УДК 821.161.1.0 +
821.111(73).0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6 +
83.3(7Сое)6

ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ И ФРЭНК О'ХАРА: НОВЫЙ ВЗГЛЯД

© 2020 г. Р. Вроон

*Университет Калифорнии, Лос-Анджелес (UCLA),
Лос-Анджелес, США*

Дата поступления статьи: 17 февраля 2020 г.

Дата публикации: 25 сентября 2020 г.

DOI: <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-3-144-185>

Аннотация: «Нью-Йоркской школой» называют группу поэтов и художников — абстрактных экспрессионистов, работавших в Нью-Йорке в течение двух послевоенных десятилетий. Они образовали кружок, которые исследователи называют «последним американским авангардом». Одним из самых известных участников этого кружка был поэт Фрэнк О'Хара (1926–1966). Как и другие участники Нью-Йоркской поэтической школы, он испытал значительное воздействие французских и русских авангардных течений начала XX в. О'Хару особенно привлекало творчество В. Маяковского, которого он нередко упоминает и цитирует в своих произведениях. Автор настоящей статьи ставит перед собой тройную цель: выяснить, что именно привлекало О'Хару в произведениях русского поэта, выявить источники, по которым он с ними знакомился, и документировать траекторию упоминаний Маяковского и реминисценций из его поэзии в произведениях О'Хары, позволяющую установить точки притяжения и отталкивания между авангардной эстетикой американского поэта и его русского предшественника.

Ключевые слова: Фрэнк О'Хара, В.В. Маяковский, кружковость, русский авангард, французский авангард, Нью-Йоркская школа, абстрактный экспрессионизм.

Информация об авторе: Рональд Вроон — PhD, профессор и заведующий кафедрой славянских, восточноевропейских и евразийских языков и культур Университета Калифорнии, Лос-Анджелес, 322 Kaplan Hall, UCLA, Los Angeles, CA 90095, США.

E-mail: vroon@humnet.ucla.edu

Для цитирования: Вроон Р. Владимир Маяковский и Фрэнк О'Хара: новый взгляд // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 3. С. 144–185.

DOI: <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-3-144-185>

VLADIMIR MAYAKOVSKY AND FRANK O'HARA: A REAPPRAISAL

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2020. R. Vroon

*University of California, Los Angeles (UCLA),
Los Angeles, CA, USA*

Received: February 17, 2020

Date of publication: September 25, 2020

Abstract: The “New York School” refers to a group of poets and painters, mostly of the Abstract Expressionist movement, who congregated in New York in the first two decades following the end of the Second World War. They constitute a coterie that has been characterized as America’s “last avant-garde”. Among its most prominent members was Frank O’Hara (1926–1966). Like other members of the New York School of poets, he was strongly influenced by the French and Russian avant-garde movements of the early twentieth century. He was particularly drawn to the works of Vladimir Mayakovsky, whose persona and poetry are frequently referenced in his own oeuvre. The present study seeks to establish the origins of O’Hara’s interest in the Russian poet, the sources he consulted in familiarizing himself with Mayakovsky’s work, and the trajectory of references to Mayakovsky that documents how his avant-garde aesthetic both accommodates and distances itself from that of his Russian forebear.

Keywords: Frank O’Hara, Vladimir Mayakovsky, coterie, Russian avant-garde, French avant-garde, New York School, Abstract Expressionism.

Information about the author: Ronald Vroon, PhD, Professor and Chair, Department of Slavic, East European and Eurasian Languages and Cultures, University of California, Los Angeles, 322 Kaplan Hall, UCLA, Los Angeles, CA 90095, USA.

E-mail: vroon@humnet.ucla.edu

For citation: Vroon R. Vladimir Mayakovsky and Frank O’Hara: a Reappraisal. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 3, pp. 144–185. (In Russ.)

DOI: <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-3-144-185>

Памяти Пола Шмидта

I

«Нью-Йоркская школа» — это название сразу двух групп: во-первых, группы художников — абстрактных экспрессионистов — и, во-вторых, кружка поэтов. Обе работали в тесном контакте и сотрудничестве в первые два десятилетия после Второй мировой войны. Поэтов, составивших ядро этой школы: Джона Эшбери, Барбару Гест, Фрэнка О'Хару, Кеннета Коха и Джеймса Скайлера, — называли «последним авангардом» [27] или — что, может быть, точнее — движением, стремившимся «создать неоавангардную эстетику <...>, которая бы возродила и обновила так называемый исторический авангард, то есть литературные движения начала XX в.: футуризм, дадаизм и сюрреализм» [52, р. 2]. Последняя, более нюансированная характеристика особенно важна, поскольку подчеркивает, что поэты Нью-Йоркской школы не только считали себя авангардом по отношению к своим непосредственным предшественникам, но и в каком-то отношении повторяли предыдущие авангардные течения. И тут у них возникали два примечательных затруднения. Первое — что «авангард», копирующий более ранний авангард, по определению не может быть авангардом, если не утверждает свою новизну совершенно отличными от предшественника средствами. Второе — что, планируя каждый следующий авангардный шаг, такой авангард, чтобы не оказаться в тени предшественников, вынужден постоянно увиливать от встречи с ними или по крайней мере как-то ее комментировать. Если бы кто-нибудь из нью-йоркских поэтов был воспитан в русской литературной традиции, он написал бы, поморщившись: «Я не Рембо, нет, я другой / С американской душой...».

Общепризнано, что главное место среди тех авангардных течений, от которых отталкивалась Нью-Йоркская школа, занимали французские символисты и постсимволисты. О раннем творчестве О'Хары Марджори Перлофф писала, что сердце поэта «с самого начала принадлежало Франции. В ранние годы он любил Бодлера и Рембо» [43, р. 33]. Затем он увлекся Малларме, Бретоном, Шаром, Аполлинером, Десносом, Пере и другими символистами, сюрреалистами и дадаистами, чье влияние на О'Хару демонстрирует Перлофф. Джон Эшбери подтверждает, что в начале своей поэтической карьеры О'Хара тянулся к французам, но упоминает и еще об одном авангарде, который привлекал внимание О'Хары и который является предметом нашего обсуждения. «Когда он начинал писать, наибольшее значение для него имела не только французская поэзия: Рембо, Малларме, сюрреалисты — поэты, внедряющие язык повседневности в мечтания читателя, но и русская — Пастернак и особенно Маяковский, у которого О'Хара научился тому, что Джеймс Скайлер называет “сокровенным криком” <“the intimate yell”>» [9, р. vii]. И, как мы сейчас увидим, много чему еще.

Два исторических авангарда, французский и русский, имели много общих черт, привлекавших О'Хару в годы его становления как поэта. Русский модернизм родился под прямым воздействием экспериментов французских декадентов, которых запоем читали и которым охотно подражали русские символисты первого поколения, а русский авангард, яростно отрицая какое бы то ни было родство со своими непосредственными предшественниками — декадентами и символистами, беззастенчиво заимствовал приемы у постсимволистского французского авангарда (в частности, в том, что касалось связей с новаторской живописью — кубизмом). Прежде чем рассмотреть особенности русского авангарда и в частности Маяковского, релевантные для сопоставления с творчеством О'Хары, обозначим вкратце моменты сходства между французской и русской школами, повлиявшие на поэтику О'Хары и Нью-Йоркской школы в целом.

Во-первых, это «тотальное отрицание всех характерных свойств академической поэзии» [8, р. xi]. Под академической поэзией Дональд Аллен имеет в виду поколение поэтов, которые наследовали первым «высоким модернистам» (Йейтс, Паунд, Элиот) и были по большей части связаны с «новой критикой» и университетами, их привечавшими, — это Джон Кроу Рэнсом, Аллен Тейт, Айвор Уинтерс, Ричард Уилбур, Роберт Пенн Уоррен и

в особенности Роберт Лоуэлл (см.: [56, р. 359–360])¹. «Характерные свойства» — это «поэтический» словарь, узнаваемые версификационные формы и художественные приемы, а также круг тем и установок (иронических, отстраненных, интеллектуальных), считавшихся «уместными» для поэтической речи, особенно для такой, какая нравилась представителям «новой критики». Аллен называет все поколение, получившее известность после Второй мировой войны, «антиакадемическим» [8, р. xi], но лучше всего это определение подходит к Нью-Йоркской школе. О'Хара описывал своих соратников как самых «неакадемических и даже нелитературных поэтов на тогдашней американской сцене» [37, р. 512]. Такой же бунтарский дух явно веет над поэтической платформой русских авангардистов, особенно кубофутуристов, которые в своем манифесте «Пощечина общественному вкусу» провозглашали, что «Академия и Пушкин непонятнее гиероглифов», а заодно высказывались с презрением о «парфюмерном блюде» и «бумажных латах» символистов и с ненавистью — о «здравом смысле» и «хорошем вкусе» [5, с. 41].

Другая черта, которая роднит Нью-Йоркскую школу с предшественниками — русским и французским авангардом, — тесное взаимодействие с авангардной живописью. Для поэтов Нью-Йоркской школы это в первую очередь абстрактный экспрессионизм, однако впоследствии они значительно расширили диапазон своих интересов в области художественных экспериментов в изобразительном искусстве. Джеймс Скайлер, один из ключевых деятелей школы, в 1959 г. писал, что «нью-йоркских поэтов, если только они не полные дальтоники, больше всего поражают потоки краски, в чьих необоримых волнах мы все тонем. Художников любого жанра всегда влечет к себе тот вид искусства, который господствует в городе, где они живут; в Нью-Йорке это живопись» [49, р. 418]. В Париже начала XX в. это тоже была живопись.

В классической работе о французском авангарде — «The Banquet Years» Роджера Шеттака (1968) — мы читаем: «Это было счастливое для искусства время, когда в “центральной лаборатории” Монмартра объеди-

¹ Кевин Стайн описывает и анализирует «антилитературную» манеру О'Хары в духе лотмановской концепции «минус-приема»: «...даже когда О'Хара начал писать стихи в нарушение общепринятых тогда правил, литературная и художественная ценность его стихов все равно зависела от этих правил и определялась ими — или, скорее, именно нарушения правил создавали необходимые литературные свойства его поэзии» [56, р. 360].

нились неистовый испанский гений Пикассо, твердая французская логика Брака, каббалистическая сосредоточенность Жакоба и всеохватный лиризм Аполлинера. Для каждого из них этот начальный период обмена дал стойкий стимул и понимание фундаментального единства искусств» [50, р. 256]. Аполлинер — как импрессарио, поэт и арт-критик — «представил Парижу, а в конечном счете и всему миру первые новые школы живописи, возникшие в начале XX столетия» [50, р. 254]. В Москве и Санкт-Петербурге в три первых десятилетия нового века живопись играла не менее симбиотическую роль: сначала это были примитивизм и кубизм, затем супрематизм, лучизм и, наконец, конструктивизм (см.: [6; 31, р. 2–3]).

Третья черта, сближающая и объединяющая французский и русский авангард с Нью-Йоркской школой, — ярко выраженный урбанизм. Это сходство мы должны рассмотреть подробнее, поскольку во всех трех авангардных движениях присутствуют и явные антиурбанистические моменты. О'Хара, главный герой нашего исследования, всегда и всеми характеризуется как поэт, неразрывно связанный с Нью-Йорком. Главный биограф О'Хары Брэд Гуч назвал свою монографию «City Poet: The Life and Times of Frank O'Hara» [18] («Поэт города: Жизнь и время Фрэнка О'Хары», 1993); собрание прозаических произведений О'Хары называется «Standing Still and Walking in New York» («Стоять на месте и бродить по Нью-Йорку», 1975); а самое полное собрание статей и эссеистики поэта озаглавлено «Frank O'Hara: To Be True to a City» («Фрэнк О'Хара: Преданность городу», 1990) [14]. Урбанизму или «городской пасторальности» Нью-Йоркской школы посвящено множество критических статей и книг (в том числе: [12, р. 339–341; 20; 54; 10]). Урбанизм французского авангарда описан еще подробнее, причем на фоне прочих особо выделен Аполлинер как «образцовый певец города», ставший предметом для подражания у одного из главных деятелей Нью-Йоркской школы Кеннета Коха [25, р. 133] (цит. по: [20, р. 144]); немало написано и о значении городских пейзажей для Бретона и французских сюрреалистов (см., например: [26]). Урбанизм русского авангарда, в частности кубофутуризма, напрямую связан с итальянским футуризмом, прославляющим современный город, скорость и технику; значение урбанизма для художественных практик как живописцев, так и поэтов хорошо документировано (о Маяковском см.: [55]). Как говорил Вадим Шершеневич, один из самых урбанистических поэтов рус-

ского авангарда: «Самое важное не то, что пишешь о городе, а то, что о городе пишешь *по-городскому*» [7, с. 45].

