



Рецензия на книгу
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-434-444>
<https://elibrary.ru/GCFLSA>
УДК 821.111(73).0

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

Наталья ПОЛОСИНА
СЕКРЕТЫ ВЕРТИКАЛЬНОГО ИСКУССТВА.
ОКСФОРДСКИЕ ЛЕКЦИИ САЙМОНА АРМИТИДЖА
О ПОЭЗИИ

(*Simon Armitage. A Vertical Art. On Poetry. Princeton, Oxford:
Princeton University Press, 2022. 360 p.*)

Аннотация: «Вертикальное искусство. О поэзии» — это сборник литературных эссе поэта-лауреата Великобритании Саймона Армитиджа, основанных на серии лекций, которые были прочитаны автором в качестве профессора поэзии в Оксфорде. Сквозная идея книги — теория поэзии как «вертикального искусства», развернутая в практическом ключе для чтения широко круга британских и американских авторов преимущественно второй половины XX — начала XXI вв., однако с экскурсами в литературное прошлое. «Вертикальность» — свойство поэтической формы, активно работающей с читательским воображением и восприятием, потребность во внутренней организации через противопоставление себя аморфности белого листа и самоограничение в выборе средств, которые визуально и фонетически создают ритмический рисунок в отличие от «горизонтальности» экстенсивной прозы. Ритмический рисунок понимается в книге расширительно как взаимодействие на разных уровнях ясности/уклончивости, звука/умолчания, знака/пробела. Рассуждения о поэзии касаются и литературных институций, в частности современной американизированной модели отношений между поэтом и университетами в рамках программ творческого письма. Помимо канонических фигур «Американского ренессанса» (У. Уитмен, Э. Дикинсон), в поле зрения Армитиджа — американские поэты Э. Бишоп, Р. Лоуэлл, А.Р. Эммонс, У.Х. Оден, Том Ганн, Боб Дилан, Дж. Райт, Ф. Райт, М. Донахи, К. Янг.

Ключевые слова: Саймон Армитидж, Оксфордский университет, англоязычная поэзия, поэтическая форма, Э. Бишоп, Боб Дилан, Том Ганн, рецензия.

Информация об авторе: Наталья Кирилловна Полосина, кандидат филологических наук, старший преподаватель, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0005-6165-888X>. E-mail: NETalie@yandex.ru.

Для цитирования: Полосина Н.К. Секреты вертикального искусства. Оксфордские лекции Саймона Армитиджа о поэзии // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 434–444. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-434-444>



Book Review

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-434-444>

<https://elibrary.ru/GCFLSA>

UDC 821.111(73).0



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

Natalia POLOSINA

SECRETS OF VERTICAL ART.
OXFORD LECTURES
ON POETRY BY SIMON ARMITAGE.

(Armitage, Simon. *A Vertical Art. On Poetry*.

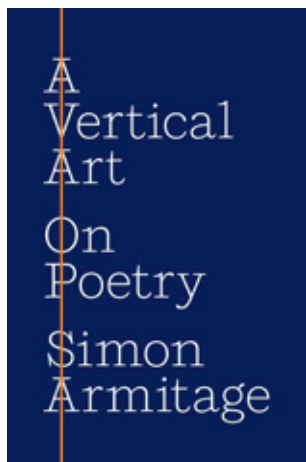
Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2022. 360 p.)

Abstract: *A Vertical Art. On Poetry* is a collection of essays in literary criticism by Simon Armitage, Poet Laureate of Great Britain, who based them on a series of his lectures delivered as Oxford Professor of Poetry. The framework of the book is a practice-oriented theory of poetry as a “vertical art” applied to reading a wide range of British and American authors mostly from the mid-20th century up to the present day, but reaching from time to time into the literary past. “Verticality” is a quality of poetic form that is actively engaging reader’s imagination and perception. It implies a demand for inner organization resisting the formlessness of a white page and self-restraining while choosing its own means. The result is a rhythmic pattern, both aural and visual, much unlike the “horizontalness” of extensively growing prose. The rhythmic pattern here is a broad definition covering an interplay between the lucid and the indirect, the sound and the silence, the sign and the gap on various levels. Discussing poetry in the book also involves literary institutions, in particular the contemporary Americanised model of interaction between the poet and the academia through creative writing courses. Apart from the canonical figures of American Renaissance (W. Whitman, E. Dickinson), Armitage’s perspective on American poetry includes E. Bishop, R. Lowell, A.R. Ammons, W.H. Auden, Thom Gunn, Bob Dylan, J. Wright, F. Wright, M. Donaghy, K. Young.

