

УДК 821.111(73)

«...SOME RECONCILMENT OF REMOTEST MIND»: ПОЭЗИЯ ЭМИЛИ ДИКИНСОН В АМЕРИКАНСКОЙ ЭССЕИСТИКЕ НАЧАЛА XX СТОЛЕТИЯ

Александра Алексеевна Станкевич

аспирант кафедры литературы

Владимирский государственный университет

600004, Владимир, Студеная гора, 36-А. sash-stankevic@yandex.ru

Статья посвящена истории открытия культового американского поэта Эмили Дикинсон ее соотечественниками в годы формирования литературного модернизма в США. В российском литературоведении остается без внимания тот факт, что процесс «реабилитации» Дикинсон совпал с волной популярности в Америке английской метафизической поэзии. Ее модернисты в полемике с романтизмом избрали образцом художественного языка. Во многом Дикинсон оказалась современной именно по аналогии с английскими метафизиками. Это подтверждает исследование статей о творчестве Дикинсон, написанных в первом тридцатилетии XX в., и показывает стихотворное посвящение ей Харта Крейна, также анализируемое в статье. Опыт рассмотрения Дикинсон в качестве поэта-метафизика выявляет сложность и неоднозначность понимания феномена метафизической поэзии в американском литературоведении.

Ключевые слова: модернизм; критика романтизма; метафизический стиль; метафизическая поэзия; символизм.

Неоднозначная оценка XIX в. и всемирное признание в XX – в России это общее место в научных и популярных работах об американском поэте Эмили Дикинсон. Об этом писали переводчики ее стихов И.А.Кашкин, В.Н.Маркова и А.Гаврилов, литературовед и издатель американской поэзии в России С.Б.Джимбинов, специалисты по истории американского романтизма А.М.Зверев, С.Д.Павлычко и Э.Ф.Осипова, а также авторы научных исследований, посвященных творчеству Дикинсон, С.Г.Виноградова, М.Б.Костицына, С.В.Сироштан и Т.Ю.Аникеева [см. список литературы]. Без внимания остается тот факт, что вхождение Дикинсон в канон совпало с волной интереса к английской метафизической поэзии в США: «поэзия XVII века активно издается и осмысливается в 1900-е–1910-е годы» и «она воспринималась как поразительно современная по способу выражения» [Половинкина 2011: 203, 318].

Между тем еще в 1891 г. первый редактор стихов Дикинсон Томас Уэнтворт Хиггинсон писал о «необычном колорите семнадцатого столетия» [Higginson 1891: 455], а сотруднику бостонского журнала «Коммонвелс» Артуру Чеймбелину многие ее работы казались «пережитками

так называемой “фантастической школы” из-за того, что изобилуют странными сравнениями и своеобразными метафорами (“conceits”)) [Chamberlain 1891: 7]. Первая треть XX в. ознаменовалась еще большей уверенностью в сходстве между Дикинсон и английскими поэтами-метафизиками. В 1929 г. широко известный поэт, эссеист и редактор Женевьева Тэггард включила семь стихотворений Дикинсон в антологию «Окружность: Разновидности метафизической поэзии, 1456–1828» [Taggard 1929], заявив в предисловии, что во всей англоязычной поэзии она находит только двух «подлинно метафизических поэтов» и «этот вид сознания совершенно образцово воплощен только в Джоне Донне и Эмили Дикинсон» [Taggard 1929]. Как и почему соотносились эти явления не только разных столетий, но и разных национальных литератур? Насколько это соотношение оправданно? Ответу поможет исследование позиций авторов эссе и литературных произведений о Дикинсон тех лет – в них сочеталось рациональное осмысление ее творчества с эмоциональным откликом.