Еще одна критически важная область совпадения всех трех авангардов — то значение, которое имели для них школы, группы или, если воспользоваться все более входящим в употребление сейчас термином, «коте́рии» (кружки единомышленников). Пристрастие модернизма к подобной групповщине отмечалось с самого момента его возникновения. В своем «Вырождении» («Entartung», 1892) — нашумевшей атаке на европейский модернизм эпохи *fin de siècle* — Макс Нордау отмечает «еще одно явление, в высшей степени характерное как для вырождения, так и для истерии, — это образование замкнутых, строго обособленных от внешнего мира групп или школ, наблюдаемое сейчас в среде художников и литераторов». Французские символисты, утверждает он, «являют собой прекрасный пример сплочения в группировки (*Banden-Bildung*), которое, как мы видели, является отличительной чертой вырожденцев» [35, S. 48, 160]. Оставляя в стороне замечание о «вырожденцах», то же самое можно сказать о дадаистах и сюрреалистах, чьи кружки были известны О’Харе и его нью-йоркским друзьям-поэтам (см.: [51, р. 57–59])². Пристрастие русского авангарда к школам, группировкам и кружкам — «Гилея», кубо-футуризм, эго-футуризм, «Центрифуга», «Мезонин поэзии» и т. д. — подробно описанное в критической литературе (см. прежде всего: [31; 2]), также привлекало внимание поэтов Нью-Йоркской школы. Их интересу к созданию единого сообщества вместе с ведущими нью-йоркскими художниками посвящена на удивление обширная литература (см., к примеру: [51; 20, р. 13–41; 52, р. 9–13; 53; 13, р. 13–34; 15, р. 26–52, 127–165, 233–274; 27, р. 65–93]).

Пересечения и схождения между французским и русским авангардом, с одной стороны, и Нью-Йоркской школой — с другой, это не просто повтор или подражание. Собственно, подлинный авангардист не может имитировать своих исторических предшественников. Так, например, «бунт»

2 Любопытно, что, обсуждая вопрос о том, какое значение авангардные кружки (коте́рии) как образец художественного коллектива имели для О’Хары, Шоу ограничивается сюрреализмом, объясняя, что его «уникальность <...> происходит частью от недостатка информации о конструктивизме, доступной американским писателям 1940–50-х гг.» [51, р. 250]. Однако, как мы увидим, О’Хара был, несомненно, знаком с многочисленными школами и кружками, процветавшими в России в 1910-е гг., когда авангард начал утверждаться на литературной сцене.

Нью-Йоркской школы против поэтов и поэтик предыдущих поколений заключался не в нападениях на них, как это было свойственно русскому футуризму, а в культивировании полного безразличия к ним [52, р. 19]³. Подобным же образом урбанизм поэтов Нью-Йоркской школы не подразумевал прославления города и его разнообразных технических достижений как образца всего нового и экспериментального, в том числе, например, их собственных стихов, но ценил в городском пространстве «космополитический приют, способствующий развитию эстетического экспериментирования и контркультурного сообщества», — то место, где «авангардные поэты и художники могут ослабить бдительность и вести себя “естественно”», или же место, где пасторальные импульсы могут «распространяться на приятие городской жизни» [20, р. 2, 7]. В свою очередь, целью культивации «контркультурного сообщества» было не создание и продвижение общей платформы, эстетики или программы, но обмен идеями, текстами и впечатлениями, стимулирующий новаторство, эксперимент и подлинно творческое соперничество.

II

Знакомство О'Хары с историческим авангардом вообще и русским в частности относится к последним годам учебы поэта в Гарвардском университете (1946–1950). О'Хара был автором университетского ежеквартального студенческого журнала «Harvard Advocate» и мог знать о «русском номере» журнала, вышедшем в 1942–1943 академическом году (т. 129, № 4). В этом номере были напечатаны переводы «Стихов о советском паспорте» Маяковского (с. 4) и «Петухов» Пастернака (с. 21), а также статья Сэмюэля Кросса «Русская литература после 1918 г.» (с. 11–15, 33), значительная часть которой посвящена последним годам русского футуризма⁴. Если это так, то

3 Причины, лежащие в основе такого безразличного отношения, могут быть разными. Сам О'Хара считал, что что экспериментализм, связанный с «традиционным» авангардом, уже присвоен буржуазной капиталистической культурой, поэтому настоящим авангардистам «нет смысла нападать на культуру, которая позволяет им существовать и даже поощряет [авангардный] импульс — то есть сама же его и создает» [38, р. 9].

4 После публикации этого номера «Harvard Advocate» не выходил четыре года — одной из причин были финансовые ограничения военного времени (издатели писали: «Скорее всего, этот номер “Адвоката” окажется последним регулярным номером, который мы выпускаем, пока Гарвард в основном продолжает уделять внимание обучению людей, которые будут служить своей стране на фронте и в лаборатории» (с. 2). Выпуск журнала был возобновлен в апреле 1947 г., когда О'Хара оканчивал второй курс Гарварда.

включенные в публикацию короткие биографические справки о Маяковском и Пастернаке могли стать источником первого знакомства О'Хары с биографией и литературной репутацией этих поэтов. Вот эти справки:

Владимир Владимирович Маяковский (1893–1930), великий поэт русской революции, примкнул к коммунистам в возрасте 14 лет и попал в тюрьму за свою пропагандистскую деятельность. В 1912 г. организовал с несколькими друзьями движение кубофутуристов, опубликовав манифест, озаглавленный «Пощечина общественному вкусу». После революции организовал литературную группу ЛЕФ (левый фронт), которая распалась в 1929 г. В следующем году примирился с более ортодоксальным лагерем, вступив в РАПП (Российскую ассоциацию пролетарских писателей). Последовавшее вскоре самоубийство Маяковского нанесло тяжелый удар по советской литературе. Его технические эксперименты по созданию поэзии для широких масс имели огромное значение для развития советского стиха...

Борис Леонидович Пастернак (род. 1890) — вероятно, крупнейший и наиболее влиятельный из ныне живущих русских поэтов, и в лирическом жанре стоит в одном ряду с величайшими мастерами русского языка. Какое-то время был связан с Маяковским и футуристами, но порвал с ними, когда они поставили свое искусство на службу революции. Хотя с тех пор он остается «поверх барьеров», в значительной части его произведений затрагиваются проблемы личности и искусства в коллективизированном государстве. Постоянные эксперименты с ресурсами русского языка делают стихи Пастернака особенно трудными для перевода. Однако его выдающуюся прозу следует донести до зарубежного читателя в большем объеме (с. 22).

Самое раннее *документированное* свидетельство знакомства О'Хары с историческим авангардом — список для чтения, который поэт составил, согласно Марджори Перлофф, «в конце Гарвардского периода» [43, р. 18]. В список включены произведения сюрреалистов и дадаистов — в частности Аполлинера, Реверди, Жарри, Десноса, Эрнста и Пере. Составление списка, вероятно, совпадает по времени с курсом по символизму, который читал Ренато Поджоли (Comparative Literature 160) и который О'Хара посещал в течение последнего семестра в Гарварде (см.: [39,

р. 149–151)). Имя Поджоли известно каждому исследователю авангарда и русской литературы. Одновременно с чтением этого курса он работал над своим классическим исследованием «Teoria dell'arte d'avanguardia» («Теория авангардного искусства»), которое публиковал поглавно в журнале «Inventario» в 1949–1951 гг.⁵ В этом исследовании декаданс, символизм, футуризм, сюрреализм и дадаизм представлены и проанализированы как проявления авангарда, и, вполне вероятно, что в лекциях Поджоли говорил об авторах, принадлежащих всем этим школам, как французским, так и русским. Его позднейшая монография «The Poets of Russia 1890–1930» («Поэты России. 1890–1930», 1960) с отдельными главами, специально посвященными Маяковскому и Пастернаку, впоследствии привлечет внимание О'Хары (см.: [48, р. 194]).

Еще две внепрограммные книги, дополняющие обязательное чтение по курсу Поджоли и рано приобщившие О'Хару к истории русского авангарда (вероятно, тоже на последнем курсе Гарварда), — это вышедший в 1945 г. под редакцией Стефана Шиманского сборник прозы Пастернака («The Collected Prose Works») [41], куда, в частности, включен его первый автобиографический очерк «Охранная грамота», и «Избранные сочинения» Пастернака 1949 г. («Selected Writings») [42], куда вошло большинство произведений из сборника Шиманского (в том числе «Охранная грамота»), а также 33 стихотворения в переводах Сесила Мориса Боуры (S.M. Bowra, 13 стихотворений) и Бабетт Дейч (Babette Deutsch, 20 стихотворений). С этими стихами О'Хару познакомил Джон Эшбери, который открыл для себя произведения Пастернака еще в 1949 г., на последнем курсе Гарварда. «Пастернаковский след» в творчестве О'Хары хорошо документирован в работе Нэнси Поллак [45], которая отметила, что первое упоминание Пастернака у О'Хары датируется весной 1950 г. — это стихотворение «Memorial Day 1950» («День памяти», 1950):

...O Boris Pasternak, it may be silly
to call to you, so tall in the Urals, but your voice

5 См.: Inventario. 1949. Т. 2, № 1. С. 47–64; 1949. Т. 2, № 2. С. 55–92; 1950. Т. 2, № 4. С. 80–126; 1951. Т. 3, № 4. С. 52–68. Неудивительно, что в первом из этих четырех номеров на с. 84–93 также напечатан осуществленный Поджоли перевод поэмы Маяковского «Флейта-позвоночник» («Flauto di vertebre»).

cleans our world, clearer to us than the hospital:
you sound above the factory's ambitious gargle.

[37, p. 18]⁶

(...О Борис Пастернак, ведь, наверное, глупо / звать к тебе, возвышающемуся над Уралом, но твой голос / прочищает наш мир, он светлее для нас, чем больница, / и звук его громче, чем бодрое бульканье фабрик.)

Упоминание Урала подсказано либо пастернаковской «Охранной грамотой», где он пишет, что сбежал на Урал, когда разразилась Первая мировая война, либо стихотворением «Урал впервые», перевод которого напечатан в «Selected Writings» [42, p. 274].

«Охранная грамота» помогла О'Харе выработать критический взгляд и на процесс формирования авангардных кружков в предреволюционной России, и на характеры поэтов-авангардистов: как самого Пастернака, так и Маяковского — предмета поклонения О'Хары. Нарисованная Пастернаком картина многочисленных конфликтов между школами довольно неоднозначна. Вот как Пастернак описывает внезапно вспыхнувший конфликт, который произошел в мае 1914 г. между членами «Центрифуги» — группы, к которой он (против своего желания) принадлежал, — и кубофутуристами, которых представляли Маяковский с соратниками:

Был жаркий день конца мая, и мы уже сидели в кондитерской на Арбате, когда с улицы шумно и молодо вошли трое названных <Шершеневич, Большаков и Маяковский. — *P.B.*>, сдали шляпы швейцару и, не умеряя звучности разговора, только что заглушавшегося трамваями и ломовиками, с непринужденным достоинством направились к нам. У них были красивые голоса. <...> Они были одеты элегантно, мы — неряшливо. Позиция противника была во всех отношениях превосходной [4, с. 215–216].

