, 190].

Попри навмисну хаотичність і самоіронічність викладу, можемо все-таки виокремити в тексті Ф. О'Гари три основні тези, які певною мірою розкривають суть *персонізму*. По-перше, персоністський вірш твориться у площині безпосереднього діалогу, до того ж діалогу *інтимного* (бітники, проголошуючи вихід поезії із задушливих залів бібліотек на вулицю, також розташовували вірш у просторі діалогу, проте діалогу радше *публічного*). По-друге, персоністська поезія переглядає постулати “технічної вправності”, тобто розхитує традиційну поетичну форму. Нарешті, по-третє, вона постулює потребу піддати ревізії зміст чи, точніше, *змістовність* як інституцію змісту в мистецтві. Неважко помітити, що дві останні тези, виражаючи спротив щодо формальної та змістової інерції літературної традиції, виразно перегукуються з естетичною доктриною авангарду (недарма Д. Леман назвав поетів Нью-Йоркської школи “останніми авангардистами” американської поезії [див.: 9; 10]).

Більше, ніж цей псевдо-маніфест, про форми й суть персонізму нам зможуть сказати поетичні практики самого Ф. О'Гари. Дж. Ешбері в рік смерті лідера Нью-Йоркської школи поезії писав про них так: “Не варто дивуватися, що критики вважають його (О'Гару. – О. С.) розпещеним поетом: його *culte de moi* обеззброює; всі вірші – про нього, про людей і образи, які пропливають крізь його свідомість і не потребують подальшого обґрунтування: “Ось я, я є поезією”, – так, здається, могло б звучати їхнє мотто” [цит. за: 9, 173]. Ліричний суб'єкт О'Гари справді надзвичайно рельєфний і підкреслений, а водночас він ані не конфронтує з дійсністю, ані не розчиняється в ній, а радше пов'язаний з дійсністю безліччю дрібних заангажувань. Замість ретроспекції (чи проспекції), абстракції та візії маємо теперішність, поверхню, факт. Принагідні смисли, що вилущуються з реальності, – це наслідок не так рефлексії, як надзвичайно уважного спостереження та фіксування (1964 року Ф. О'Гара під час однієї з телепрограм вимовив надзвичайно знаменні для себе слова: “Найменша втрата уважності веде до смерті”). Персоністське “я” є насамперед оком, органом бачення – у Ф. О'Гари, як слушно зауважила Марта Цесляк, це додатково увиразнене омофонією англійських слів “I / eye” – “я / око” [див.: 6]. Це “око”, звернене в бік чистої емпірії, певним чином зрівнює всі елементи дійсності й надає їм значення тією мірою, якою їх можливо *побачити, торкнутися й пережити*, водночас ставлячи під сумнів усе, що ухиляється від безпосередніх чуттів та емоцій, – ідеї, інтелектуальні абстракції, різноманітні конвенційні та інституалізовані смисли. Отже, персонізм із певними застереженнями можна окреслити і як різновид поетичного “*радикального емпіризму*”. Тому не дивно, що в персоністському світогляді – на відміну від світогляду бітників – немає місця для політики та будь-яких ідеологічних утопій. Для Ф. О'Гари політична риторика та ідеологічна боротьба є лише забрудненням, значеннєвим осадом, котрий порушує “стан духовної ясності”, потрібний для того, аби описати світ довкола чутливого “я”, водночас уникаючи пасток надмірного самозамилування та слізливої сповідальності. Радикальна недовіра до будь-яких форм значення, що виходять поза простір емпірично досяжного, подекуди знаходить у Ф. О'Гари вихід в іронічній егалітаризації, як-от у випадку, коли така, здавалося б,

важлива політична подія, як візит до США Микити Хрущова, констатується у вірші так само побіжно, як решта подій і картин того дня: волосся дівчат, читання Війона, імена, що зринають у пам'яті, тощо ("Вірш"). Такими ж чорними дірами значення, що поглинають живу, чутливу матерію "я", для Ф. О'Гари є будь-який дидактизм і алегорія, будь-яке укриття від деталі, факту під дахом абстракції.

Безумовно, спостереження та фіксація – це не лише зір, а й слух. Діалогічна природа персоністського вірша, його відкритість до іншої особи сприяє тому, що у структуру поетичного тексту потрапляє велика кількість почутого й підслуханого. Персоністський вірш як текст майже виключно *урбаністичний*, формується у плетиві міських розмов, інкрустованих уривками радіопередач, інформаційних повідомлень, рекламних гасел. Ф.О'Гара безпосередньо, без помітного стилістичного "ліфтингу", переносить у свій текст гомін нью-йоркської вулиці та жваву бесіду артистичної кав'ярні, унаслідок чого поетична форма стає максимально відкритою, розвіяною вітрами міського повсякдення.