Обобщая высказывания о «метафизичности» Дикинсон этого периода, Клаус Лабберс – автор одной из основополагающих в «дикинсоноведении»

нии» книг «Эмили Дикинсон. Критическая революция» [см. список литературы] – свел их к трем основным особенностям стиля. Во-первых, это преобладание духовного и интеллектуального над эмоциональным – крайность, развившаяся из желания представить Дикинсон художником, которого нужно понимать, чтобы им восхищаться. Это делало ее предтечей современного искусства, о котором Хосе Ортега-и-Гассет провозгласил: «Это искусство привилегированных, искусство утонченной нервной организации, искусство аристократического инстинкта» [Ортега-и-Гассет 1991: 221]. Вместе с тем писали и о тончайшем равновесии мысли и эмоции в поэзии Дикинсон. Один из ее ключевых образов – «окружность» («circumference») – Ж.Тэггард не случайно выбрала для названия сборника метафизической поэзии. Это метафора творческого принципа поэта-метафизика в понимании редактора: художественный текст вращается вокруг философской модели вселенной, но остается поэзией, воссоздающей «состояние сознания художника». Один из основоположников американской литературоведческой школы «Новой критики» поэт Аллен Тейт в статье 1926 г., в дальнейшем несколько расширенной и озаглавленной «Культура Новой Англии и Эмили Дикинсон», подчеркивал: «Мисс Дикинсон темна и трудна, но это не интеллектуализм». Под последним он подразумевал сознательную культивацию в поэзии философской идеи. Независимость же поэтической мысли Дикинсон, подчиняющейся лишь логике ее индивидуальности, имела результатом «идеальную литературную ситуацию» – едва ли не единственный случай во всей англоязычной поэзии XIX в., на взгляд А.Тейта, «сплава чувства и мысли» в произведении («fusion of sensibility and thought») [Tate 1964: 164, 161].

Склонность Дикинсон представлять космическое и сакральное через обыденное с помощью «микро- и макроскопических сравнений», по наблюдениям К.Лабберса, была еще одним поводом для сравнений с поэтами «школы Донна». Эту особенность ее творчества профессор Колумбийского университета Марк Ван Дорен связывал с барочным остроумием: «Остроумие – это слово <...>, которое резюмирует Эмили Дикинсон; и нам нужно обратиться к его использованию несколькими веками ранее, чтобы выявить его полное значение» [Van Doren 1929: 349]. Присущее поэзии английских метафизиков остроумное развитие продуманных образов и использование метафоры в структурном качестве, когда «образ – и поэтический цемент и краткий способ коммуникации», усматривал в поэзии Дикинсон и профессор риторики и ораторского

искусства Гарварда Теодор Спенсер [Spenser 1964: 132]. Не культивируемую особенность разума, а момент перехода в сознании считал А.Тейт одной из заметных связей Дикинсон с Дж.Донном. Для обоих поэтов христианская религиозная доктрина уже не была твердой системой ценностей, но они продолжали испытывать ее в терминах непосредственного опыта: «религиозные идеи, абстракции мгновенно опрокидываются из плана рационального на уровень восприятия. Фактически идеи – больше не безликие религиозные символы, когда воссозданы заново в жаре эмоции, который мы находим в таких поэтах, как Герберт и Возн» [Tate 1964: 162].

Обратный эффект от подобного обращения Дикинсон с христианскими темами и образами – отсвет божественного на явлениях обыденной жизни – читатели первого тридцатилетия XX в. наблюдали и в барочной английской поэзии. Мистический тон ее любовных стихов К.Лабберс привел еще одной часто фиксируемой в те годы особенностью, в связи с которой упоминали имена и поэтов «школы Донна». Так, автор статьи в газете «Спрингфилд Републикен» (1929) назвал в ряду предшественников Дикинсон с ее темами и метрами Ричарда Ролла из Хэмпбула, Траэрна, Крэшо, Фрэнсиса Томпсона и Джерарда Хопкинса. Редактор поэзии в газете «Нью-Йорк Таймс» Перси Хачисон поместил ее в один ряд с «четырьмя великими мистиками английской поэзии» – Гербертом, Возном, Крэшо и английским поэтом рубежа веков Алисой Мейнелл. При этом, комментируя стихотворение «A Wife – at Daybreak I shall be →», он писал: «В этих строфах Эмили идентифицирует отвергнутого возлюбленного с Христом, а Христос становится ее потерянным возлюбленным на земле; оба – одно, и каждый – оба» [Hutchison 1919: 3]. При этом, по словам Ж.Тэггард, эпоха модернизма нашла в их поэзии особый художественный язык, адекватный этому равновесию между индивидуальной человеческой жизнью и явлениями высшего порядка – того, как нужно «давать идею никакой иной формой кроме самой идеи <...> как если бы кости скелета пели в своем собственном ритме» [см.: Taggard 1929].