6 Memorial Day (День поминовения) — федеральный праздник, национальный день памяти в США. Впоследствии друг О'Хары Пол Шмидт, памяти которого посвящена эта статья, писал: «Насколько я знаю, Фрэнк прочел произведения Пастернака в издании, впервые вышедшем в серии "New Directions" в 1949 г. <т. е. "Selected Writings" [42]. — *P.B.*>, где была напечатана "Охранная грамота"...» [48, p. 195].

Описание городского пейзажа, предвкушение бурной ссоры, которая больше напоминает подростковые насмешки и издевательства, чем интеллектуальные разногласия, красивые голоса и элегантная одежда оппонентов — все это, несомненно, привлекало молодого поэта, который уже начал ценить такого рода сообщества, когда учился на последних двух курсах Гарварда.

В то же время текст Пастернака не оставляет сомнений в том, как русский поэт относился к подобным сообществам, стесняющим его личную свободу. «Всю зиму, — пишет он, — я только и знал, что играл в групповую дисциплину, только и делал, что жертвовал ей вкусом и совестью» [4, с. 215]. Не случайно больше всего на этой встрече его поразила особая роль, которую играл в группе Маяковский.

Его намеренную резкость легко было вообразить отличительным признаком других профессий и положений. В своей разительности он был не одинок. Рядом сидели его товарищи. Из них один, как он, разыгрывал денди, другой, подобно ему, был подлинным поэтом. Но все эти сходства не умаляли исключительности Маяковского, а ее подчеркивали. В отличие от игры в отдельное он разом играл во все, в противность разыгрыванию ролей, — играл жизнью [4, с. 216].

На нескольких страницах Пастернак описывает Маяковского, каким он увидел его в первый день и на следующий день, когда они встретились один на один. На этих страницах, помимо описаний авангардных кружков, к которым принадлежали Маяковский и Пастернак, О'Хара нашел прообраз своей будущей поэтической личности — «Маяковского с Макдугал-стрит»⁷, человека, вокруг которого группируются выдающиеся поэты и художники. Именно так все и получилось. Дэвид Леман называет ключевых участников нью-йоркской котерии «элитарной компанией поэтов», в которой у каждого была своя роль. О'Хара был «героем, великим культоргом, катализатором всей Нью-Йоркской школы и социальной силой, соединявшей всех и вся: и поэзию, и живопись действия, и джаз, и встречи за коктейлем, и послеобеденные таблоиды — с социальным сознанием. Сила личности

7 Так озаглавлена рецензия Джеффри О'Брайена на книгу Брэда Гуча «Поэт города: Жизнь и время Фрэнка О'Хары» [36, р. 94–105].

О'Хары, его заразительный энтузиазм и способность, кажется, безгранично наслаждаться искусством естественным образом ставили его в центр внимания» [27, р. 72].

Такого рода котерия описана и выдвинута на первый план в важной статье Пола Гудмена «Advance-Guard Writing, 1900–1950» («Авангардное письмо. 1900–1950»), которая была опубликована летом 1951 г. [19], когда О'Хара оканчивал магистратуру Мичиганского университета по специальности «литературное творчество», то есть накануне своего переезда в Нью-Йорк. Статья посвящена историческому авангарду — преимущественно французскому, хотя и с отдельными косвенными отсылками к русскому — и предлагает разные пути, по которым может пойти американский послевоенный авангард с учетом опыта предшественников.

Главное в авангарде сегодняшнего дня — это восстановление общества. Это простейший путь для выхода из кризиса отчуждения: люди отчуждены от самих себя, друг от друга и от художника, а он берет на себя инициативу, буквально обнимая их и собирая вместе. С точки зрения литературы, это значит *«писать для них о каждом из них лично»*. И неважно, в каком жанре, <...> потому что каждый обратит внимание на произведение, главный герой которого носит его собственное имя. Но такие личностные тексты, описывающие собственную аудиторию, могут появиться только в небольших сообществах хорошо знакомых друг с другом людей, где все всех знают и все понимают, о чем речь. <...> Если такое тесное сообщество существует — не так уж важно, географически или нет, хотя это и имеет некоторое значение, — и художник пишет для этого сообщества о его участниках, то авангард немедленно превращается в жанр максимально интегрированного искусства, именуемого Поэзией на Случай [19, р. 375–376].

Гудменовская формула авангарда оказалась чрезвычайно привлекательной для О'Хары. Летом 1951 г. в письме своей подруге, художнице Джейн Фрейлихер, он восклицает: «Я прочел свежайший манифест Пола Гудмена в “Kenyon Review”, и если ты еще не насладились его отменными идеями, беги к ближайшему газетному киоску!» [18, р. 187]. По всей видимости, в статье Гудмена О'Хару, как было неоднократно отмечено, привлекала в первую очередь идея «тесного сообщества» (см., помимо прочего: [18,

р. 187; 12, р. 19; 51, р. 84–85; 15, р. 110–111; 30)]⁸. Но, очевидно, не меньше привлекали О'Хару и мысли Гудмена о значении «Поэзии на Случай» — поэзии, откровенно эксплуатирующей имена приятелей, городов и событий, имеющих исключительно местное и личное значение. А жизнь и творчество Маяковского стали для О'Хары примером осуществления коммунизма и развития систем кружковой референциальности, предвосхитивших его собственную жизнь и творчество.

III

Практически каждый серьезный исследователь признает влияние Маяковского на творчество О'Хары, но дело обычно ограничивается анализом одного-двух стихотворений, в которых прямо упоминается имя русского поэта⁹. Более широкие обзоры и обобщения сравнительно редки. На общем фоне выделяются две работы. В своем новаторском исследовании «Frank O'Hara: Poet Among Painters» («Фрэнк О'Хара: поэт среди художников», 1998) [43] Марджори Перлофф комментирует стихотворение 1958 г. «Ode (to Joseph LeSueur) on the Arrow that Flieth by Day» («Ода (Джозефу Лесюэру) на стрелу, летящую во дни» [37, р. 300]). По мнению исследовательницы, «Ода» знаменует переход к «более гибким формам Аполлинера и Реверди, лаконичной неформальности позднего Одена и брутальной личностной напряженности Маяковского» [43, р. 120]. Действительно, напряженность — отличительная черта поэзии О'Хары, и воздействие Маяковского могло здесь сказаться. Более глубоко проработан другой вопрос — о влиянии лирического голоса Маяковского. В поэзии О'Хары Перлофф отмечает сходные синтаксические и интонационные перепады — от прямого высказывания к ожидаемому вопросу и ответу, от первого лица ко второму, от одного грамматического времени к другому. Эти перепады, в свою очередь, коррелируют со «стремительными переходами от лиризма к буффонаде». Все вместе эти черты позволяют отнести лирику О'Хары к «особой разновидности персонизма» [43, р. 138], которая была, по крайней мере отчасти, сформирована по образцу поэзии

8 Некоторые комментаторы (в частности, Эпштейн и Шоу) указывают, что со временем определение сообщества у О'Хары стало отличаться от гудменовского.

9 Даже «Энциклопедия поэтов Нью-Йоркской школы», в которой есть статья «Русская поэзия», обсуждая присутствие Маяковского в стихах О'Хары, сосредоточивается исключительно на стихотворении «A True Account of Talking to the Sun at Fire Island» («Правдивый отчет о разговоре с солнцем на Файер-Айленде»); см.: [12, р. 414].

Маяковского¹⁰. Читая обоих поэтов, мы «узнаем лирического повествователя так же близко, как знаем близкого друга; мы видим его то в одном, то в другом настроении — мы видим его то восторженным, то чувственным, то неподвижным, то игривым, то заинтересованным и внимательным, то отстраненным и скучающим, то подавленным, то отчаявшимся, попеременно то нежным, то сварливым» [43, р. 136–137].

Лайтл Шоу в своей книге «Frank O'Hara: The Poetics of Coterie» («Фрэнк О'Хара: кружковая поэтика», 2006) [51] рассматривает место Маяковского в творчестве О'Хары в столь же широкой перспективе, но с иной точки зрения. Вслед за Марджори Перлофф он говорит о театральности лирического субъекта обоих поэтов и об общем для них «скольжении между жизнью и текстом и между разными версиями собственной личности» [51, р. 126]. Однако куда интереснее затронутый им ономастический аспект. «У О'Хары, — пишет Шоу, — проблема истолкования возникает не только по отношению к его собственным меняющимся Я, но и по отношению к именам собственным других людей, с которыми Я вступает в диалог, — это проблема интерсубъективности и “общности”» [51, р. 7]¹¹. Имена собственные «Маяковский» и «Пастернак», считает он, вызывают ассоциацию со специфичным контекстом холодной войны и в то же время подталкивают читателя к тому, чтобы задаться вопросом, что же эти имена обозначают [51, р. 124]¹². «Маяковский» обозначает «своего рода мост между относительно частным миром желания» и «публичным миром монументальной либо модернистской архитектуры», как в стихотворении «Ann Arbor Variations» («Анн-арборские вариации») [51, р. 124]. В других стихах это имя может обозначать «кризис желания», как в стихотворении «Mayakovsky» [51, р. 16], или указывать на «эпический урбанизм во всем

10 В качестве главного примера Перлофф приводит поэму Маяковского «Люблю», впервые переведенную на английский в 1960 г. [33, р. 151–171]. Одновременно исследовательница приписывает «персонизм» О'Хары еще и влиянию Пастернака — что доказать гораздо сложнее, поскольку Пастернаку свойственно скрывать поэтическую личность, либо подменять ее маской или же говорить от имени поэтической «личности» описываемого мира природы.

11 Ср. замечание Герберта Маршалла о поэтической практике Маяковского: «Маяковский часто вводит в свои стихи подлинные имена, адреса и другие фактические подробности...» [32, р. 41].

12 Это досадный анахронизм. Конечно, имена Пастернака или Хрущева могут натолкнуть на подобные ассоциации, особенно после присуждения Нобелевской премии Пастернаку в 1958 г., но крайне маловероятно, что какие бы то ни было ассоциации с холодной войной может вызвать у читателя Маяковский.

многообразии его проявлений» — такова, возможно, функция эпиграфа к стихотворению «Second Avenue» («Вторая авеню»): «Памяти Владимира Маяковского» [37, р. 139]. Наконец, отсылка к «Необычайному приключению» Владимира Маяковского в о'харовском «ремейке» этого стихотворения («A True Account of Talking to the Sun at Fire Island»), возможно, предлагает «более космополитичную и намеренно политизированную модель поэзии» [51, р. 131].

IV

При более строгом и систематическом подходе к вопросу о влиянии Маяковского на О'Хару мы должны в первую очередь выяснить, какие тексты Маяковского были доступны О'Харе по-английски, поскольку русским он не владел. Можно предполагать, что О'Хара впервые столкнулся с именем Маяковского на страницах «Охранной грамоты» Пастернака в переводе Беатрис Скотт — почти наверняка в переиздании, вышедшем в серии «New Directions» в 1949 г. (первое издание относится к 1945 г.). Пастернак несколько раз упоминает поэму Маяковского «Облако в штанах» и цитирует из нее отдельные строки, а в конце приводит отрывок на восемь строк, который, как мы вскоре увидим, должен был глубоко запечатлеться в памяти О'Хары:

И чувствую, «я» для меня мало,
Кто-то из меня вырывается упрямо.
Алло!
Кто говорит?! Мама?
Мама! Ваш сын прекрасно болен.
Мама! У него пожар сердца.
Скажите сестрам, Люде и Оле,
Ему уже некуда деться.

[4, с. 238]

I feel that my 'I' is too small for me.
Someone is obstinately breaking out of me.
Hullo!
Who's there? Mother?
Mother! Your son is marvelously ill.