Keywords: Simon Armitage, Oxford University, British and American poetry, poetic form, E. Bishop; Bob Dylan; Thom Gunn, review.

Information about the author: Natalia K. Polosina, PhD in Philology, Senior Lecturer, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory 1, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0005-6165-888X>. E-mail: NETalie@yandex.ru.

For citation: Polosina, Natalia. “Secrets of Vertical Art. Oxford Lectures on Poetry by Simon Armitage.” *Literature of the Americas*, no. 16 (2024): 434–444. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-434-444>



В 2021 г. издательство “Faber&Faber”, а вслед за ним в 2022 г. издательство Принстонского университета опубликовало книгу «Вертикальное искусство. О поэзии» — лекции Саймона Армитиджа, ныне действующего поэта-лауреата Великобритании, которые он читал в качестве оксфордского профессора поэзии в течение четырех лет, начиная с 2015 г.¹ Полушутливо замечая, что, согласно неписаным правилам хорошего тона, говорить о собственной поэзии в таких случаях считается неприличным, Армитидж пользуется правом реализовать свою творческую субъективность

в иной форме. От лекции к лекции он весьма прихотливо выбирает имена и расставляет акценты, но вся книга в целом создает у читателя подвижное и многообразное представление об англоязычной поэзии второй половины XX в.

Сквозь разногласия биографий, репутаций, самоидентификаций, творческих стратегий проступает общность, связанная с языком и традицией, как ближней, так и дальней. К этой общности в равной мере принадлежат английские поэты — Филип Ларкин (Philip Larkin), Тед Хьюз (Ted Hughes), Элизабет Дженнингс (Elizabeth Jennings), Джеффри Хилл (Geoffrey Hill), Селайма Хилл (Selima Hill); американские поэты — Элизабет Бишоп (Elizabeth Bishop), Арчибалд Рэндолф Эммонс (Archibald Randolph Ammons), Боб Дилан (Bob Dylan), Джеймс Райт (James Wright), Франц Райт (Franz Wright), Уистен Хью Оден (Wystan Hugh Auden), Роберт Лоуэлл (Robert Lowell), Кевин Янг (Kevin Young); англо-американские поэты — Том Ганн (Thom Gunn), Майкл Донахи (Michael Donaghy); ирландские поэты — Шеймас Хини (Seamus Heaney), Шинейд Моррисси (Sinéad Morrissey); шотландские поэты — Дуглас Данн (Douglas Dunn), Джордж Макей Браун (George Mackay

¹ Отечественный читатель мог познакомиться с поэтическим творчеством Армитиджа по двум небольшим подборкам стихотворений: *Армитидж С. Песни Саймона* / пер. с англ. В. Светлосанова // Новая Юность. 2007. № 4 (79). https://magazines.gorky.media/nov_yun/2007/4/pesni-sajmona.html; Саймон Армитидж в переводе Марии Галиной и Аркадия Штыпеля // Воздух. 2017. № 1. <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2017-1/armitage/>

Brown). Традицию Армитидж понимает не как последовательную смену литературных форм или нарастание некоего художественного качества, а синхронно, как причудливый узор языка, который под определенным углом зрения соединяет героев книги с современниками (Алленом Гинзбергом и битниками) и поэтами других эпох — Т. Харди, Т.С. Элиотом, Уитменом, Дикинсон, Вордсвортом, а дальше — Милтоном, Донном, Спенсером, Чосером. Несколько выделяется лекция, посвященная среднеанглийской поэме «Сэр Гавейн и Зеленый рыцарь», — Армитиджу принадлежит перевод этого классического текста на современный английский язык, как и перевод другого памятника той же эпохи, поэмы «Жемчужина».