Однак треба визнати: попри те, що персонізм був єдиною більш-менш чітко сформульованою програмною пропозицією Нью-Йоркської школи, він – в усіх зазначених і реалізованих Ф. О'Гарою нюансах – залишився радше його індивідуальним творчим методом. Решта поетів із цієї групи (найменшою мірою, мабуть, К. Кок, а найбільшою – Дж. Ешбері) були близькими до персоністських настанов лише з огляду на відкритість поетичної форми, увагу до живої теперішності, відверті аполітичність та антиакадемізм.

Як і передбачав Ф. О'Гара у своєму "Маніфесті", персоністський спосіб письма виявився дуже привабливим для інших поетів, до того ж приналежних до цілком інших літературних традицій. І перша виразна транспозиція "персоністської ідіоми" на чужому літературному ґрунті відбулася в Польщі – країні, яку А. Гінзберг свого часу оспівав у своїй знаменитій "Варшавській кав'ярні". Найраніші впливи персоністської поетики тут варто шукати в поезії Пйотра Зоммера – редактора часопису "Literatura na Świecie" та упорядника його "синього" числа, найактивнішого популяризатора поезії Нью-Йоркської школи в Польщі, який ще 1987 року видав у польських перекладах збірку Ф. О'Гари під промовистою назвою "Твоя поодинокість" [див.: 13]. Дещо сентиментальну й ошадливу поетику першої збірки П.Зоммера "У кріслі" (1977) згодом, у період його особливого зацікавлення поезією Нью-Йоркської школи, тобто з середини 1980-х років, заступає цілком інша – формально розхристаніша, неоднорідна й шорстка, повна деталей і фактів, вільних і дещо уривчастих "нотаток з дійсності". Найбільше місця в цих нотатках відведено розмовам – стихія вільної діалогічності перенесена у вірш. Це пейзаж мовного стовпища вулиці, де схрещуються і проникають один в одного кардинально відмінні коди й інтонації. Як приклад – рядки з вірша "Сестричка" зі збірки "Пастуша пісенька" (1999): "Вона, розумієш, / іде до того Марлоу, з вулиці". / "Ну, значить, він буде її дерти", – пригадую, / сказав мій брат, а Сестричка / далі: "Вона, розумієш, в окуляриках / з Кентуккі приїхала, знаєш, там / де перли вирощують". Близькість до о'гарівського "фонографування" вулиці тут додатково акцентована ще й "американською" сценографією подій; вірш Зоммера за атмосферою та точністю, з якою відтворено "профанну" мовну стихію, дуже нагадує міні-поему Ф. О'Гари "Два пастухи, роман", де двоє хлопчаків-люмпенів барвисто й дещо вульгарно розмовляють про дівчат [2; 110-113]. Цікаво, що схожий в обох поетів і нахил до легковажного іронізування над будь-якими декларативними жестами. Ось як звучить вірш П. Зоммера "Чим міг би бути", який із самого початку стилізує поетичний маніфест:

Вірш має бути тим, чим є.
Не повинен вдавати романтичного тому,
ані заступника голови райкому,
ні продавчині, в якій почались місячні.
Не повинен виражати духу часу,
хоч і не має його не виражати, не повинен
бути свідченням, хоч і не має не свідчити.
(Подеколи міг би про щось запитати.)
Він мусить уміти уявити собі,
чим міг би бути, коли б не те
чи се.

“Програмні” поетичні декларації наприкінці розсіюються у грайливій, зумисне недбалій невизначеності (“те чи се”), остаточно руйнуючи інтонації маніфесту, а проте тут, як і в “Маніфесті” Ф. О’Гари, попри іронічну форму, можемо виокремити цілком конкретні настанови. Твердження, що вірш “не повинен виражати духу часу, / хоч і не має його не виражати” та “не повинен бути свідченням, / хоч і не має не свідчити”, парадоксальні лише позірно: адже, за одночасного наголошування на потребі якнайглибшого заангажування поета у світ, ідеться про ту саму, що й у Ф. О’Гари, нехить до вдавання поезією “авторитетного голосу”, до примірювання ролі носія уявних “остаточних істин”. Це тим вагоміше у випадку П. Зоммера, що шукати свого поетичного голосу йому випало в епоху, коли польська поезія, за словами П. Слівінського, була “приречена на політику” [16, 19] і здебільшого не уявляла свого місця поза підтримкою гасел “Солідарності” та участю в рухах суспільного неспокою. Щойно під кінець 1980-х років викристалізуються середовища контркультурників, належних до так званого “третього обігу”, які, сповідуючи своєрідний анархістичний пацифізм, творили єдину “колективну” альтернативу щодо політично заангажованої літератури. Проте П. Зоммер не належав ані до першого, ані до другого табору.