Mother! His heart is on fire!
Tell his sisters Lyuda and Olya,
He has nowhere to go.
[42, p. 145–146]

Кроме того, Пастернак упоминает поэмы «Флейта-позвоночник», «Война и мир» и «150 000 000», а также две пьесы — «Баню» и трагедию «Владимир Маяковский». Хотя Пастернак не приводит цитат из трагедии, из его описания видно, как в ней использованы урбанистические детали, а самое главное — как он концептуализирует роль лирического субъекта пьесы, который говорит устами разных и весьма многочисленных персонажей:

Это была трагедия «Владимир Маяковский», тогда только что вышедшая. Я слушал, не помня себя, всем перехваченным сердцем, затаив дыхание. Ничего подобного я раньше никогда не слышал.

Здесь было все. Бульвар, собаки, тополя и бабочки. Парикмахеры, булочники, портные и паровозы. Зачем цитировать? Все мы помним этот душный таинственный летний текст, теперь доступный каждому в десятом издании. <...>

Заглавье скрывало гениально простое открытее, что поэт не автор, но — предмет лирики, от первого лица обращающейся к миру. Заглавье было не именем сочинителя, а фамилией содержания [4, с. 219].

Если бы О'Хара попытался разыскать вышеперечисленные тексты на последнем курсе Гарварда или в год учебы в Мичиганском университете (т. е. в 1949–1951 гг.), то он нашел бы только «Облако в штанах» — в сборнике стихов и прозы «Mayakovsky and His Poetry», составленном Гербертом Маршаллом. Сборник был издан в Лондоне в 1942 г. и переиздан в 1945 г. (расширенная версия вышла в Бомбее в 1955 г., затем последовали другие издания). Мы знаем, что О'Хара обращался к этой книге еще в 1952 г. (если не раньше), поскольку он цитирует [37, p. 121] строки из Маршаллова перевода «Облака в штанах» в эпиграфе к поэме «Invincibility» («Непобедимость»; см. ниже)¹³.

13 Это косвенно подтверждает Аллен Гинсберг, который в одном интервью говорит об «очень хорошем издании Маяковского, купленном в Индии <упомянутое выше бомбейское издание 1955 г. — P.B.>, — книге, по которой изучал Маяковского и Фрэнк О'Хара <...>. Это

Однако были доступны и другие тексты, среди которых нужно особо отметить следующие:

1) стихотворения из сборника «Russian Poetry: An Anthology» (1927) [11]: «Our March» («Наш марш»), «The Tale of How Parfen Learned of the Law Protecting Workingmen» («Рассказ о том, как узнал Фадей¹⁴ закон, защищающий рабочих людей», отрывок) и «A Most Extraordinary Adventure...» («Необычайное приключение...»)¹⁵;

2) стихи из сборника «Soviet Literature: An Anthology» (британское издание, 1933; американское издание, 1934) [46]: «I» («Я», первое стихотворение цикла), «Listen» («Послушайте»), «The Cloud in Trousers» («Облако в штанах», только пролог), «Brother Writers» («Братья писатели»), «Command No. 1» («Приказ по армии искусства») и «Hands Off China!» («Прочь руки от Китая!»);

3) стихи из антологии «A Treasury of Russian Verse» (1949) [58]: «Moonlit Night» («Лунная ночь. Пейзаж»), «Our March» («Наш марш», переработанная версия вышеупомянутого перевода 1927 г.), «The Worker Poet» («Поэт-рабочий»), «A Most Extraordinary Adventure...» («Необычайное приключение...», переработанная версия), «The Tale of How Fadey Learned of the Law Protecting Workingmen» («Рассказ о том, как узнал Фадей закон, защищающий рабочих людей», отрывок; переработанная версия), «Home!» («Домой!», отрывок), «So What?» («А что, если? Первомайские грезы в буржуазном кресле»), «Heineesque» («Гейнеобразное»), «At the Top of my Voice» («Во весь голос», отрывок) и «It's Two O'Clock» («Уже второй. Должно быть, ты легла...»).

Среди текстов, которые О'Хара мог прочесть позже, когда он уже ознакомился с изданием Маршалла 1945 г., — стихи из антологии «Russian Poetry 1917–1955» (1957) [29], упомянутые в письме О'Хары Ларри Риверсу от 8 апреля 1958 г., где он особо отметил «великолепные новые пе-

были переводы Герберта Маршалла» [17]. По всей вероятности, у О'Хары было более раннее издание 1945 г.: в своем комментарии к стихотворению «Mayakovsky» [37, р. 532] Дональд Аллен цитирует письмо, полученное от Джеймса Скайлера, который упоминает, что видел книгу стихотворений Маяковского на столе О'Хары. Это должно было произойти до 1957 г., когда было напечатано стихотворение «Mayakovsky».

14 Переводчик заменил «Фадея» «Парфеном», чтобы воспроизвести рифму, присутствующую в заглавии оригинала: «Фадей | людей» — «Parfen | Workingmen».

15 В первом издании книги, озаглавленном «Modern Russian Poetry: An Anthology» (New York: Harcourt, Brace and Co., 1921) стихов Маяковского нет.

реводы... из Пастернака и Маяковского» (см.: [51, p. 116]). Это «For the Signboards» («Вывескам»), «The Man Seven Years Standing» (отрывок из поэмы «Про это»), «The Death of Lenin» (начало поэмы «Владимир Ильич Ленин») и «Hungry Winter» («Голодная зима», отрывок из поэмы «Хорошо!»). В 1960 г. вышли два издания произведений Маяковского: «*The Bedbug and Selected Poetry*» («“Клоп” и избранные стихи») в США [33] и «*Selected Poetry*» («Избранные стихи») в Москве, в Издательстве литературы на иностранных языках [34]. О'Хара имел возможность прочесть обе эти книги.

Из всех переводов, доступных О'Харе, самыми важными оказались те, с которых он начинал. В книге «*Mayakovsky and His Poetry*» был представлен достаточно широкий диапазон текстов — поэмы, лирика, отрывок из пьесы «Мистерия-буфф» и сопроводительные биографические материалы: краткая автобиография «Я сам» и документы о жизни и деятельности Маяковского после революции. Поэтические тексты собраны в тематические блоки, отражающие эволюцию поэта и/или выделяющие особые жанры: «*The Egoist*» («Эгоист»), «*The Revolutionary*» («Революционер»), «*Mayakovsky Abroad*» («Маяковский за границей»), «*The Satirist*» («Сатирик»), «*Verse for Children*» («Стихи для детей»), «*The Poet and His Poetry*» («О поэте и поэзии») и «*The Poet of Life*» («Поэт жизни»). Поэма «Во весь голос» включена в раздел «*The Last of Mayakovsky: Report of His Twentieth Anniversary Exhibition*» («Последние дни Маяковского: Репортаж о выставке “Двадцать лет работы”»). Она напечатана в составе опубликованной в «Литературной газете» стенограммы выступления Маяковского на юбилейном вечере, где он читал свою поэму. Все произведения Маяковского, которые фигурируют в «*Collected Poems*» О'Хары, можно найти в собрании Маршалла, за исключением поэмы «150 000 000», о которой О'Хара узнал из вторых рук: ее часто упоминает Пастернак в «Охранной грамоте» и сам Маяковский в своей автобиографии, переведенной Маршаллом.

Книга Маршалла примечательна не только переводами, но и тем, как преподносятся в десятистраничном предисловии жизнь и творчество Маяковского, — через этот фильтр О'Хара впервые воспринял его произведения. Маршалл, английский переводчик, проведший в Советской России семь лет (1930–1937), восхвалял эту страну и ее «непревзойденный поэти-

ческий гений» в откровенно просоветском и просталинском духе (о показательных процессах 1936–1938 гг. например, написано, что это были «государственные судебные процессы, которые обнажили язвы, преднамеренно нанесенные враждебными силами во многих областях советской жизни и общественной организации» [32, р. 5]).

В предисловии Маршалла особо выделяются две темы, которые, в купе с переведенными текстами, помогают понять, как О'Хара воспринимал Маяковского и адаптировал его творчество к собственным нуждам. Маршалл старательно разделял творческую эволюцию Маяковского на два периода. Первый — дореволюционный, когда Маяковский был «бунтарем-индивидуалистом», чья поэзия «все еще оставалась поэзией одиночки, изысканным плетением словес для самого себя, поэзией, которую не могли понять и полюбить широкие массы рабочих и крестьян» [32, р. 1–2]. Второй период — послереволюционный, когда Маяковский оказался «полон решимости выйти за пределы собственной личности и сблизиться с простыми людьми, совершившими революцию, которую он воспевал» [32, р. 2]. Маршалл цитирует слова Маяковского: «...поэт не тот, кто ходит кучерявым барашком и блеет на лирические любовные темы, но поэт тот, кто в нашей обостренной классовой борьбе отдает свое перо в арсенал вооружения пролетариата, который не гнушается никакой черной работы, никакой темы о революции, о строительстве народного хозяйства и пишет агитки по любому хозяйственному вопросу» [32, р. 140]. Не менее важно то, что Маршалл объясняет всеобъемлющий урбанизм Маяковского преданностью поэта революции (хотя в этом Маршалл ошибался). «Маяковский — поэт города и рабочий, — пишет Маршалл. — В его произведениях практически нет образов деревни, почти нет “природы” и соловьев, нет никаких привычных поэтических клише. Но вы найдете там бульвары, площади, суматоху улиц, блеск асфальта, шум машин, стеклянные глаза домов, позвончики крыш, человеческий труд, ритм революции, общественную борьбу» [32, р. 3].

V

Чтобы наметить траекторию точек соприкосновения О'Хары с Маяковским, рассмотрим в хронологическом порядке тексты О'Хары, в которых

либо прямо упоминается Маяковский, либо возникают ассоциации с его стихами или его образом. Первый текст из «Collected Poems», где упомянут Маяковский, — «Ann Arbor Variations» [37, р. 64–66] — датирован: «Анн Арбор, июль 1951 г.». В начале третьей «вариации» читаем:

The alternatives of summer do not remove
us from this place. The fainting into skies
from a diving board, the express train to
Detroit's damp bars, the excess of affection
on the couch near an open window or a Bauhaus
fire escape, the lazy regions of stars, all
are strangers. Like Mayakovsky read on steps
of cool marble, or Yeats danced in a theatre
of polite music...

[37, р. 65–66]

(Соблазны лета не выманят / нас отсюда. Падение в небеса / с трамплина, экспресс в / сырые детройтские бары, избыток чувств / на диване у открытого окна или у баухаусовской / пожарной лестницы, ленивые звездные пространства, все — / чужаки. Словно Маяковский, прочитанный на ступенях / прохладного мрамора или Йейтс, станцованный в театре / чинной музыки...)

В этом отрывке — части элегии об уходящем лете (в тот год оно было особенно жарким: О'Хара оканчивал обучение в Мичиганском университете) — Маяковский, прочитанный «на ступенях / прохладного мрамора», становится метафорой «чужаков» или «соблазнов лета». Здесь важен оксюморон: ораторскую поэзию Маяковского спокойно читают, а не декламируют, причем делают это, расположившись на «ступенях прохладного мрамора» (возможно, на ступенях Энджелл-холла, здания в классическом стиле в кампусе Мичиганского университета). Представить так русского поэта — значит целиком и полностью domesticiровать его в академических структурах. Эффект лишь усиливается оттого, что в компанию с Маяковским попадает Йейтс. Это сделано, нам кажется, не затем, чтобы как-то принизить поэта, а для того, чтобы установить должную дистанцию между собой и Маяковским с Йейтсом и тем самым освободить пространство для себя и своего авангарда, в то же

время признав обоих поэтов своими предшественниками¹⁶.