Таким образом, читатели имеют то преимущество перед слушателями оксфордских лекций, что могут охватить книгу как целое. Однако, по мысли автора, превращаясь из устного в письменный жанр, одиннадцать литературных эссе, обрамленные вступлением и кодой, должны сохранить непосредственность интонации и эмоциональный настрой, присущие живому общению с аудиторией, чтобы «воспеть (по-уитменовски, to celebrate. — *Н.П.*) поэзию, которой я [Саймон Армитидж] восхищаюсь, имея возможность разделить воодушевление и страсть с теми, кто пришел меня послушать». Возводя поэзию (скорее мифологически, чем исторически) к самым истокам членораздельного высказывания, Армитидж призывает: «только сохраняя в живых те фундаментальные принципы и техники поэзии, которые отличают ее от других форм письма, мы сможем прикоснуться к истокам сознания, способного изъясняться, или, иными словами, получим наилучший инструмент, чтобы найти словесное выражение нашего существования» [x]².

Выполнение благой задачи, однако, осложняется положением поэзии в современном мире издательств, университетов, литературных премий и фестивалей. Позицию британского поэта, прекрасно знакомого с реалиями этого мира, можно назвать иронической. Его энтузиазм сочетается с сомнением, насколько поэзия и все, что с ней связано: и сочинение, и чтение, и критика — сохраняет свой потенциал перед лицом коммерческих и корпоративных интересов.

Так, в одиннадцатой лекции «Когда я слушал ученого астронома», чье название заимствовано у Уитмена, Армитидж описывает положение поэта в рамках институциональной модели, которая

² Здесь и далее страницы рецензируемой книги указаны в квадратных скобках.

характерна для США и активно развивается в Великобритании. Набирающие популярность курсы творческого письма (creative writing) в университетах — это точка пересечения рынка образовательных услуг и литературного рынка, где «продавцы» (университеты) и «потребители» (студенты) встречаются с «производителями» (писатели и поэты), которые для защиты своих интересов объединяются в огромную профсоюзную организацию — «Ассоциацию писателей и программ творческого письма» (Association of Writers and Writing Programs, AWP).

Ассоциация — это воплощение поэзии-как-индустрии в состоянии репродуцирования и наглядное доказательство (если оно вообще требуется), что число заинтересованных в написании чего-либо намного превышает число готовых это прочитать [282].

В такой институционализации поэты нуждаются больше, чем писатели, потому что для них основной источник дохода — книгоиздание — гораздо менее надежен. Творческое письмо в целом и поэзия в частности уподобляется другим университетским дисциплинам — возникают специализированные кафедры, ориентированные на самовоспроизводство, произведенный продукт должен отвечать стандартам академической политики (выразителен неологизм “REF-able” от аббревиатуры, означающей британскую систему оценки качества университетских исследований — Research Excellence Framework, REF). Армитидж выступает сторонником компромиссного варианта: штатным должностям и структурным подразделениям следует предпочесть формат стипендий, «гостевых» приглашений и совместительства, чтобы сделать отношения между поэтом и университетом более гибкими и открытыми для мира за пределами кампуса.

О превратностях литературной конъюнктуры Армитидж рассуждает и в пятой лекции «Нам надо поговорить о Роберте: Боб Дилан и Нобелевская премия по литературе». Открыто выражая свое критическое отношение к решению Нобелевского комитета в 2016 г., британский поэт протестует против подмены понятий: «феномен Дилана» — это обязательное соединение поэзии с музыкой и исполнением, в то время как литературные достоинства самого по себе текста весьма скромны. Подтверждением служит анализ песни «Одинокая смерть Хетти Кэрролл» (“The Lonesome Death of Hattie Carroll”, 1963) — одной из самых знаменитых политических песен Дилана,

основанной на истории о том, как чернокожая официантка дорогого отеля в Балтиморе умерла после побоев, которые ей в пьяном виде нанес богатый белый посетитель. Сам по себе непритязательный текст не может создать того сильного эффекта сопричастности и призыва к справедливости, что сохраняется полвека спустя после оглушительного успеха песни. Важен невербальный аспект: элементы вальсового размера — преступник и жертва, таким образом, становятся участниками леденящего *danse macabre*; ритм гитарной аранжировки — ускоряясь и намеренно сбиваясь, он приближает кульминацию и своего рода озарение (*epiphany*), которая музыкально выражается короткой и пронзительной нотой соль.