Те саме стосується й іншого поета з команди перекладачів “синього” числа “Literatury na Świecie” – Богдана Задури, чия поетика також переживає помітний злам у 1980-х. Від неокласицизму своїх ранніх сонетів та поем він переходить до відкритих форм, хронопису теперішності, дедалі іронічнішого та відстороненішого, хоч і позначеного незмінною о’гаристською “я”-оптикою. Більше того, у новіших текстах Б. Задура подекуди навіть доволі відкрито діалогізує з архетекстом Ф. О’Гари, як-от у поезії в прозі “Не можучи прийти до тям після смерті леді Д.” зі збірки “Пташиний грип” (2002). Цей твір досить виразно відсилає до вірша Ф. О’Гари “День смерті пані День” – в обох текстах над чинностями звичайного дня (ретельно описаними в їхній послідовності), ніби метафізична тінь, витає звістка про смерть непересічної особи (принцеси Діани у Б.Задури та джазової співачки Біллі Голідей у Ф. О’Гари – співзвучність імен додатково увиразнює інтертекстуальний зв’язок) [3, 158].

З позицій сьогодення поетичні експерименти П. Зоммера та Б. Задури, до яких вони вдаються із середини 1980-х років, часто трактуються лише (хоч і це вельми важливо) як своєрідна сполучна ланка [див.: 8], котра поєднала поетику Нью-Йоркської школи та течію, що зародилася в Польщі вже на зламі 1980-х та 1990-х і була означена як *о’гаризм*. Уперше цей термін ужив поет і критик К. Келер у 1990 році на шпальтах контркультурного часопису “Brulion”, хоч і зробив це в інтонації дещо іронічній [див.: 7]. У статті К. Келера йшлося насамперед про вірш поета Марціна Светлицького “Для Яна Польковського” – текст, який викликав доволі жваву міжпоколіннєву дискусію в середовищі

польських письменників і критиків, адже в ньому проявилася різка зміна ідеологічних парадигм на стику між поколінням “приречених на політику” та поколінням їхніх наступників, спраглих свободи від монстрів ідеології, – поетів, які виходили на поетичну арену в період занепаду соцрежиму. У цьому вірші М. Светліцький пише:

Замість сказати: зуб мене болить, я
голодний, самотній, нас двоє, четверо,
наша вулиця – мовлять тихо: Ванда
Василевська, Ципріян Каміль Норвід,
Юзеф Пілсудський, Україна, Литва,
Томас Манн, Біблія і конче щось на їдиші.

Цей поетичний текст (його адресат – Я. Польковський – був одним із найяскравіших “ідеологічно заангажованих” поетів 1980-х, якому свого часу пророкували лаври Збігнєва Герберта) відверто, навіть дещо провокативно задекларував те, що П. Слівінський згодом назве новим радикальним “уприватненням” польської поезії [16, 135], зумовленим утомою від порожніх ідеологічних конструкцій та задоволеною недовірою до будь-яких – насамперед національно-патріотичних – “великих нарацій”, на зміну яким мали б прийти тисячі “малих нарацій” повсякдення. На той час зусиллями насамперед П.Зоммера та Б. Задури Ф. О’Гара вже був доволі популярним у середовищі молодих польських поетів, тож припустити, що його поетика справить вплив на їхнє оригінальне письмо, було цілком логічно. І все ж у 1990-му, коли К. Келер пише свою статтю про “о’гаризм”, можливість органічного прищеплення персоністської поетики на польському ґрунті все ще викликала скепсис (жест протесту спричинив навіть сам термін – зокрема, у самого М. Светліцького, який у наступному ж числі часопису “Brulion” відповів К. Келерові полемічною статтею під назвою “Келеризм” [17]). Проте під кінець 1990-х років ситуація радикально змінюється – наприклад, у третьому виданні словника найновішої польської літератури “Парнас біс”, яке вийшло 1998-го року, вже знаходимо цілком поважну статтю “О’гаризм”. О’гаристська поезія означена тут як “лірика принципово особиста, приватна, така, що переважно не ангажується в суспільні справи. Її ліричний герой зазвичай не знаходить опертя в будь-яких цінностях (культури, релігії), крім самого себе. Згідно з конвенцією американської поп-поезії, о’гаристський вірш можна зовні впізнати за широким рядком, нагромадженням обов’язкових обставин місця й часу (...), реаліями споживацького суспільства та атрибутами поп-культури, а також діалогічними вставками розмовним стилем” [14, 157].