Второе стихотворение, приводящее на ум образ Маяковского, — это сюрреалистическая «Invincibility» («Непобедимость»), которую почти никогда не вспоминают при обсуждении о'харовской маяковскианы. Это стихотворение было написано в Саутгемптоне на Лонг-Айленде (окраина Нью-Йорка), и, судя по расположению в «Collected Poems», создано в конце 1952 г. Больше года прошло с тех пор, как были закончены «Ann Arbor Variations», и за это время О'Хара, похоже, обратился к более основательному чтению Маяковского и Пастернака. Последнему адресовано стихотворение «Snapshot for Boris Pasternak» («Моментальный снимок для Бориса Пастернака»), а кроме того, он упоминается в самом известном из всех написанных в этом году стихотворений О'Хары — «Hatred» («Ненависть»). Об этом и других произведениях этого периода Кеннет Кох писал: «В первые нью-йоркские годы (1952–1954) поэзия О'Хары наполнилась, как никогда раньше, тоской и отчаянием, а вслед за ними пришла вызывающая жесткость — он стал писать шероховатые, жесткие, блистательные, отстраненно-небрежные стихи (“Easter” [«Пасха»], “Hatred” [«Ненависть»], “Invincibility” [«Непобедимость»], “Life on Earth” [«Жизнь на Земле»], “Second Avenue” [«Вторая авеню»]...)» [24, р. 35–36].

То, что Кох включил в один ряд текстов «Invincibility» и «Second Avenue», оправдано не только их тематикой и стилистикой, но и тем, что эти стихотворения связаны с Маяковским. Как уже было сказано, эпиграф к «Invincibility» — это цитата из Маршаллова перевода «Облака в штанах»: «У церкви сердца занимается клирос». Эта же строка служила эпиграфом и к «Second Avenue» в рукописи, принадлежавшей тогдашнему любовнику О'Хары джазовому музыканту и художнику Ларри Риверсу [37, р. 529]. Стихотворение, иронически озаглавленное «Непобедимость» («Invincibility»), преисполнено «тоски и отчаяния», которые, по всей видимости, обусловлены напряженными сексуальными и «все более и более запутанными трехсторонними отношениями» [18, р. 227] между О'Харой, его близкой подругой (и первой музой) Джейн Фрейлихер и Ларри Риверсом, бисексуалом, сделав-

16 Связь с Йейтсом легко распознаётся в названии подборки стихов, поданных О'Харой на премию Хопвуда (Hopwood Award), — «A Byzantine Place», содержащей отсылку к известным стихотворениям Йейтса «Византия» («Byzantium») и «Плавание в Византию» («Sailing to Byzantium»).

шим и О'Хару, и Фрейлихер своими партнерами — в числе многих других. Эта сексуальная карусель отсылает к началу стихотворения, где походя упомянута знаменитая пьеса Артура Шницлера «Хоровод» (*La Ronde* — или ее одноименная экранизация, осуществленная Максом Офюльсом), построенная вокруг десяти любовных историй. Маяковский привлечен в это стихотворение как страдающий от такого же рода ревности и сексуального томления, как лирический герой «Непобедимости». В шестой строфе первой части стихотворения говорится об «усталостях сердца, превратившегося в клирос» («*lassitudes of a heart turned into a choir*»), и пожарных лестницах, которые «возмущаются против басурманской щеки / любви, ринувшейся в водоворот за настоящей речью...» («*...the fire-escapes tend to ferment against the paynim cheek / of love that's advancing into a maelstrom for a true speech...*») [37, с. 122]. Это отсылка к отрывку, откуда взят эпиграф к этому стихотворению, — где Маяковский описывает ярость и отчаяние, охватившие его, когда его возлюбленная Мария объявила, что выходит замуж за другого:

Mother!
I can't sing.
In the church of my heart the choir is on fire!
As children from a burning building fly,
scorched figures and words
surge from my cranium.

[32, с. 34]

Мама!
Петь не могу.
У церковки сердца занимается клирос!
Обгорелые фигурки слов и чисел
из черепа,
как дети из горящего здания.

[3, т. I, с. 180]

Эта реминисценция свидетельствует о том, что О'Хара действительно усвоил тот «сокровенный крик» Маяковского, о котором говорил Джеймс Скайлер [9, p. vii], но не в той форме, в какой можно было бы ожидать. О'Хара

цитирует Маяковского в эпиграфе, но затем стилизует этот крик под отстраненно-небрежную манеру, которую он начал культивировать в своих стихах. В этом синтаксически сложном и семантически насыщенном стихотворении ничто не напоминает громогласный ораторский стиль Маяковского — это придет позже. А здесь О'Хара утверждает свою приверженность историческому авангарду, отстаивая при этом собственную поэтическую независимость.

Подобный же эффект достигается в стихотворении «Second Avenue», написанном весной 1953 г. Присутствие Маяковского обозначено эпиграфом «Памяти Владимира Маяковского», заменившим первоначальное посвящение «Виллему де Кунингу» (как уже было отмечено выше, в другой рукописи эпиграфом к этому стихотворению служит та же цитата из «Облака в штанах», которая предвывает «Invincibility»). Во «Второй авеню» нет очевидных цитат из Маяковского и аллюзий к его стихам, так что вряд ли кто-то бы счел, что «Second Avenue» имеет отношение к русскому поэту, если бы не эпиграф. Действительно, Кеннет Кох рассматривает это стихотворение прежде всего как «свидетельство того, что авангардный стиль французской поэзии от Бодлера до Реверди укоренился в американском сознании до такой степени, что американский поэт может совершенно свободно писать в этом стиле стихи» ([23, р. 130–132; цит. по: [18, р. 234]). Как стихотворение связано с Маяковским и де Кунингом, объяснено в комментарии ко «Второй авеню», который О'Хара дал известной журналистке «Тайм» и «Лайф» Розалинде Констейбл [18, р. 235]: «Что же касается Маяковского и де Кунинга, то они оба создавали большие, как города, произведения, жизнь в которых автономна (они не о городской жизни) и все-таки похожа [на городскую]: у Маяковского это “Ленин”, “150 000 000”, “Эйфелева башня” <“Париж (Разговорчики с Эйфелевой башней)”>. — Р.В.> и т. д.; у де Кунинга — “Эшвилл”, “Раскопки”, “Гансвурт-стрит” и т. д.» [37, р. 497]. Список примеров примечателен: все они взяты из книги Маршалла, за исключением поэмы «150 000 000», которую Маяковский несколько раз упоминает в своей краткой автобиографии «Я сам», также вошедшей в сборник Маршалла. Эти произведения объединяет то, что они «большие, как города» и при этом не о *городах*, но они радикально отличаются от «Second Avenue». Последнее стихотворение воистину «автономно» в том смысле, что это метоним, часть целого, тогда как поэмы Маяковского подпадают под другое определение

О'Хары, являясь, скорее, «философской редукцией реальности до системы, с которой можно сжиться»; эта редукция «настолько искажает жизнь, что наказанием за такое искажение <...> становится болезнь, как внутренняя, так и внешняя» [37, р. 495]. Иными словами, в «Second Avenue» урбанизм используется как вербальная форма абстрактного экспрессионизма, как живописный холст, «возвышенный и сухой, не влажный, [ничего не] отражающий и [не создающий] предумышленных [эффектов]», холст, который приобретает автономность, затушевывая связь между своей поверхностью и смыслом [37, р. 497], в то время как Маяковский ставит свой урбанизм на службу политике, как в произведениях социалистического реализма. Как и в случае с «Invincibility», О'Хара претендует здесь на сходство с Маяковским в одном-единственном отношении — в отношении урбанизма — и только для того, чтобы дистанцироваться в другом: цели и способах его — урбанизма — использования.

Краеугольный камень о'харовской маяковскианы — это, безусловно, стихотворение «Mayakovsky» (1954), название которому, по иронии судьбы, дал не О'Хара, а его друг Джеймс Скайлер (см.: [37, р. 532–533]). Он помогал О'Харе найти подходящее стихотворение для готовящегося сборника «Медитации на краю бездны» («Meditations in an Emergency», 1957) и они наспех соединили несколько текстов. Из рассказа Скайлера не вполне понятно, какие из них изначально представляли собой части единого произведения, а какие — отдельные короткие стихи, но всё вместе тотчас напомнило Скайлеру стих Маяковского, особенно когда он увидел на столе О'Хары сборник Маршалла. Реминисценции из «Облака в штанах» в начале стихотворения О'Хары очевидны¹⁷.

17 Хотя сходство с текстами и поэтикой Маяковским общепризнано, точную ссылку на «Облако в штанах» первой дала Марджори Перлофф в рецензии на книгу Майкла Альмерейда «Night Wraps the Sky: Writings by and about Mayakovsky» («Ночь обложила небо: Произведения Маяковского и о Маяковском») [44]. А Том Джоунз первым сопоставил эти два отрывка, продемонстрировав их сходство, в своей провокативной работе о стихотворении О'Хары [22, р. 87–91].

Маяковский
«Облако в штанах»

О'Хара
«Маяковский»

Allo!	My heart's aflutter!	(Как бьется сердце!
Кто говорит?	I am standing in the bath tub	Стоя в ванне,
Мама?	crying. Mother, mother	плачу. Мама, мама,
Мама!	who am I? If he	кто я? Пусть он
Ваш сын прекрасно болен!	will just come back once	хотя бы раз опять зайдет
Мама!	and kiss me on the face	и поцелует меня в щеку,
У него пожар сердца!	his coarse hair brush	его жесткая щетина заденет
	my temple, it's throbbing!	по моему пульсирующему
		виску!)
[3, т. 1, с. 179–180]	[37, с. 201]	

Перевод Маршалла:
Hallo!
Who's speaking? Mother?
Mother!
Your son is beautifully ill!
Mother!
His heart is on fire!
[32, p. 33]

Сходство между этими отрывками не ограничивается вербальными совпадениями — им соответствует сходное сюжетное повествование: Маяковский расстается со своей возлюбленной Марией, а О'Хара — со своим недавним партнером художником Гэнди Броуди (см. комментарий Дональда Аллена к этому стихотворению: [37, p. 532–533]). Но развязка в двух сюжетах разная. Во второй части стихотворения О'Хары лирический субъект, по-видимому, обыгрывает заглавие поэмы Маяковского «Облако в штанах», сокрушаясь: «I embraced a cloud, / but when I soared / it rained» [«Я обнял облако, / но лишь я воспарил, / оно уж излилось дождем»] [37, p. 201]. Эти строки можно понимать так: там, где Маяковский разражается диатрибами против буржуазной любви, буржуазного искусства, существующего

общественного строя и религии¹⁸, О'Харе с ним не по пути; единственное, к чему стремится О'Хара, — хоть как-то вернуться к нормальной жизни после травмы болезненного разрыва с возлюбленным:

Now I am quietly waiting for
the catastrophe of my personality
to seem beautiful again,
and interesting and modern.

[37, с. 202]

(И я теперь спокойно жду, пока
эта катастрофа — моя личность —
не покажется снова прекрасной,
интересной и современной.)

Таким образом, стихотворение, построенное на нарративе, зеркально отражающем нарратив Маяковского, свидетельствует о том, что О'Хара идентифицируется со своим предшественником-авангардистом и наследует его пресловутый «сокровенный крик», но в то же время и о том, что, по сути, авангардизм О'Хары в корне отличается от авангардизма Маяковского своей деполитизированной телеологией и определяется прежде всего стремлением казаться прекрасным, интересным и современным — точно так же в жизни, как и в искусстве¹⁹.

Три года отделяют стихотворение «Mayakovsky» от стихотворения «The Stars» («Звезды») [40, р. 175–176], которое, судя по всему, ускользнуло от внимания исследователей, искавших следы воздействия Маяковского в поэзии О'Хары. Вот заключительные строки «Звезд»:

Mayakovsky sails
and, ignorant of his sailing,
the false rear their
many-colored sheet; and it is not speed of sex as the guardian without
a hardon said.
[40, с. 177]

18 В предисловии ко второму изданию поэмы Маяковский называет ее «катехизисом сегодняшнего искусства: "Долой вашу любовь", "Долой ваше искусство", "Долой ваш строй", "Долой вашу религию" — четыре крика четырех частей» [3, т. 12, с. 7].

19 См. интервью О'Хары с Эдвардом Люси-Смитом 1965 г. в кн.: [38, р. 9].

(Маяковский плывет, / и, не ведая о его плавании, / лжецы вздыхают свой / разноцветный парус-простыню; и это не скорость секса, как сказал блюститель, у / которого не сто́йт.)