Тем не менее в лекциях Армитиджа сами по себе конъюнктурные интересы не показаны как источник зла. Пагубно то, каким образом литературная «ярмарка тщеславия» эксплуатирует тенденции, изначально заложенные в поэтическом искусстве *per se*: с одной стороны, стремление к простоте, однозначности, непосредственности эффекта, а с другой — установку на смысловую перенасыщенность, усложнение, герметичность. Как «демократическая» апелляция к широкой массе, так и «элитарность», льстящая кругу избранных, находят своего потребителя и приносят символическую и материальную выгоду, но любое доведение до крайности, по мысли британского поэта, непродуктивно. Поэзия жила и живет благодаря тому, что противоположные тенденции взаимодействуют и взаимно обогащают друг друга — каждый раз по-новому в творчестве того или иного поколения, отдельного автора, в пределах конкретного текста.

Именно против злоупотребления крайностями выступает Армитидж, когда, оформляя книгу в виде 95 тезисов, примеряет на себя роль нового Мартина Лютера. Отмечу, что, несмотря на хорошо различимую в тексте интонацию самоиронии, у читателя не может не возникнуть вопроса о том, насколько серьезна эта религиозная параллель и где тот момент, когда поэт-лауреат и оксфордский профессор поэзии будет готов на свой лад сказать «На том стою и не могу иначе». О творческом потенциале противоположностей он рассуждает метафорами — их «естественнонаучное» происхождение заставляет вспомнить о том, что автор лекций учился на географическом факультете. Поэзия — это «равноденствие» (*equilux*), т. е. баланс между «дневным», понятным, и «ночным», побуждающим к догадке; это «полупроводник» (*semiconductor*), т. е. вещество, которое, если уподобить коммуникацию передаче электрического тока, регулирует

процессы проводимости (доступности) и сопротивления (уклончивости); это «теневой язык» (*shaded language*) в том смысле, в котором говорят о теневой штриховке на физической карте: как тень служит созданию рельефа, так в поэзии умолчание, несказанное — тень, отброшенная произнесенным словом, — придает сказанному объем и перспективу.

В этом контексте разворачивается главная метафора, своего рода *master metaphor*, вынесенная в заглавие книги, — «вертикальное искусство».

... поэзия — это вертикальное искусство, чья вертикальная ориентация начинается с организованных окончаний строк и рассчитанных интервалов. Избавляясь от формы и формул, не имея основательного каркаса или «лесов», чтобы поддерживать ее структуру, поэзия в последнее время — по духу, по крайней мере — тяготеет к горизонтальной ориентации прозы. Под этим я понимаю менее стесненное существование, которое разворачивается в неограниченном пространстве. Необходимость в «подпорках» привела к тому, что интригующие эффекты формы уступили место специализированному знанию — сомнительная замена, потому что воздействие речевой структуры, каким бы уклончивым оно ни было, вовлекает и занимает как слух, так и зрение, а апелляция к знанию для немногих, ограничение понимания, скорее, отчуждают и отталкивают [272–273].

«Вертикальность» — фундаментальная потребность поэзии во внутренней организации через противопоставление себя аморфности белого листа. Это предполагает самоограничение в выборе средств, визуально и фонетически создающих ритмический рисунок в отличие от экстенсивной прозы. Из поколения в поколение декларируя освобождение от оков рифмы и метра, канонов стиля и жанра, современный поэт не только приближается к читателю, но и рискует удалиться от него: страх утратить свою («вертикальную») идентичность перед лицом прозы приводит к тому, что на смену ограничениям формы приходит установка на заведомую темноту, «эксклюзивность» предмета.