Выражая трудность обретения утраченного единства мира и человеческого сознания, модернисты восприняли родственными явлениями поэзию английских метафизиков и Дикинсон из-за их необычных метафор, плавающих разнородное и несоответственное. Постоянный сотрудник американских журналов Элизабет Шепли Соржент писала об исключительном «декоративном качестве» строк Дикинсон «Ветра удалились / как голодные псы / сраженные костью →» («The wind

drew off / Like hungry dogs / Defeated of a bone –») [Sergeant 1964: 91]. Внимание сторонницы имажистов привлекли подчеркнутая условность воссоздаваемого пейзажа, «вещность», зримость, выпуклость образов и всей внутренней логики стихотворения. Образцом подчинения художественного языка логике зрительного образа считали Дикинсон также редактор прогрессивного журнала «Поэтри» Харriet Монро и поэт Эмми Лоуэлл. Метрические «неправильности» («irregularities») Дикинсон, ее опыты с рифмой и синтаксисом начали воспринимать как произвольные приемы, сближающие поэзию с естественной речью, неразрывно связанной с мышлением. Э.Ш.Соржент писала о свободе «старой девы из Новой Англии» от традиционных форм, выразившейся, в частности, в экспериментах с верлибром, Тэггард – о «той же самой разговорной фразе, к которой прибегал Донн» [Taggard 1929].

Модернисты критиковали романтическую поэзию за вялость, неопределенность и сосредоточенность на внутреннем комплексе чувств и эмоций. На этом фоне миниатюры Дикинсон, в которых мысль и эмоция органически связаны, а метафора делает явной связь языка с явлениями внешнего мира, выгодно отличались. Так, английский журналист и эссеист Мартин Армстронг одну из главных особенностей ее стиля видел в ценной в современной поэзии «эмоциональной точности» [Armstrong 1964: 106]. Часто указывали на небольшой текстовый объем ее работ: «странные маленькие стихи» (писатель Перси Лаббак), «короткие концентрированные» или «узловатые эллиптические» («nubbly, elliptical verse» – Э.Ш.Соржент), «плотно упакованные маленькие стихотворения» («close-packed little poems» – М.Армстронг). При этом подчеркивалась их тщательнейшая продуманность, ведущая к огромной смысловой насыщенности (чем работы Дикинсон сопоставимы со «strong lines» донновских стихов). Все эти особенности ее творчества, соотносимые с модной английской поэзией XVII в., обусловили, по словам К.Лабберса, тенденцию «держат ее [Э.Дикинсон] подобно зеркалу перед современной поэзией». Поэты начинали ориентироваться на нее в размышлениях о своем месте в литературной истории, назначении творчества и его главных принципах.

Так поступает Харт Крейн с репутацией восходящей звезды и наиболее одаренного поэта США, чьи стихи появлялись в выдающихся авангардистских журналах «Брум», «Поэтри», «Литл Ревью» и обсуждались влиятельными в те дни критиками (Ван Вик Брукс, Кеннет Берк, Мэтью Джозефсон и Эдмунд Вильсон) и поэтами

(Аллен Тейт, Роберт Грейвс и Лаура Райдинг). В письме к другу Уолдо Фрэнку от 21 ноября 1926 г. он обмолвился о работе над стихотворением «To Emily Dickinson» – тогда она уже была для него кумиром, «перед кем Крейн благоговел чрезмерно, без границ» [McReed 2006: 191]. По форме посвящение напоминает блазон – жанр, широко распространенный во французской поэзии XIV в., повлиявший на сонеты Петрарки и Шекспира: четырнадцать десятисложных строк последовательно соединяются парными совершенными рифмами. Если изначально Крейн превозносил прекраснейшую часть тела возлюбленной, приближая автора и читателя к красоте мира идей, то по логике его погребальной элегии – популярнейшего жанра в американской литературе XVII столетия – превозносятся добродетели и деяния ушедшей (почти все глаголы, воссоздающие ее образ, употреблены в форме прошедшего времени).