Эти строки представляют собой коду стихотворения, которое в целом читается как исполненный горечи ответ литературному истеблишменту, снисходительно и презрительно взирающему на современный авангард. Новый авангард в этом стихотворении представляет Аллен Гинзберг. О'Хара познакомился с поэтом-битником в 1956 г. и, несмотря на их очень разное понимание авангардизма, оба «испытывали одинаковое отвращение к аккуратным академическим строфам, распространяемым под видом поэзии многочисленными солидными литературными журналами» [18, р. 317]. Сам Гинзберг вспоминает:

С 1955 г. в американской поэзии начался прорыв, получивший известность под разными названиями: Сан-Францисский ренессанс, или Нью-Йоркская школа, или поколение битников, или «Открытая форма», или какой угодно, но непременно антиакадемический, антиклассический стиль <...>. Тогда, казалось, возникло некое единство между людьми из сан-францисской «Открытой формы» — Снайдером, Уэйленом, Макклуром, Ольсеном, Крили, Дунканом, — и Нью-Йоркской группой, в которую входили О'Хара, Скайлер, Эшбери. Общей почвой для сближения стало восхищение американской разговорной идиоматикой и ритмом в стихах Уильяма Карлоса Уильяма и автоматическим письмом Гертруды Стайн. Так что это была такая когорта новых поэтов, которые в какой-то степени нравились друг другу [18, р. 317–318].

Знаменательно, что годом позже О'Хара познакомил Гинзберга с творчеством Маяковского, дав ему почитать свой экземпляр переводов Маршалла. Гинзберг продолжает:

Я до этого совсем не читал Маяковского, но Фрэнк открыл его для меня, и я ему признателен, потому что я заинтересовался Россией. Он открыл для меня свободный публичный голос [Маяковского], особенно самоубийственное отчаяние поэмы «Во весь голос». Это великая классика [18, р. 318].

О'Хара, без сомнения, увидел сходство между откровенно левыми политическими взглядами и «публичным голосом» битников и пронзительным политическим голосом Маяковского (не с «сокровенным криком» предреволюционного периода, но с «публичным криком» поэта, преданного делу социалистических преобразований, бунтаря, знающего, во имя чего он бунтует). Сам он не мог и не хотел идти по пути именно такого авангарда, но восхищался им и выступал в его защиту.

Еще одним доказательством такой интерпретации может послужить другое стихотворение О'Хары, написанное год спустя, в 1958-м, где повторено несколько строк из «Звезд» (они выделены в цитате курсивом):

I see you standing in the clear light
of what is soon to become day, or night
it is your standing that counts, the ineluctable nonsleeping
and nonpolishing, you
are not a stitcher of the wing to sandaled verse
poems discrete, admirable, scandal-free, sweet and disreputable
they are scandalous as stars
because the meanness of souls cannot be assuaged
though it can be eradicated
which no tyrannous power has ever thought of
because tyranny has never known
real powers.
and what with the leverage of chance and all
the false rear their many-colored sheet
but at last we are liberated
from the psychology of the nonesuch
not ignorant of your sailing

[37, с. 316]

(я вижу, как ты стоишь в ясном свете / того, что скоро станет днем — или, наоборот, ночью / то, что ты стоишь, вот что имеет значение, а еще неотвратимое бодрствование / и неотточенность, ты / не строчильщик крыл к осандаленным стихо-/творениям, ненавязчивым, обворожительным, нескандальным, милым и хрупким / твои же стихи скандальны, как звезды, / ведь подлость душ нельзя облегчить, / хотя ее можно искоренить, / о чем ни

одна тираническая власть даже не задумалась, / потому что тирания так и не узнала / настоящей власти. / и с учетом рычагов случайности и всего такого / лжецы вздымают свой разноцветный парус-простыню, / но мы наконец свободны / от психологии несравненности, / зная о твоём плавании)

Стихотворение называется «Gregory Corso: *Gasoline*» («Грегори Корсо: “Бензин”») и представляет собой своеобразную поэтическую рецензию на второй сборник стихов Корсо (1958). О’Хара одним из первых оценил молодого поэта-битника и восхищался его поэзией. Ставя знак равенства между «плаваниями» Корсо и Маяковского, автор «Звезд» явно подчеркивает их общность, которая выражается не только в том, что у Корсо тоже был «публичный голос», но и в том, что из всех поэтов бит-поколения он был самым «пролетарским» и бунтарским, а в его биографии, как и у Маяковского, были и сиротство в раннем возрасте, и тюремное заключение, и спасение через открытие для себя поэзии в тюрьме. Не исключено, что «The Stars» и «Gregory Corso: *Gasoline*» не случайно написаны «лесенкой» — той самой, которая использована почти во всех послереволюционных стихах Маяковского. Для характеристики обоих стихотворений важно, что О’Хара больше не чувствует потребности оправдываться и самоопределяться, противопоставляя себя Маяковскому и Корсо. Теперь он уже настолько уверен в собственном авангардизме, что не нуждается ни в каких сравнениях себя с кем-либо другим.

Такая же уверенность в себе проявляется в одном из самых известных стихотворений О’Хары «A True Account of Talking to the Sun at Fire Island» («Правдивый отчет о разговоре с солнцем на Файер-Айленде»), которое также написано в 1958 г. Построенное по образцу стихотворения Маяковского «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче (Пушкино, Акулова гора, дача Румянцева, 27 верст по Ярославской железной дороге)» [3, т. 2, с. 35] (перевод: [32, р. 79–82]), оно не раз привлекало пристальное внимание критиков и мемуаристов (см., помимо прочего: [12, р. 414; 20, р. 38–39; 28, р. 180–190; 16, р. 144–147]) и считается одним из самых доступных для понимания. При сравнении стихотворений Маяковского и О’Хары обнаруживаются различия, столь же поразительные, как и сходство, из-за чего мы приходим к выводу, что это не просто подражание, созданное в знак уважения к поэту-предшественнику, но сиквел, продолже-

ние, зафиксировавшее второй случай в мировой истории, когда небесное светило спустилось, точнее, снизошло до разговора с простым смертным. В случае Маяковского разговор начинает сам поэт, разозлившийся на солнце за его неспешные восходы и закаты, в то время как он, поэт, трудится до упаду, рисуя пропагандистские плакаты и сочиняя к ним броские подписи. Поэт призывает солнце спуститься с уютных облаков к нему на чашку чаю. Солнце принимает приглашение, поэт и светило быстро находят общий язык, и в конце концов солнце призывает поэта продолжать творить с такой же силой и энергией, с какой само оно льет свои лучи.

В сиквеле О'Хары разговор начинает не поэт, а солнце. Оно заявляет, что разбудило поэта, дабы заверить: ему нравятся стихи О'Хары, и не надо обращать внимание на тех, кто их критикует. Это, с одной стороны, «чрезмерно спокойные» наблюдатели, считающие О'Хару сумасшедшим, а с другой — «безумные поэты», которые считают его «скучным реакционером». Нетрудно расшифровать слова солнца: это, соответственно, академические стихотворцы, которые до сих пор правят в литературном мире, и «безумные» поэты-битники, которые не менее антиакадемичны, чем Нью-Йоркская группа, но представляют левое и контркультурное крыло авангарда.

Несходство этих двух стихотворений ярче всего проявляется в концовке: у Маяковского поэт провозглашает свою готовность «светить всегда, / светить везде, / до дней последних донца, / светить — / и никаких гвоздей! / Вот лозунг мой — / и солнца!» [3, т. 2, с. 35]. В стихотворении О'Хары гораздо более зловещая концовка. После того как солнце обещает «оставить маленькое стихотвореньце / в головушке твоей на прощанье» («leave a tiny poem / in that brain of yours as my farewell»), поэт приводит их финальный обмен репликами:

“Sun, don't go!” I was awake
at last. “No, go I must, they're calling
me.”

“Who are they?”
Rising he said, “Some
day you'll know. They're calling to you
too.” Darkly he rose, and then I slept.

[37, с. 307]

(«Солнце, не уходи!» — я проснулся / наконец. «Нет-нет, я ухожу, они зовут / меня». / «Кто такие они?» — / Восходя, оно ответило: «Когда- /нибудь узна-
ешь. Тебя ведь они тоже позовут». / Сумрачно оно вошло, и я уснул.)

Концовка привлекла к себе особое внимание отчасти из-за странных обстоятельств обнаружения и первого публичного чтения стихотворения. Джо Лесюэр пишет:

Я был в городе, когда Фрэнк написал свой отчет о разговоре с солнцем — стихотворение, о существовании которого я не знал, пока Кеннет Кох не прочел его в Центре Лёба в Нью-Йоркском университете осенью 1966 г. Со дня смерти Фрэнка прошло меньше двух месяцев, так что чтение было похоже на поминовение, и единственным стихотворением, которое я запомнил, был «Правдивый отчет». Когда Кеннет прочел последнюю строфу <здесь Лесюэр ее цитирует. — Р.В.>, наступило ошеломленное молчание, свидетельствовавшее об ощущении печали, грусти и мистификации, охватившем всех слушателей, которые знали и любили Фрэнка [28, р. 180–181].

Лесюэр употребил слово «мистификация», потому что никто из присутствовавших не знал о существовании этого стихотворения, и сам О'Хара не упоминал его при друзьях и коллегах, хотя «Фрэнк имел обыкновение показывать все, что написал, своим друзьям-поэтам» [28, р. 181]. Эта и другие странности вокруг машинописи стихотворения привели даже к предположению, что в действительности стихотворение сочинил сам Кеннет Кох и приписал его О'Харе, воздав ему своеобразную дань уважения²⁰. Так или иначе это стихотворение — яркое свидетельство восхищения О'Хары своим русским учителем-авангардистом и в то же время — заявление о том, что Аполлон, бог поэзии в современном обличье, не менее благосклонен к аполитичным стихам О'Хары, чем к политической поэзии Маяковского.

Такое же сочетание преклонения и разотождествления доминирует в двух последних обращениях к имени Маяковского в творчестве О'Хары.

20 См., в частности: [21]. Предположение Джонсона было весьма скептически встречено исследователями О'Хары и Нью-Йоркской школы. Явная отсылка О'Хары к этому стихотворению в финале «Ответа Вознесенскому и Евтушенко» (см. ниже) вызывает дополнительные сомнения в правоте гипотезы Джонсона.

Первое — в статье «About Zhivago and His Poems» («О Живаго и его стихотворениях») [37, р. 501–509]. Здесь О'Хара вновь возвращается к рассказу о Маяковском в «Охранной грамоте», где Пастернак объясняет, что в итоге он не смог принять романтического представления о поэте, разделяемого Маяковским, который, как и другие романтики, «полагает себя в мерила жизни и жизнью за это расплачивается» [4, с. 227] (ср.: [42, р. 129]). Маяковский стал легендой, но «вне легенды романтический этот план фальшив» [4, с. 228]. Несмотря на свою любовь к Маяковскому, О'Хара согласен с Пастернаком, поскольку, подобно Пастернаку, он убежден, что поэзия сотрудничает с жизнью, а не противопоставляет себя ей и не стремится ее изменить:

Маяковский сделал фатальную ошибку — стал трагическим героем. Как Стрельников в романе <«Доктор Живаго». — Р.В.>, он поверил в самовитую риторику собственной динамической функции в обществе. То, что общество в нем нуждалось и извлекало выгоду из его риторики, совершенно очевидно. Но и он, и этот персонаж «Доктора Живаго» покончили с собой, когда их полезность в этой функции подошла к концу [37, р. 504].

«Поэзия, — заключает О'Хара, — сотрудничает не с обществом, а с жизнью» [37, р. 504].