Якщо ж в о’гаристській поезії йдеться про конкретні “місце й час”, про атрибути дійсності, в яку закинута авторське “я”, варто до цієї дійсності уважніше придивитися. Отже, злам 1980-х і 1990-х років минулого століття в Польщі – це час народження нових надій, пов’язаних із падінням соціалістичного режиму й можливістю вдихнути повітря свободи, а водночас часом швидкого і драматичного краху більшості цих надій; часом доволі безпорадних спроб замінити старі ідеології – як офіційну, так і опозиційну – новою, державною ідеологією Третьої Речі Посполитої, яка насправді виявилася вливанням нового вина у старі міхи націонал-патріотичної риторики. Як автори, котрі в попередній період належали до “ідеологічних” таборів, так і ті, хто демонстративно виступав “проти всіх”, шукаючи свою нішу в контркультурних виданнях та рок-естетиці (а більшість молодих авторів, що на зламі 1980-х і 1990-х увійшли до кола часопису “Brulion”, найважливішого на той час

осередку нової літератури, виводили своє коріння саме з цих середовищ), опинилися в ситуації порожнечі та нерішучості. Як писав, посилаючись на вірш одного з авторів “Brulion’y” М. Сендецького, поет і критик В. Венцель, “свобода аж ніяк не ліквідувала фальшу, який, здається, принципово вписаний у пропаганду. На місце “брехливих газет” прийшли “слова, ясні, [...] як двері костелу”. [...] Замість вуличних маніфестацій, чавлених бронетранспортерами, маємо велике гуляння, яке маскує драму людей – як і раніше, зведених до м’яса, маси, натовпу, що суне вулицею” [див.: 18]. Фальш “Польської Народної Речі Посполитої” (“RPRL”), як іронічно називали гібридну державу, що поставала на руїнах комуністичного режиму, був ще небезпечніший, ніж фальш комуністичної пропаганди, адже намагався прищепити небезпечну ілюзію свободи, вживаючи найпопулярніші гасла антикомуністичного спротиву попередньої епохи в доконаному виді. Не дивно, що у віршах поетів із кола “Brulion’y” – М. Светліцького, М. Сендецького, Я. Подсядла, М. Беджицького, М. Барана, К. Яворського та інших – починають у різних пропорціях домінувати три складові: розчарування, відчуження й сарказм. Як наслідок, маємо доволі передбачуваний і досить радикальний егоцентризм – замикання в собі, яке не стільки дозволяє якось упоратися з розчаруванням і розпачем, як певною мірою “нейтралізує” фальш офіційно санкціонованої свободи, протиставляючи їй свободу внутрішню. “Свобода є малою, приватною нарацією”, – писав у зв’язку з цим П. Слівінський [16, 135]. Замкненість у світі приватності, якщо вона продиктована страхом і непевністю, якщо капсула власного “я” є останнім притулком ідентичності чи хоч якихось більш-менш сталих значень, веде до існування щонайменше клаустрофобного.