По большей части лекции построены на анализе эстетических эффектов того или иного ритмического рисунка, который следует понимать максимально широко. В качестве развернутого примера можно привести вторую лекцию «Осторожно, разрыв! Пропуск, отрицание и “последнее откровение об ужасающем Ничто”», которая посвящена взаимодействию произнесенного/подразумеваемого,

звука/молчания, знака/пробела. Незначительный факт из области массовой культуры — хитом книжных продаж на Рождество 2015 г. стали книги для раскрашивания по номерам — служит Армитиджу отправной точкой для рассуждения о человеческой способности использовать пустоту как ресурс и стимул для воображения. Делая шаг от тривиального к возвышенному, он вспоминает заупокойную службу по Теду Хьюзу в 1999 г., где самым сильным впечатлением был контраст между тишиной, царившей в огромном Вестминстерском аббатстве, и трансляцией аудиозаписи, на которой Хьюз читал Шекспира, — своего рода «объективный коррелят» экзистенциального переживания присутствия и пустоты.

В стихотворениях Майкла Донахи и Джеймса Райта автора интересует, как социальные конвенции, порождая неуверенность, смущение, стыд, приводят к умолчаниям, которые в свою очередь выражают себя в сверхсемиотизированных невербальных жестах. У Донахи это пробел в скобках, отсылающий к шраму от татуировки на теле девушки («Ливерпуль», “Liverpool”). У Райта — вдвойне бестактные вопросы неприкаянного замерзшего героя: попросив у такого же бедного, как и он сам, попутчика денег на проезд, он спрашивает, почему у того вместо кисти — протез. Эмоциональная кульминация — жест, который предполагает передачу не только мелких монет, но и многозначного “it”, коннотирующего спонтанную и мимолетную форму общности (название стихотворения “Hook” также многозначно — это и дословно «крюк» как протез, и глагол, означающий «цеплять», «связывать»).

Суггестивный потенциал умолчания, функционирующий с помощью графической организации текста, позволяет вместе говорить об Эмили Дикинсон с ее знаменитыми «тире» и о современном афроамериканском поэте Кевине Янге, который экспериментирует с блюзовыми ритмами в поэзии. Армитидж отмечает, что раньше считал «тире» Дикинсон неким универсальным знаком — возможностью пренебречь тонкостями пунктуации и таким образом «ускорить» (expedite) движение к смысловой и эмоциональной развязке. Однако со временем он стал воспринимать тире как нечто «трансцендентное» (transcendent), используя это слово, по-видимому, в этимологическом смысле «пересечения границы»:

...возвышенная форма нотной записи, создающая мгновенные паузы; маленькие скачки и кульбиты; удары крыльев; легкие, как ветер,

заминки понимания; полеты на крошечном ковче-самолете; или же микроскопические путешествия на ладони поэта, во время которых читатель скользит от одной идее к другой, едва касаясь пола... [49].

В элегии Янга «Песня тростника» (“Reed Song”) образность (смерть от воды — тростник на берегу — духовой инструмент — траурная мелодия) в полной мере соответствует форме: отступы и переносы со строки на строку, которые разбивают одну фразу на неравномерные фрагменты, уподобляются паузам, необходимым для вдоха и исполнения песни.

С американскими поэтами соседствует английская поэма XIV в. «Жемчужина» — текст, по мысли Армитиджа, *par excellence* посвященный работе воображения в ситуации значимого отсутствия. Символически эту ситуацию воплощает образ сияющего водного потока, одновременно прозрачного и непреодолимого для главного героя, который страстно желает обрести утраченное сокровище — прекрасную жемчужину.