Подчинить поэзию идеологии, как это сделал послереволюционный Маяковский, для О'Хары неприемлемо. Но любовь к Маяковскому остается, и нигде она не выражена ярче, чем в стихотворении «Ответ Вознесенскому и Евтущенко»²¹. Разозленный их нападками на расизм в американском обществе, О'Хара апеллирует к Маяковскому, используя — конечно, иронически! — самую что ни на есть «маяковскую» риторику и характерную «лесенку»:

21 Стихотворение «Answer to Voznesensky and Evtushenko», согласно Люку Робертсу [47, р. 58], появилось как ответ на стихотворение Вознесенского «Отступление для голоса и тамтама: Поют негры» из цикла «Треугольная груша: 40 <в первоначальной редакции — 30> лирических отступлений из поэмы» (1962) [1]. Перевод этого стихотворения, сделанный Ансельмом Холло, появился в январско-февральском номере журнала «Эвергрин ревью» за 1963 г. [57], а стихотворный отклик О'Хары датирован 19 января 1963 г. [37, р. 555].

We are tired of your tiresome imitations of Mayakovsky
we are tired

of your dreary tourist ideas of our Negro selves
our selves are in far worse condition than the obviousness
of your color sense

your general sense of Poughkeepsie is
a gaucherie no American would be guilty of in Tiflis

.....

I do not love you anymore since Mayakovsky died and Pasternak
theirs was the death of my nostalgia for your tired ignorant race
since you insist on race

you shall not take my friends away from me
because they live in Harlem

you shall not make Mississippi into Sakhalin.

[37, c. 468]

(Мы устали от ваших нудных подражаний Маяковскому, / мы устали / от
ваших жутких туристических представлений о наших негритянских «я», /
наши «я» в гораздо худшем состоянии, чем очевидность / вашего чувства
цвета, / ваши общие представления о Покипси — это / такое бескультурие,
какое ни один американец не проявил бы в Тифлисе / <...> Я больше не лю-
блю вас с тех пор, как умерли Маяковский и Пастернак, / их смерть была
смертью моей ностальгии по вашей истощенной невежественной расе, /
если уж вы так настаиваете на расе, / вам не отнять у меня друзей / только
потому, что они живут в Гарлеме, / вам не превратить Миссисипи в Саха-
лин.)

Даже если ностальгия и умерла, она оставила о себе яркое воспоми-
нание. Наменяя на собственное стихотворение «True Account of Talking to
the Sun at Fire Island», О'Хара пишет:

you are indeed as cold as wax
as your progenitor was red, and how greatly we loved his redness
in the fullness of our own idiotic sun! what
“roaring universe” outshouts his violent triumphant sun!

you are not even speaking
in a whisper
Mayakovsky's hat worn by a horse.
[37, с. 468]²²

(вот вы действительно настолько холодны, как воск, / насколько ваш предшественник был красным, и как же сильно мы любили эту красность / в изобильном свете нашего идиотского солнца! какая / «орущая вселенная» перекричит его яростное всепобеждающее солнце! / ну а вы даже не говорите / шепотом, / шляпу Маяковского надела лошадь.)

Таким образом, О'Хара солидаризируется с Маяковским, отвергая пассивизм его новейших подражателей.

*Авторизованный перевод с английского И. Пильщикова и Г. Шульги*²³

22 Сравнение «cold as wax» в первой строке процитированного фрагмента и словосочетание «roaring universe» («орущая вселенная»), стоящее в кавычках в четвертой строке, взяты из «Отступления для голоса и тамтама» Вознесенского в переводе Ансельма Холло («Negro Voice & Bongos»; см. предыдущее примечание). В оригинале соответствующие фрагменты читаются: «О / руках ваших из воска, как белая известка» и «Когда нас бьют ногами, / Пинают небосвод. / У вас под сапогами / Вселенная орет!» [1, с. 64]. В очень вольном переводе Холло эти строки приняли такой вид: «your hands are pale as chalk / and cold as wax» (ваши руки бледны как мел / и холодны как воск) и «You won't keep on walking over us for long. / No man can be deaf to the *roaring universe*» (Вы не сможете долго вытирать о нас ноги. / Никто не останется глух к *орущей вселенной*) [57, p. 47] (курсив мой. — Р.В.). Я признателен И. Пильщикову, который установил, где был впервые опубликован перевод Холло и указал на полемические цитаты из этого текста в стихотворении О'Хары.

23 Статья на англ. языке была опубликована в журнале: Славистический сборник. Нови-Сад: Матица сербская, 2019. № 95. С. 119–142.

Список литературы

- 1 *Вознесенский А.* Тридцать отступлений из поэмы «Треугольная груша» // *Знамя*. 1962. № 4. С. 60–80.
- 2 *Крусанов А.В.* Русский авангард 1907–1932. Исторический обзор. М.: Новое литературное обозрение, 2003–2010. Т. 1. 771 с.; Т. 2, кн. 1. 806 с.; Т. 2, кн. 2. 607 с.
- 3 *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: ГИХЛ, 1955–1961. Т. 1. 464 с.; Т. 2. 520 с.; Т. 12. 716 с.
- 4 *Пастернак Б.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 4: Повести. Статьи. Очерки. 910 с.
- 5 *Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания* / сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000. 479 с.
- 6 *Харджиев Н.И.* Маяковский и живопись // *Маяковский. Материалы и исследования* / под ред. В.О. Перцова и М.И. Серебрянского. М.: ГИХЛ, 1940. С. 337–400.
- 7 *Шершеневич В.* Зеленая улица. Статьи и заметки об искусстве. М.: Плеяды, 1916. 139 с.
- 8 *Allen D.* (ed.). *The New American Poetry, 1945–1960*. New York: Grove Press, 1960. 454 p.
- 9 *Ashbery J.* Introduction // *The Collected Poems of Frank O'Hara* / ed. by D. Allen. New York: Alfred A. Knopf, 1971. P. vii–xi.
- 10 *Bowers N.* *The City Limits: Frank O'Hara's Poetry* // *Frank O'Hara: To Be True to a City* / ed. by J. Elledge. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1990. P. 321–333.
- 11 *Deutsch B., Yarmolinsky A.* (eds., transl.). *Russian Poetry: An Anthology*. London: Martin Lawrence Ltd., 1927. 254 p.
- 12 *Diggory T.* *Encyclopedia of the New York School Poets*. New York: Infobase Publishing, 2009. xiii+560 p.
- 13 *Diggory T., Miller S.P.* (eds.). *The Scene of My Selves: New Work on New York School Poets*. Orono, Maine: The National Poetry Foundation, 2001. 417 p.
- 14 *Elledge J.* (ed.). *Frank O'Hara: To Be True to a City*. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1990. xii+399 p.
- 15 *Epstein A.* *Beautiful Enemies: Friendship and Postwar American Poetry*. Oxford; New York: Oxford Univ. Press, 2006. xvi+359 p.
- 16 *Feldman A.* *Frank O'Hara*. Boston: Twayne Publ., 1979. 172 p.
- 17 *Ginsberg A.* [Undated interview]. URL: <<https://allenginsberg.org/2013/02/spontaneous-poetics-32-reading-list-3-mayakovsky-and-kenneth-koch/>> (дата обращения: 18.05.2019).
- 18 *Gooch B.* *City Poet: The Life and Times of Frank O'Hara*. New York: Alfred A. Knopf, 1993. xiv+532 p.
- 19 *Goodman P.* Advance-Guard Writing, 1900–1950 // *The Kenyon Review*. 1951. Vol. 13, № 3 (Summer). P. 357–380.

- 20 Gray T. *Urban Pastoral: Natural Currents in the New York School*. Iowa City: University of Iowa Press, 2010. xi+252 p.
- 21 Johnson K. *A Question Mark Above the Sun: Documents on the Mystery Surrounding a Famous Poem "By" Frank O'Hara*. Buffalo, New York: Starcherone Books, 2012. 240 p.
- 22 Jones T. *Poetic Language: Theory and Practice from the Renaissance to the Present*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2012. vii+207 p.
- 23 Koch K. Poetry Chronicles // *Partisan Review*. 1961. Vol. 28, № 1 (January–February). P. 130–136.
- 24 Koch K. All the Imagination Can Hold // Frank O'Hara: To Be True to a City / ed. by J. Elledge. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1990. P. 31–37.
- 25 Koch K., Farrell K. (eds.). *Sleeping on the Wing: An Anthology of Modern Poetry with Essays on Reading and Writing*. New York: Vintage, 1982. xvii+313 p.
- 26 Laxton S. *Surrealism at Play*. Durham; London: Duke Univ. Press, 2019. xvi+363 p.
- 27 Lehman D. *The Last Avant-garde: The Making of the New York School of Poets*. New York: Doubleday, 1998. 433 p.
- 28 LeSueur J. *Digressions on Some Poems by Frank O'Hara: A Memoir*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003. xxvii+305 p.
- 29 Lindsay J. (ed., transl.). *Russian Poetry, 1917–1955*. London: The Bodley Head, 1957. 156 p.
- 30 Magee M. Tribes of New York: Frank O'Hara, Baraka, and the Poetics of the Five Spot // *Contemporary Literature*. 2001. Vol. 42, № 4 (Winter). P. 694–726.
- 31 Markov V. *Russian Futurism: A History*. Berkeley; Los Angeles: Univ. of California Press, 1968. xi+467 p.
- 32 Mayakovsky V. *Mayakovsky and His Poetry* / comp. by H. Marshall. London: The Pilot Press, 1945. iv+157 p.
- 33 Mayakovsky V. *The Bedbug and Selected Poetry* / ed. by P. Blake. New York, Meridian Books, Inc., 1960. 317 p.
- 34 Mayakovsky V. *Selected Poetry* / ed. by D. Rottenberg. Moscow: Foreign Language Publ. House, 1960. 132 p.
- 35 Nordau M. *Entartung*. Berlin: Verlag von Carl Duncker, 1892. Bd. 1. 428 S.
- 36 O'Brien G. *Bardic Deadlines: Reviewing Poetry, 1984–95*. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1998. viii+131 p.
- 37 O'Hara F. *The Collected Poems of Frank O'Hara* / ed. by D. Allen. New York: Alfred A. Knopf, 1971. xxix+586 p.
- 38 O'Hara F. *Standing Still and Walking in New York* / ed. by D. Allen. Bolinas, CA: Grey Fox Press, 1975. vii+184 p.
- 39 O'Hara F. *Early Writing* / ed. by D. Allen. Bolinas, CA: Gray Fox Press, 1977. 163 p.
- 40 O'Hara F. *Poems Retrieved* / ed. by D. Allen. Bolinas, CA: Grey Fox Press, 1977. xvi+242 p.

- 41 *Pasternak B.* The Collected Prose Works / arranged with an introduction by S. Schimanski. London: Lindsay Drummond Ltd., 1945. 213 p.
- 42 *Pasternak B.* Selected Writings. Norfolk, CT: New Directions, 1949. 288 p.
- 43 *Perloff M.* Frank O'Hara: Poet Among Painters. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 1998. xxxv+234 p.
- 44 *Perloff M.* Over the Last Limit: Resurrecting Vladimir Mayakovsky // Boston Review. 2008. Vol. 33, № 4. P. 45–47.
- 45 *Pollak N.* Pasternak and the Poets of the New York School // Новое о Пастернаках: Материалы Пастернаковской конференции 2015 г. в Стэнфорде / под ред. Л. Флейшмана. М.: Азбуковник, 2017. С. 581–591.
- 46 *Reavey G., Slonim M.* (eds.). Soviet Literature: An Anthology. London: Wishart & Co., 1933. 426 p.; New York: Covici, Friede, Inc., 1934. 430 p.
- 47 *Roberts L.* Barry MacSweeney and the Politics of Post-War British Poetry: Seditious Things. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2017. xii+241 p.
- 48 *Schmidt P.* Frank's Russia // Homage to Frank O'Hara / ed. by B. Berkson and J. LeSueur. Berkeley: Creative Art Book Company, 1980. P. 194–195.
- 49 *Schuyler J.* Poet and Painter Overture // The New American Poetry / ed. by D. Allen. New York, Grove Press, 1960. P. 418–419.
- 50 *Shattuck R.* The Banquet Years: The Origins of the Avant-garde in France. Revised ed. New York: Vintage Books, 1968. xiv+397 p.
- 51 *Shaw L.* Frank O'Hara: The Poetics of Coterie. Iowa City: Univ. of Iowa Press, 2006. x+332 p.
- 52 *Silverberg M.* The New York School Poets and the Neo-Avant-Garde: Between Radical Art and Radical Chic. Burlington, VT: Ashgate, 2010. 296 p.
- 53 *Silverberg M.* (ed.). New York School Collaborations: The Color of Vowels. New York: Palgrave Macmillan, 2013. vi+268 p.
- 54 *Smith H.* Hyperscapes in the Poetry of Frank O'Hara. Liverpool: Liverpool Univ. Press, 2000. ix+230 p.
- 55 *Stahlberger L.* Scene, City and Nature // The Symbolic System of Majakovskij. The Hague: Mouton, 1964. P. 44–63.
- 56 *Stein K.* Everything the Opposite: A Literary Basis for the Anti-Literary in Frank O'Hara's *Lunch Poems* // Frank O'Hara: To Be True to a City / ed. by J. Elledge. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1990. P. 358–379.
- 57 *Voznesensky A.* Negro Voice & Bongos / tr. by A. Hollo // Evergreen Review. 1963. Vol. 7, № 28 (Jan.–Feb.). P. 46–47.
- 58 *Yarmolinsky A.* (ed.). A Treasury of Russian Verse. New York: The Macmillan Co., 1949. xix+314 p.