І тут ми підходимо до, мабуть, найсуттєвішої відмінності між польськими о’гаристами та їхнім американським першовзірцем, поезією самого Ф. О’Гари. Якщо для нью-йоркського поета експонування “я”, водіння читача площами і закамарками власного приватного світу – це наслідок вільного й навіть підкреслено легковажного вибору поетичної стратегії (М. Цесляк, посилаючись на Ч. Моулсворта, означає це занурення читача в деталі та обставини як запрошення “попорпатися в автобіографії”; якщо ж читач матиме це заняття за нудне чи зайве, він може просто відмовитися від участі в цій *epi* [див.: 6]), то для поетів із кола часопису “Brulion” писання з позицій “я”, котре є останньою у світі вартою довіри інстанцією, постає єдиною можливістю говорити *правду* чи, точніше, *не говорити неправди*. Тому природно, що двоє найвидатніших поетів із цього середовища – М. Светліцький та Я. Подсядло – стоять ближче до модерної, ніж постмодерної парадигми. Їхня поезія виразно сповідальна, хоч і позбавлена будь-якого емоційного надміру, радше – як і у Ф. О’Гари – ошадливо репортажна. Проте ефект, який вона справляє, доволі відмінний: крізь опис станів погоди, інтер’єрів і перонів, змісту кишень і змісту газетних заміток просвічує прірва пустки й розпачу; старанне описування реалій приватного світу, здається, потрібне лише для того, аби *не сказати* того найголовнішого, психологічно страхітливого, що вчувається мало не в кожному рядку. Так, це вже далеко не життєрадісна поетична “ломографія” закоханого у своє місто нью-йоркця О’Гари, який, озброївшись лінгвістичним “поляріодом”, виходить з музейного офісу на ланч. Про “сповідальність” у нього говорити значно важче, і критики (зокрема американські) зазвичай уникають вживання подібної термінології стосовно поезії Ф. О’Гари. Це пробує пояснити П. Зоммер у розмові з Дж. Ешбері: “Можливо, це так (...), що поняття “сповідальності” застерігається в Америці для опису більш “хворобливих” і понурих станів та досвідів [...], аніж для того особливого різновиду інтимності, що з ним зустрічаємося в О’Гари.

Його “персонізм” є поставою, значною мірою жартівливою, і, скажімо так, гультяйською” [2, 201].

У випадку поезії М. Светліцького маємо справу з чимось, що можна б назвати “малим апокаліпсисом” приватності. Замкненість у світі досяжного, безпосереднього, безумовного в його ліричного героя настільки щільна, а зв’язки із зовнішнім світом – настільки слабкі й вразливі, що “я” розчиняється, втрачає цілісність, сходиться до рівня речі, зависає на межі між життям і смертю, а точніше, життям і *мертвістю*. Мертві й усі атрибути, котрі визначають людське “я”, окреслюють його межі – насамперед ім’я: “Я помер, і якщо знаходжу / місце для сну – міцно тулю подушку, / кричу в подушку ім’я своє мертве”, – пише М. Светліцький у вірші “Так казав алкоголь” зі збірки “Зачинений” (2003). Ізоляція веде до краху самоідентифікації; герметично замкнений простір приватності, як і келія пустельника, виявляється “піччю вогненною”, у якій згоряє людське “я”, проте, на відміну від печери самітника, тут не відбувається “metanoia” – очищення зору й звільнення від спокус, яке перетворює людину на ангела [15, 90]. Камера усамітнення – це поріг, за яким можливі лише максими: *абсолютно духовне* або *абсолютно матеріальне*, ангел або “живий труп”. Ліричний герой М. Светліцького провалюється у прірву другого: “Ти – ангел. / Я – труп. / Ти – правда. / Я – лайно, а не правда” (“Ангел, труп”). Отже, замикання в притулку власного “малого світу” не гарантує чистоти, гостроти бачення, порятунку. Навпаки: під тиском зовнішньої ніщоти приватність ніби провалюється всередину, не залишаючи жодного шляху втечі. Мова, мовлення становить для М. Светліцького останній чинник, який може хоч якось втримати його екзистенцію, – навіть якщо це мовлення до стіни, бурмотіння чи повторювання одних і тих самих формул поразки і самоприниження. “Білі провалля. / Якщо б ти / справді кохав / чи був прив’язаний / справді: їх не було б. / Руки і ноги повні падіння, / що тримає мене за язик?”, – пише М. Светліцький у вірші “Білі провалля” зі збірки “37 віршів про горілку й цигарки” (1996).

З огляду на цю різницю світовідчуття обох поетів – польського та американського – може видатися дещо дивним те, що в контексті творчості саме М. Светліцького виникло поняття польського “о’гаризму”. Однак спільного з о’гарівським персонізмом у цій поезії набагато більше, ніж здається на перший погляд: починаючи від зазначеної вище зосередженості на “малому світі” ліричного героя та очевидного скепсису щодо будь-яких надіндивідуальних понять, ідей та інститутів (“Нічого про мене немає в конституції”, – пише він у своєму відомому вірші “La gusta este jardin?” зі збірки “Холодні краї”, 1992) і закінчуючи формальнішими рисами – точністю у відтворенні деталей; нанизуванням імен і назв; фактажністю; вільним, але ритмізованим віршем.