Крейн обращается к ней как к человеку немых желаний («Вы, кто желали столь многого – напрасно спрашивать →»), что перекликается с широко распространенным представлением о Дикинсон в эссеистике первого тридцатилетия XX в. Приписываемые ей почти патологическая чувствительность, впечатлительность и постоянная настроенность на переживание себя в мире ценились в художниках как противоположность тому, что отмечал один из крупнейших теоретиков модернизма поэт Т.С.Элиот в поколении поэтов, сменивших художников барокко, – в У.Коллинзе, Т.Грее, С.Джонсоне и О.Голдсмите: «Если язык стал более изысканным, мироощущение, чувства стали грубее» [Элиот 2004: 554]. Превозносилась утонченность сознания Дикинсон, Крейн прибегает к одическому парадоксу, надеясь на ее способностью совмещать крайности – голодание и насыщение; желавшую столь многого – ее «питал голод, подобный бесконечной обязанности» («Yet fed you hunger like an endless task...»). Сравнение отсылает к детали биографического портрета Дикинсон: живущая в фамильном доме вместе с родителями, она могла писать только в часы, свободные от домашних обязанностей. И часто в ее стихах возникает мотив голода как символа духовных ограничений. Обычно в них развивается восходящий к барочной литературе и христианский в своей основе парадокс: отсутствие желаемого оборачивается благом – ожидание оказывается лучше исполнения мечты.

Возможно, именно склонность Дикинсон к парадоксу, причудливым изгибам мысли в претворении недостижимого желаемого в действительность побудили Крейна провозгласить, что

она «дерзнула придать достоинство затрудненности, благословить поиск» [Crane 1933: 128]. С еще большей уверенностью строчку можно считать характеристикой ее поэтического стиля – темноты, ассоциативной многослойности, энигматичности. Не случайно далее Крейн приписывает ей осознание того, «что тишина, в конце концов, – самое лучшее...». Это и очередная аллюзия на биографию: в эпоху бурных споров о национальной литературе и расцвета трансцендентализма отшельница из Амхерста предпочла остаться, как сказано дальше в стихотворении, «существом, искомым менее всего» («Being, of all, least sought for»), выбрав тихую и незаметную жизнь в провинциальном городке. Понятие тишины распространяется и на неожиданные сравнения при скупости на слова, провоцирующие сложность смысла в работах Дикинсон, и на эффекты «открытых» финалов. Подобный кульминационный финал в стихотворении под условным названием «Колесница» А.Тейт привел примером «сплава мысли и чувства», наблюдаемого критиком и у Дж.Донна: «Нет решения проблемы; она может быть только представлена во всей полноте мысли и чувства» [Tate 1964: 161]. С этим высказыванием перекликается первое из значений слова «Silencer» (как назвал поэта Харт Крейн): 1) “воздерживающийся от любых действий, влекущих за собой выражение мнения”; 2) “заставляющее замолчать других, убедительный довод или неопровержимый аргумент”.

Риторическое начало сильно в творчестве Дикинсон, как и в английской метафизической поэзии. И подобно барочным метафизикам, она прибегает к традиционным в европейской культуре символам, аллегорическим и эмблематическим образам, выстраивая художественную аргументацию. Для Крейна эта особенность ее поэзии была важна не только в свете идей повлиявшего на него Т.С.Элиота, который настаивал на осознании художником традиции. Пример Дикинсон, самоустранившейся от прогрессивных литературных кругов и оказавшейся способной претворить застывшие догмы пуританской доктрины в текучий опыт жизни, стал для Крейна аргументом в пользу его привязанности к поэзии позднего символизма. Начав писать в 10-е гг. XX столетия, он «бессовестно подпал под чары британского *fin de siècle*» [McReed 2006: 27], что потом дорого ему обходилось – вплоть до запрещения Э.Паундом печатать его в «Поэтри». Наконец, в слове «Silencer» не исключается и значение “глушитель, устройство для подавления звука (в том числе и на стрелковом оружии)”: Крейну свойственно сочетание слов высокого поэти-