Не все лекции — это вязь неожиданных ассоциаций между самыми разными поэтами: так, седьмая лекция представляет собой своего рода этюд к портрету Элизабет Бишоп, а шестая — такой же этюд к двойному портрету Тома Ганна и Теда Хьюза. Художественная структура, или ритмический рисунок, которому посвящена седьмая лекция, — уподобление (*simile*): Армитидж стремится показать, как базовая когнитивная и лингвистическая операция характеризует индивидуальную манеру конкретного поэта. Заглавие “Like, Elizabeth Bishop”, которое нельзя адекватно перевести на русский язык, обыгрывает омонимию английского слова “like” в значении «подобия» и «субъективного положительного отношения» и одновременно функционирование слова в качестве дискурсивного маркера. Не без улыбки ссылаясь на собственные подсчеты, Армитидж утверждает, что Бишоп употребляет “like” едва ли не в каждом стихотворении и, более того, устанавливает сходство так, чтобы символически уменьшить исходный объект, сделав его не только более понятным, но и более располагающим (*likeable*). Затрудняюсь сказать, знаком ли автор лекций с классическими опытами подобного анализа, например, с рассуждениями Р. Якобсона о Пастернаке, поэте метонимии, и Маяковском, поэте метафоры, в «Заметке о прозе поэта Пастернака», однако, попытка представить Бишоп «поэтом уподобления», а точнее «поэтом слова *like*», выглядит не более чем любопытной заявкой. Остается не

вполне понятным, почему в трех выбранных для анализа стихотворениях — «В приемном покое» (“In the Waiting Room”), «Броненосец» (“The Armadillo”), «Единственное искусство» (“One Art”) — именно “like” позволяет понять смысл целого, притом что попутно автор делает несколько действительно интересных наблюдений, например, о теме военного насилия, которая проступает в неожиданных контекстах (сюжет об одиноком ребенке — «В приемном покое»; описание экзотического праздника в Новом Свете — «Броненосец»).

Более последовательна лекция «“Ястребы и голуби”»: хищник и восхищение в стихотворениях Тома Ганна и Теда Хьюза», возможно, потому что в данном случае предмет анализа конкретнее — образ хищной птицы, который служит ключом к творческой самоидентификации обоих поэтов. Опираясь на известные биографические обстоятельства — принадлежность к послевоенному поколению, экзистенциальная серьезность в отношении к делу поэта, неприятие сентиментальности и исповедальности, громкий литературный успех в сочетании с глубоко скрываемой личной драмой, — автор лекции интерпретирует три стихотворения: «Сокольник и ястреб» (“Tamer and Hawk”) Тома Ганна, «Ястреб под дождем» (“Hawk in the Rain”) и «Ястреб на макушке дерева» (“Hawk Roosting”) Теда Хьюза. Ястреб — воплощенное превосходство над всем «слишком человеческим», физически совершенный носитель воли к действию и одновременно участник изощренной игры любви и подчинения («Сокольник и ястреб»), жертва превосходящей природной силы и объект человеческого восхищения и злорадства («Ястреб под дождем»). Для Армитиджа интригующая амбивалентность этого образа указывает на особую категорию поэзии и поведения — «кодекс мужественности», который на самом деле был механизмом посттравматической защиты (самоубийство матери, когда Ганн был подростком; самоубийство Сильвии Плат, первой жены Хьюза).

Подводя итог, можно сказать, что книга Армитиджа принадлежит к жанру рассуждений поэта о поэтах и положении поэзии, как, например, «Священный лес» Т.С. Элиота, «Рука красильщика» У.Х. Одена или «Меньше единицы» И.А. Бродского. Вместе с тем она, безусловно, отражает мировоззрение своей эпохи: так, автор не мыслит в категориях литературного канона, как это делал Элиот, говоря о Шекспире и Данте, а по отдельным замечаниям (если не на уровне магистральной темы, то скорее «в фоновом режиме») хорошо различимо, как работает своего рода контроль за гендерными и коло-

ниальными предрассудками. Интерес книге сообщает авторская харизма — английское чувство юмора, манера соединять личный опыт и литературную эрудицию, но, пожалуй, главное, что импонирует читателю, можно назвать доверием к логосу — оптимистический тон в отношении возможностей коммуникации, внимание к принципам и техникам поэтической речи, желание каждый раз по-разному интерпретировать эффекты литературной формы.

© 2024, Н.К. Полосина

Дата поступления в редакцию: 10.05.2024

Дата одобрения рецензентами: 21.05.2024

Дата публикации: 25.06.2024

© 2024, Natalia K. Polosina

Received: 10 May 2024

Approved after reviewing: 21 May 2024

Date of publication: 25 Jun. 2024