Подібне перенесення персоністської поетики на новий, інакший, ніж у нью-йоркському взірці, але й дещо відмінний, ніж у М. Светліцького, емоційний і тематичний субстрат бачимо у віршах Яцека Подсядла, про які П. Слівінський писав: “Це поезія, відкрита назовні і всередину, поезія інтенсивного всмоктування у себе світу, світла, тіні, часом – поезія радісного захоплення собою” [16, 154]. Від себе ще можемо додати: це поезія спокійного споглядання та опису світу в його найдрібніших деталях; флорберівське дзеркало, перенесене в епоху надшвидкостей і реклами, поряд із якими незворушно існують старовинні музичні інструменти, тисячолітні життєві уклади польських і литовських сіл. Я. Подсядло з такою самою підозрою, як до інтелектуальних конструкцій та ідеологічних штампів, ставиться до будь-яких поетичних масок, воліючи завжди говорити мовою безпосереднього свідка подій. Подій начебто пересічних, які, проте, у тканині вірша набувають метафізичного виміру. Усе це, безумовно, наближає творчість Я. Подсядла до персоністської поетики в її первісному,

о'гарівському варіанті. Утім “персоністичний” вірш Я. Подсядла має одну рису, яка дещо порушує “чистоту жанру”. Попри неодноразово виражену неприязнь до будь-якого пафосу та ідеологізму, він усе-таки своєрідно “ідеологізує” свою поезію, уводячи два поняття-ключі, які завжди пишуться з великої літери – Любов і Дорога. Це “священні слова” його приватної релігії, основа морального кодексу; річ, немислима для Ф. О'Гари, який прагнув до вирівнювання вартостей. Для Я. Подсядла ж творення власного, особистого кодексу є способом протистояти загальній ентропії, саме тій галасливій пустці, яка провалює ззовні шкаралупу “я”.

Отже, можна ствердити, що прищеплення в Польщі поетики Нью-Йоркської школи, точніше, її центрального, найчіткіше (само)окресленого і найоригінальнішого сегменту, яким був персонізм Ф.О'Гари, виявилось перейняттям самого лише методу, техніки, способу “поетичного говоріння”. Натомість найважливіші мотиви й настрої, увесь той розслаблений, радісний і грайливо-скептичний дух поезій Ф. О'Гари виявилися в терзаній демонами перехідної епохи Польщі сутностями надто легковажними. Чи достатньо обґрунтованим було впровадження у критичний обіг терміну “о'гаризм”, чи не варто було обмежитися хоча б більш нейтральним і “технічним” “персонізмом”? Імовірно¹. В усякому разі, треба ствердити, що саме в Польщі вперше відбулося це відщеплення методу від його конкретної авторської реалізації, ця перша метаморфоза о'гарівського персонізму.

Перша, але не остання. Річ у тім, що вже у 2000-х роках, коли в Польщі помітний спад популярності персоністської поетики (на польській поетичній сцені з'являються інші цікаві пропозиції, як-от неолінгвізм Я. Ліпшица та М. Циранович чи неокласицизм Я. Денеля) її нове й доволі несподіване переродження відбувається в Україні. У 2006 році виходить Антологія американської поезії 1950-1960-х років в українських перекладах, яка має назву “День смерті пані День” [див.: 2], і в передмові до неї перекладач і упорядник Юрій Андрухович пише: “Ця книжка, наскільки я пригадую, починається пізньої осені 1995 року. Ми ходили стежками наскрізь пожовклого і продряглого лісопарку, моя співрозмовниця була вельми рудоволоса (...): саме від неї я вперше почув, що в найновішій польській поезії діються цілком несподівані і прекрасні речі, і що найкращі серед молодих поетів сповідують *о'гаризм*. Я перепитав двічі, як це називається, чим укотре виявив коли не цілковите, то бодай часткове невігластво. Я не знав, хто такий Френк О'Гара. Через кілька днів я повертався з Польщі, тяжко напакований друкованою продукцією різних форматів і років видання, [...] і особливим набутком повинен був стати *синій зошит* – легендарне в Польщі 180-те число часопису “Literatura na Świecie” [...]. Проте ані того, ані кількох наступних місяців я жодним чином не міг перейнятися *о'гаризмом*: моє несприйняття походило перш усього від формальної аморфності (аформності) всіх тих *віршів* [...] Тому я відкладав *синій зошит* убік. А потім знову тягнувся до нього” [2, 7-8].