ческого стиля с осколками лексики своего времени, века технических новшеств и больших родов. Это и вызывающее утверждение о способности «молчания» Дикинсон быть разяще убедительным, и очередной намек на особенность стиля, и образный ряд ее поэзии. Вспоминается барочное сравнение в одном из известных стихотворений «Стояла жизнь моя в углу / Заряженным ружьем...» (пер. В.Марковой), метафора творческого принципа Дикинсон «Всю правду скажи – но скажи ее – вкось...» (восходящая к представлению о поэте как посреднике между людьми и оглушающей истиной в американском трансцендентализме), ее игра с речевыми стилями.

Наряду со словами нормированной речи своего времени Дикинсон обращалась к выразительным возможностям местных слов, разговорных выражений и высокой лексики проповедников. Сходную манеру обыгрывать в поэзии понятия юриспруденции, богословия, естествознания и философии своего времени, наблюдаемую у поэтов «школы Донна», модернизм воспринял в качестве примера того, как можно быть голосом своей эпохи. Это связывали также с особой чувствительностью к поэтическим возможностям английского языка. И в поэзии Дикинсон А.Тейт наблюдал специфический «вербальный конфликт», проистекающий от противостояния глобальных идей перманентности и распада в ее сознании: «слова латинского и греческого происхождения и остро противостоящие им конкретные саксонские элементы» [Tate 1964: 165]. «Это не осознанно найденный прием, – продолжал критик, – а некая чувствительность к языку, которая достигает двух фундаментальных составляющих английского языка и их метафизической зависимости: латынь для идей и саксонский язык для восприятий» [там же]. Значение образа «Silencer» вполне может включать и в это представление о бессознательном подчинении личности автора власти языка. На все его смыслы определения «сладостный» и «мертвый» накладывают декадентский оттенок: воспеваемая любима, потому что мертва. В полную силу звучит тема смерти – неизбежная в разговоре о творчестве Дикинсон: оно одержимо смертью, как и поэзия английского барокко. И эта тема также неразрывно связана у нее с христианским представлением о божественной благодати. Эту связь Крейн отчетливо различал: ему она «внезапно наиболее ясна», «Когда поет, что Вечность владела [каждой грудью] / И мародерствовала ежеминутно в каждой груди» («When singing that Eternity possessed / And plundered momentarily in every breast»).

Эта развернутая метафора – абсолютно дикinsonовская, и она также восходит к образцам английской барочной поэзии, которая буквально развивала представление об изначальной слабости и несовершенстве человека даже перед мыслью о Боге. Скоротечность и мучительность жизни в свете идеи вечности – предмет многих известных стихотворений Дикинсон. Обосновать страдание, принять умом и душой предназначенную Творцом смерть – было частым предметом и благочестивой поэзии «школы Донна», и погребальных элегий в Новой Англии XVII в. И зачастую о религиозном сознании их авторов можно было сказать словами из стихотворения Дикинсон: это вера, которая «сомневается так же горячо, как и верит» («That doubts as fervently as it believes»). Характерное для нее и барочных поэтов-метафизиков тяготение к настоящему, острое переживание красоты и радости земной жизни через постоянную обращенность к смерти импонировали модернизму, о чем свидетельствует и одическая интонация Крейна: «Воистину нет еще цветка, который увял в ваших руках». Воссозданная при этом Дикинсон конфликтная сложность человеческого бытия передана словами: «Страда, которую вы разглядели и постигаете, требует большего, чем остроумие, – чтобы собрать [большого, чем] любовь, – [чтобы] связать» («The harvest you descried and understand / Needs more than wit to gather, love to bind»). Слово «Harvest» встречается и у Дикинсон в качестве метафоры Апокалипсиса. Так что, хотя главная одержимость Дикинсон не названа ни разу, чувство всеохватного присутствия смерти в посвящении все больше нарастает с приближением к финалу.