References

- 1 Voznesenskii A. Tridsat' otstuplenii iz poemy "Treugol'naia grusha" [Thirty digressions from the poem "The Triangular Pear"]. *Znamia*, 1962, no 4, pp. 60–80. (In Russ.)
- 2 Krusanov A.V. *Russkii avangard 1907–1932. Istoricheskii obzor* [Russian avant-garde 1907–1932. An historical overview]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2003–2010, vol. 1, 771 p.; vol. 2, book 1, 806 p.; vol. 2, book 2, 607 p. (In Russ.)
- 3 Maiakovskii V.V. *Polnoe sobranie sochinenii: v 13 t.* [Complete works: in 13 vols.]. Moscow, GIKhL Publ., 1955–1961, vol. 1, 464 p.; vol. 2, 520 p.; vol. 12, 716 p. (In Russ.)
- 4 Pasternak B. *Sobranie sochinenii: v 5 t.* [Collected works: in 5 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1991, vol. 4: Povesti. Stat'i. Ocherki [Novellas. Essays. Sketches]. 910 p. (In Russ.)
- 5 *Russkii futurizm: Teoriia. Praktika. Kritika. Vospominaniia* [Russian Futurism: Theory. Practice. Criticism. Memoirs], comp. V.N. Terekhina, A.P. Zimenkov. Moscow, IWL RAS, Nasledie Publ., 2000. 479 p. (In Russ.)
- 6 Khardzhiev N.I. Maiakovskii i zhivopis' [Mayakovsky and painting]. *Maiakovskii. Materialy i issledovaniia*, ed. by V.O. Pertsov and M.I. Serebrianskii. Moscow, GIKhL Publ., 1940, pp. 337–400. (In Russ.)
- 7 Shershenevich V. *Zelenaia ulitsa. Stat'i i zametki ob iskusstve* [Green street. Essays and notes about art]. Moscow, Pleiady, 1916. 139 p. (In Russ.)
- 8 Allen D. (ed.). *The New American Poetry, 1945–1960*. New York, Grove Press, 1960. 454 p. (In English)
- 9 Ashbery J. Introduction. *The Collected Poems of Frank O'Hara*, ed. by D. Allen. New York, Alfred A. Knopf, 1971, pp. vii–xi. (In English)
- 10 Bowers N. The City Limits: Frank O'Hara's Poetry. *Frank O'Hara: To Be True to a City*, ed. by J. Elledge. Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, 1990, pp. 321–333. (In English)
- 11 Deutsch B., Yarmolinsky A. (eds., transl.). *Russian Poetry: An Anthology*. London, Martin Lawrence Ltd., 1927. 254 p. (In English)
- 12 Diggory T. *Encyclopedia of the New York School Poets*. New York, Infobase Publishing, 2009. xiii+560 p. (In English)
- 13 Diggory T., Miller S.P. (eds.). *The Scene of My Selves: New Work on New York School Poets*. Orono, Maine, The National Poetry Foundation, 2001. 417 p. (In English)
- 14 Elledge J. (ed.). *Frank O'Hara: To Be True to a City*. Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, 1990. xii+399 p. (In English)
- 15 Epstein A. *Beautiful Enemies: Friendship and Postwar American Poetry*. Oxford and New York, Oxford Univ. Press, 2006. xvi+359 p. (In English)
- 16 Feldman A. *Frank O'Hara*. Boston, Twayne Publ., 1979. 172 p. (In English)

- 17 Ginsberg A. [Undated interview]. Available at: <<https://allenginsberg.org/2013/02/spontaneous-poetics-32-reading-list-3-mayakovsky-and-kenneth-koch/>> (accessed 18.05.2019). (In English)
- 18 Gooch B. *City Poet: The Life and Times of Frank O'Hara*. New York, Alfred A. Knopf, 1993. xiv+532 p. (In English)
- 19 Goodman P. Advance-Guard Writing, 1900–1950. *The Kenyon Review*, 1951, vol. 13, no 3 (Summer), pp. 357–380. (In English)
- 20 Gray T. *Urban Pastoral: Natural Currents in the New York School*. Iowa City, University of Iowa Press, 2010. xi+252 p. (In English)
- 21 Johnson K. A *Question Mark Above the Sun: Documents on the Mystery Surrounding a Famous Poem "by" Frank O'Hara*. Buffalo, New York, Starcherone Books, 2012. 240 p. (In English)
- 22 Jones T. *Poetic Language: Theory and Practice from the Renaissance to the Present*. Edinburgh, Edinburgh Univ. Press, 2012. vii+207 p. (In English)
- 23 Koch K. Poetry Chronicles. *Partisan Review*, 1961, vol. 28, no 1 (January–February), pp. 130–136. (In English)
- 24 Koch K. All the Imagination Can Hold. *Frank O'Hara: To Be True to a City*, ed. by J. Elledge. Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, 1990, pp. 31–37. (In English)
- 25 Koch K., Farrell K. (eds.) *Sleeping on the Wing: An Anthology of Modern Poetry with Essays on Reading and Writing*. New York, Vintage, 1982. xvii+313 p. (In English)
- 26 Laxton S. *Surrealism at Play*. Durham and London, Duke Univ. Press, 2019. xvi+363 p. (In English)
- 27 Lehman D. *The Last Avant-garde: The Making of the New York School of Poets*. New York, Doubleday, 1998. 433 p. (In English)
- 28 LeSueur J. *Digressions on Some Poems by Frank O'Hara: A Memoir*. New York, Farrar, Straus, and Giroux, 2003. xxvii+305 p. (In English)
- 29 Lindsay J. (ed., transl.) *Russian Poetry, 1917–1955*. London, The Bodley Head, 1957. 156 p. (In English)
- 30 Magee M. Tribes of New York, Frank O'Hara, Baraka, and the Poetics of the Five Spot. *Contemporary Literature*, 2001, vol. 42, no 4 (Winter), pp. 694–726. (In English)
- 31 Markov V. *Russian Futurism: A History*. Berkeley and Los Angeles, Univ. of California Press, 1968. xi+467 p. (In English)
- 32 Mayakovsky V. *Mayakovsky and His Poetry*, comp. by H. Marshall. London, The Pilot Press, 1945. iv+157 p. (In English)
- 33 Mayakovsky V. *The Bedbug and Selected Poetry*, ed. by P. Blake. New York, Meridian Books, Inc., 1960. 317 p. (In English)
- 34 Mayakovsky V. *Selected Poetry*, ed. by D. Rottenberg. Moscow, Foreign Language Publ. House, 1960. 132 p. (In English)
- 35 Nordau M. *Entartung*. Berlin, Verlag von Carl Duncker, 1892. Bd. 1. 428 S. (In German)

- 36 O'Brien G. *Bardic Deadlines: Reviewing Poetry, 1984–95*. Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, 1998. viii+131 p. (In English)
- 37 O'Hara F. *The Collected Poems of Frank O'Hara*, ed. by D. Allen. New York, Alfred A. Knopf, 1971. xxix+586 p. (In English)
- 38 O'Hara F. *Standing Still and Walking in New York*, ed. by D. Allen. Bolinas, CA, Grey Fox Press, 1975. vii+184 p. (In English)
- 39 O'Hara F. *Early Writing*, ed. by D. Allen. Bolinas, CA, Gray Fox Press, 1977. 163 p. (In English)
- 40 O'Hara F. *Poems Retrieved*, ed. by D. Allen. Bolinas, CA, Grey Fox Press, 1977. xvi+242 p. (In English)
- 41 Pasternak B. *The Collected Prose Works*, arranged with an introduction by S. Schimanski. London: Lindsay Drummond Ltd., 1945. 213 p. (In English)
- 42 Pasternak B. *Selected Writings*. Norfolk, CT: New Directions, 1949. 288 p. (In English)
- 43 Perloff M. *Frank O'Hara: Poet Among Painters*, 2nd ed. Chicago, University of Chicago Press, 1998. xxxv+234 p. (In English)
- 44 Perloff M. Over the Last Limit: Resurrecting Vladimir Mayakovsky. *Boston Review*, 2008, vol. 33, no 4, pp. 45–47. (In English)
- 45 Pollak N. Pasternak and the Poets of the New York School. *Novoe o Pasternakakh: Materialy Pasternakovskoi konferentsii 2015 g. v Stenforde*, ed. by L. Fleishman. Moscow, Azbukovnik, pp. 581–591. (In English)
- 46 Reavey G., Slonim M. (eds.). *Soviet Literature: An Anthology*. London, Wishart & Co., 1933. 426 p.; New York, Covici, Friede, Inc., 1934. 430 p. (In English)
- 47 Roberts L. *Barry MacSweeney and the Politics of Post-War British Poetry: Seditious Things*. Cham, Switzerland, Palgrave Macmillan, 2017. xii+241 p. (In English)
- 48 Schmidt P. Frank's Russia. *Homage to Frank O'Hara*, ed. by B. Berkson and J. LeSueur. Berkeley, Creative Art Book Company, 1980, pp. 194–195. (In English)
- 49 Schuyler J. Poet and Painter Overture. *The New American Poetry*, ed. by D. Allen. New York, Grove Press, 1960, pp. 418–419. (In English)
- 50 Shattuck R. *The Banquet Years: The Origins of the Avant-garde in France*. Revised ed. New York, Vintage Books, 1968. xiv+397 p. (In English)
- 51 Shaw L. *Frank O'Hara: The Poetics of Coterie*. Iowa City, Univ. of Iowa Press, 2006. x+332 p. (In English)
- 52 Silverberg M. *The New York School Poets and the Neo-Avant-Garde: Between Radical Art and Radical Chic*. Burlington, VT, Ashgate, 2010. 296 p. (In English)
- 53 Silverberg M. (ed.) *New York School Collaborations: The Color of Vowels*. New York, Palgrave Macmillan, 2013. vi+268 p. (In English)
- 54 Smith H. *Hyperscapes in the Poetry of Frank O'Hara*. Liverpool: Liverpool Univ. Press, 2000. ix+230 p. (In English)
- 55 Stahlberger L. Scene, City and Nature. *The Symbolic System of Majakovskij*. The Hague, Mouton, 1964, pp. 44–63. (In English)

- 56 Stein K. Everything the Opposite: A Literary Basis for the Anti-Literary in Frank O'Hara's *Lunch Poems*. *Frank O'Hara: To Be True to a City*, ed. by J. Elledge. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1990, pp. 358–379. (In English)
- 57 Voznesensky A. Negro Voice & Bongos, tr. by A. Hollo. *Evergreen Review*, 1963, vol. 7, no 28 (Jan.–Feb.), pp. 46–47. (In English)
- 58 Yarmolinsky A. (ed.) *A Treasury of Russian Verse*. New York, The Macmillan Co., 1949. xix+314 p. (In English)