Проте невдовзі після цього першого доволі обережного знайомства відбулося не лише при-йняття, а й великою мірою пере-йняття саме такого типу поетики – і не лише Ю. Андруховичем, а й деякими іншими українськими поетами. Уже в січні 2003 року в Києві та Харкові відбулися дві поетично-музичні акції, об'єднані назвою “Маскульт” – крім Юрія Андруховича, у них взяли участь Сергій Жадан та Андрій Бондар. В анонсі акцій було зазначено, що вони є

¹ Для деяких поетів, як-от для М. Беджицького, надмірне експлуатування критикою постаті Ф. О'Гари останнім часом стало навіть об'єктом кпин. Ось цитата з вірша М. Беджицького “Є електричний, прошу” зі збірки “Софострофа” (2007): “Є електричний О'Гара, прошу пані, з корбою. / Це добре, буде в театрі пасувати до канделябрів”.

“спробою спільного творення сценічно-літературного дійства, в якому кожен із трьох поетів намагатиметься продемонструвати радикальне оновлення власної поетики – зміну жестів, інтонацій, акцентів” [див.: 4]. Дещо чіткіше й категоричніше про це “оновлення поетики” говорить А. Бондар: “Акція має на меті заснувати нову традицію в українській поезії. І те, що нас об’єднало [...] – це те, що ми пропагуємо, як я це означую, жорсткий урбаністичний верлібр, [...] поезія, максимально наближена за своєю структурою до прозового мовлення” [цит. за: 5]. Отже, “нова традиція” – ні більше, ні менше. Щоправда, О.Обертас, автор короткої статті про “Маскульт”, ніби мимохідь зауважує, що цей, за словами А. Бондаря, “жорсткий урбаністичний верлібр” – традиція, нова лише в Україні, проте аж ніяк не нова “у таких країнах, як США чи Польща” [5]. І він влучає в десятку. Адже “урбаністичні верлібри”, які звучали під час акцій “Маскульту” й були зібрані у спеціальному однойменному буклеті, вражаючи нагадують зразки персоністської поетики, яка потрапила в Україну саме зазначеною географічною траєкторією – зі США за безумовного посередництва польських “о’гаристів”. Для Ю. Андруховича, активного перекладача сучасної польської поезії, творчість “о’гаристів”, за його власним свідченням, стала містком, який лише згодом привів його до “архетипу”, поетики Нью-Йоркської школи: “Коли я перекладав Светліцького чи Подсядла, то ще не знав, що вони, фактично, є певним дзеркалом чогось іншого” [1, 225]. Поетів, що належать до “персоністського” сегменту польської поезії, перекладали і А. Бондар (Светліцький, Яворський, Фокс), і С. Жадан (Светліцький).

Яка ж українська версія персоністської поетики? Дещо парадоксально вона – хоч і взорувалася передовсім на польську “адаптацію” цього поетичного методу – ближча до нью-йоркського взірця, ніж до творчості авторів “Вруліону”. “Післямаскультівські” вірші Ю. Андруховича, А. Бондаря та С. Жадана – це розлогий верлібр із яскраво вираженим “я” оповідача (остання риса найменше притаманна, мабуть, С. Жаданові, який частіше вдається до нейтральної третьоособової оповіді) зі збалансованими іронією й ліричними інтонаціями, діалогічними епізодами, великою кількістю описів побаченого, почутого й підслуханого (діалоги з київською повією чи будапештським таксистом, бесіда пасажирів у потязі, газетні заголовки в Ю. Андруховича; підслухана розмова підлітків у супермаркеті в С. Жадана; вуличні графіті в А. Бондаря тощо). Проте, на відміну від польських “о’гаристів”, українські поети – насамперед оповідачі: історія, пережита самим наратором або почута й переказана ним, посідає центральне місце; крім того, тут не знайдемо настроїв розгубленості й розпачу, мотивів утечі від цивілізації чи ностальгії за “раєм по той бік культури” (як у Я. Подсядла чи К. Слівки). Поети “Маскульту” розпруженіші й грайливіші, більш схильні до формального експериментування – понад неомодерністичним масивом польського “о’гаризму” вони будують своєрідний місток постмодерного світовідчуження, який сполучає безпосередньо Нью-Йоркську школу й найновішу українську поезію. Це можна пояснити, по-перше, відмінністю історичного та суспільного контексту: Україна ранніх 2000-х – це, попри всі суспільні й економічні негаразди, далеко не Польща зламу 1980-х і 1990-х; поет тут не усвідомлює себе як “я”, застрягле в гущі суспільного катаклізму, його позиція достатньо стабільна, аби говорити в інтонаціях стороннього, але не відчуженого, а іронічно заангажованого спостерігача. По-друге, мотивації поетів “Маскульту” значно більш “літературні”, ніж у польських “о’гаристів”, котрим ішлося насамперед про кристалізацію власної суспільної позиції. Заснування “нової традиції в українській поезії”, яке задекларував А.Бондар, стало спробою протистояти, з одного боку, формальній інерції наспівної силабо-тоніки, уводячи розхристану “розмовну інтонацію”, а з