В поэзии Дикинсон предчувствие мировой катастрофы вызвало к жизни мотив азартной игры, восходящий к английской и американской литературе XVII в.: обычный поступок – героическое деяние в свете тайны Предопределения. У Крейна рождается образ «примирения отдаленнейшего разума» («Some reconcilement of remotest mind»), созвучный представлению о незаинтересованном поступке, которое из древнеиндийского эпоса привнес в американскую литературу трансцендентализм. Он соединяет лирического героя с Дикинсон – поэта-модерниста, который, смиряя рассудок и личностные пристрастия, вслушивается в сказанное до него в поисках своего слова, с отказавшейся от мира женщиной-поэтом, живущей между верой и безверием, предчувствующей в своей поэзии одержимости и ценности искусства будущей эпохи. Метафора воссоздает некий уровень реальности, на котором прошлое и современность взаимодействуют,

где не властна смерть. Это пространство не постигается рационально – не случайно художественная речь полностью смещается от информативности к чистой художественности: модальность до предела усложняется, друг за другом следуют односоставные безличные предложения – стих течет сплошной метафорой как бы независимо от линейного времени и пространства. В нем «Rubyless» – авторский неологизм, лексическая валентность слов нарушена, смысловые границы между ними зыбки, привычные значения и понятия размыты, мелодия слов становится одной из главных организующих сил.

Соприкосновение с жизнью и творчеством любимого поэта изменяет сознание лирического героя – «Оставляет Ормуз лишенным рубинов и Офир вызывающим дрожь. / Другая груда слез в пределах того же холма из холодного праха» («Leaves Ormus rubyless, and Ophir chill. / Else tears heap all within one clay-cold hill»). Ормуз (в древности – богатый портовый город, символ богатства и изобилия в европейской поэзии XVII–XVIII вв., как и вообще Восток) лишается в его глазах своей роскоши, а от богатств Офира (восточная страна, упоминаемая в Библии и знаменитая добыванием золота и драгоценных камней) на него веет холодом. Связь с образной системой кумира не прерывается. Использование ассоциативных значений топонимов (в том числе и «Офир») – очередной характерный прием Дикинсон. Образ «сундуков, нагруженных слезами» («Coffers heaped with Tears») как плата людей за каждый «желанный час» Крейн трансформирует в элемент загадочного пейзажа с чертами кладбища. Он переосмысляет ее метафоры, делая их своими, – так ставшее вечностью прошлое становится настоящим. И хотя автор обращается к образам, метафорам и темам поэзии его Дамы сердца, хотя и развивает стихотворение сходным образом (обращение к ушедшему поэту выводит в измерение вне пространства и времени), его поэтический язык все же принципиально иной. Это обусловлено его представлением о языке современной поэзии и метафизическом языке, в котором он расхотелся с Э.Паундом или Т.С.Элиотом.

У Крейна сложности и конфликтности современной эпохи отвечал синтез поэтических традиций (в том числе и романтизма); взаимодействие искусств (литературы, живописи, скульптуры и музыки), принципиальная невозможность постигнуть художественную речь до конца и только разумом, а также «сломанная» жанровая форма – непрочное равновесие между завершенностью и бесформенностью. Его восприятие Дикинсон во многом сходится с комментариями из

эссеистики тех лет о связи американки с английскими метафизиками, но замечания эти также переосмыслены – главным символом творческого гения «затворницы из Амхерста» он представил молчание. С ним связаны присущая ее поэзии затрудненность художественной речи и читательского восприятия, проистекающая от осознания зазора между человеческим словом и бытием, а также немногословность, разящая убедительность и представление о сакральной природе творчества. Понятие тишины соотносится и с главными одержимостями Дикинсон – с извечными тайнами и загадками устройства мира, человеческой жизни и смерти. Крейн идет за своим кумиром и в выразительности ритма, стремящегося разбить границы строгой формы, и в интонации пылкого преклонения. Но в речи о предельных явлениях он словно сознательно уступает свою волю таинственной игре языка – в финале стих окончательно становится символистским, передающим на уровне ощущения мысль смутную, логически не оформленную. Этот переход утверждает метафизический финал: рождается ощущение заполнения художественного пространства высшим измерением – посвящение завершается «окном в бесконечность» (выражение Ф.Сологуба), через которое Дикинсон все-таки уходит от смерти.

Убедительность же английских метафизиков и Эмили Дикинсон связана с барочным рационализмом. Цельность впечатления и почти чувственное восприятие идей в ее поэзии, которыми восхищались имажисты, часто достигается метафорами-кончетти, парадоксами и игрой слов, развертыванием мысли по принципу эмблемы. В дальнейшем же, под влиянием идей о метафизической поэзии Т.С.Элиота, эти особенности творчества Дикинсон начали связывать с барочным остроумием. Действительно, хотя в ее работах и встречаются метафоры в символистском духе – темные именно ради темноты и до конца неясного, загадочного смысла, они должны только удивлять своей необычностью, – но и эти образы все же, так или иначе, соотносятся с некоей системой мысли. «Устойчивым местом для ссылок» в поэзии Дикинсон А.Тейт совершенно справедливо обозначил доктрину пуританизма. Как и Харт Крейн, Дикинсон сознавала трудность выражения, но уступить свой разум стихии языка не было для нее решением. Каким бы ни был трудным и отвлеченным предмет ее поэтического мышления, она воссоздавала напряжение сознания попытками говорить о нем с помощью категорий и выражений обыденного человеческого опыта (часто представляя непостижимое как загадку, у которой все-таки должен быть

ключ), – но не экстатическим погружением в язык ради непосредственного мистического откровения.

Итак, история «реабилитации» Эмили Дикинсон в США в эпоху формирования модернизма тесно связана с активным осмыслением наследия «школы Донна». Оба процесса развивались в полемике с романтической традицией. Если в конце XIX столетия комментаторы, соотносившие творчество Дикинсон с метафизической поэзией, понимали последнюю как стилистический феномен (причудливые метафоры, подчеркнутая условность), то в новейшее время метафизическую поэзию начали воспринимать как органическое единство личности автора и его поэтического языка: в статьях о Дикинсон первой трети XX в. частыми стали слова «опыт» и «остроумие» – «experience» и «wit». На первых порах она казалась литературно-исторической аномалией: художником с сознанием и творческими принципами XVII столетия, но жившим в эпоху расцвета романтизма. Свободно соотносить старую английскую поэзию с современными поэтическими течениями начали под влиянием Э.Паунда и Т.С.Элиота. В качестве поэта неромантического ее последовательно представил А.Тейт. Определяющим принципом ее поэзии он видел осознание автором ограниченности человеческой природы, восходящее к христианству. Оно способствовало пониманию опасности самообольщения эмоциями и соблазна впасть в дидактизм и обращению к традиционной системе общих мест, позволяющей размышлять и говорить обо всем убедительно и кратко.

Если критики романтизма предпочитали не замечать эмоциональность и пылкость Дикинсон, ее увлечение причудливыми образами и игрой в загадки ради загадочности, то Харт Крейн считал, что все это не противоречит главному принципу метафизической поэзии, который он связывал с понятием молчания – осознаваемой и выражаемой трудностью языкового выражения индивидуального опыта жизни. В его посвящении Дикинсон воспроизведение элементов стиля предшественницы вдохновляет автора на собственный вариант метафизической поэзии, в котором очевидно влияние позднего символизма. При этом смена поэтической манеры дается им как жест, чем подчеркивается невозможность говорить о высших явлениях логическим информативным языком. Опыт Крейна по созданию поэтической метафизики органично вписывается в процесс «осмысления метафизической поэзии не столько как исторического явления, сколько как вневременного теоретического понятия, особого вида поэзии» в художественной практике

американских поэтов 20–30-х гг. [Половинкина 2011: 321].