другого боку, традиційній для української поезії ліричній сповідальності, яка не дозволяє встановити “здорову” дистанцію між “я” і світом, порушуючи рівновагу між заангажуванням і скепсисом.

Чи зараз, через шість років після акцій “Маскульту”, можна констатувати, що декларації А. Бондаря обросли реальним змістом? Чи спостерігаємо народження “нової поетичної традиції”? Певною мірою так: шляхом поетики “Маскульту” рушило кілька доволі яскравих і активних авторів наймолодшого на сьогодні покоління – Сашко Ушкалов, Павло Коробчук, Андрій Любка, почасти – Олег Коцарев. Однак є й симптоми згортання тенденції – найновіша збірка віршів С. Жадана “Ефіопія” (2009) свідчить про його повернення до ощадливої карбованої силабо-тоніки, яку він культивував у 1990-х. Тому накреслити криву подальшої долі українського персонізму і спробувати визначити його місце в поезії нового тисячоліття, вочевидь, можна буде лише з перспективи наступних років.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрухович Ю. Американська поезія 1950–60-х років: постаті і середовища // *Записки* “Перекладацької майстерні 2000–2001”. – Львів, 2002. – Т. 3.
2. *День смерті пані День*: Американська поезія 1950–60-х років у перекладах Юрія Андруховича. – Харків, 2006.
3. *Задуря Б.* Поет розмовляє з народом. – Харків, 2007.
4. *Маскульт*: поетичний концерт // Режим доступу: http://www.brama.com/news/press/030119maskult_poetryconcert.html/.
5. *Обертас О.* Поетичний концерт “Маскульт” у Києві // *Смолоскип* України. – 2003. – № 1(90). – С. 2.
6. *Cieślak M.* “To moja pora lunchu, więc idę na spacer”, czyli o “ja” w poezji Franka O’Hary // Режим доступу: <http://www.podteksty.pl/index.php?nr=8/>.
7. *Koehler K.* O’haryzm // *Brulion*. – 1990. – № 14/15.
8. *Kornhauser J.* Po festiwalu złudzeń // *Tygodnik Powszechny*. – 2000. – № 4.
9. *Lehman D.* Ostatnia awangarda // *Literatura na świecie*. – 2006. – № 3–4.
10. *Lehman D.* The Last Avant-Garde. The Making of the New York School of Poets. – New York, 1998.
11. *Literatura na świecie*. – 1986. – № 7.
12. *O’Hara F.* Personism. A Manifesto // *The Collected Poems of Frank O’Hara* / Ed. by D. Allen. – New York, 1971.
13. *O’Hara F.* Twoja pojedynczość / Przekł. i oprac. P. Sommera. – Warszawa, 1987.
14. *Parnas bis.* Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku / Oprac. P. Dunin-Wąsowicz, K. Varga. – Warszawa, 1998.
15. *Przybylski R.* Pustelnicy i demony. – Kraków, 1994.
16. *Śliwiński P.* Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej. – Kraków, 2002.
17. *Świetlicki M.* Koehleryzm // *Brulion*. – 1991. – № 16.
18. *Wencel W.* Nowa Polska, stare idee (o literaturze i jej krytyce w III RP) // *Arcana*. – 2002. – № 43 (1).

Наші презентації



Ігор Бондар-Терещенко. У задзеркаллі 1910–30-их років: Науково-популярне видання. – К.: Темпора, 2009. – с. 528, іл.

Пропонована книжка – цікавий несподіваний погляд на так званий “радянський” культурний процес 1910–1930-х років ХХ століття: кризь своєрідне “задзеркалля” офіційної епохи і зсередини – через листування, спогади, щоденникові нотатки. Зокрема, ідеться про взаємовідношення життя й мистецтва, влади й діячів культури, їх роль та місце в умовах радянської ідеології.