Таким образом, опыт рассмотрения Эмили Дикинсон в качестве поэта-метафизика показывает, что метафизическая поэзия в американском литературоведении – явление сложное и неоднозначное. К 30-м гг. XX в. оно уже было поводом не столько для классификации, сколько для размышления о сути поэзии вообще (идет ли речь об авторской манере художника, особенностях его мироощущения или отношения к языку). Важнейшими универсальными идеями о метафизичности поэзии Дикинсон стали представление о дисциплинирующем начале в ее творчестве и осознание мучительно трудного поиска слова в условиях разобщенности человека и мира.

Список литературы

- Аникеева Т.Ю.* Рецепция поэзии Эмили Дикинсон в России: дис. ...канд. филол. наук. Владивосток, 2010. 223 с.
- Виноградова С.Г.* Эмили Дикинсон и библейская традиция в новоанглийской поэзии XIX века: дис. ...канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2002. 180 с.
- Гаврилов А.Г.* Переводы Эмили Дикинсон (Из дневников) // Дикинсон Э. Стихотворения. Письма / пер. А.Гаврилова. М.: Наука, 2007. С.421–447. (сер. «Литературные памятники»).
- Джимбинов С.Б.* Американские поэты и русские переводчики // Американская поэзия в русских переводах. XIX–XX вв. / сост. С.Б.Джимбинов. М.: Радуга, 1983. С.21–42.
- Зверев А.М.* Эмили Дикинсон и проблемы позднего американского романтизма // Романтические традиции американской литературы XIX века и современность. М.: Наука, 1982. С.266–309.
- Кашкин И.А.* Для читателя-современника. Статьи и исследования. М.: Сов. писатель, 1977. 560 с.
- Костицына М.Б.* Мир поэтической личности Эмили Дикинсон: Поэзия и эпистолярный дискурс: дис. ...канд. филол. наук. Казань, 2004. 208 с.
- Маркова В.* Предисловие // Дикинсон Э. Стихотворения / пер. с англ. В.Марковой; предисл. и коммент. В.Марковой. М.: Худож. лит., 1981. 102 с.
- Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // Эстетика. Философия культуры / пер. С.Л.Воробьева. М.: Искусство, 1991. С.218–260.
- Осипова Э.Ф.* Ральф Эмерсон и американский романтизм. СПб.: С.-Петербург. ун-т, 2001. 192 с.
- Павлычко С.Д.* Философская поэзия американского романтизма. Эмерсон. Уитмен. Дикинсон. Киев: Наукова думка, 1988. 227 с.
- Половинкина О.И.* Метафизический стиль в истории американской поэзии. Владимир: ВГГУ, 2011. 374 с.
- Сироштан С.В.* Романтические традиции в американской лирике 1850–80-х годов: Эмили Дикинсон и Эмили Бронте: дис. ...канд. филол. наук. СПб., 2004. 216 с.
- Элиот Т.С.* Избранное. Т. I–II. Религия, культура литература / пер. с англ. под ред. А.Н.Дорошевича; сост., послесл. и коммент. Т.Н.Красавченко. М.: Рос. полит. энцикл. (РОССПЭН), 2004. 725 с.
- Armstrong M.* The Poetry of Emily Dickinson // The Recognition of Emily Dickinson. Selected criticism since 1890 / ed. Caesar R. Blake and Carlton F. Wells. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1964. P.105–109.
- Chamberlain A.* The Poems of Emily Dickinson // Boston Commonwealth. 1891. Vol.30. P.7.
- Crane H.* The Collected Poems of Hart Crane / ed., intr. by W. Frank. N.Y.: Liveright Publishing Corporation, 1933. Black & Gold Edition, July, 1946. 179 p.
- Higginson T. W.* Emily Dickinson's Letters // The Atlantic Monthly. 1891. Vol.68. P.444–56.
- Hutchison P.* Further Poems of That Shy Recluse, Emily Dickinson // The New York Times Book Review. 1919. №34. P.3.
- McReed Br.* Hart Crane: After His Lights. The University of Alabama Press Tuscaloosa, 2006. 296 p.
- Spenser T.* Concentration and Intensity. // The Recognition of Emily Dickinson. Selected criticism since 1890 / ed. Caesar R. Blake and Carlton F. Wells. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1964. P.131–134.
- Taggard G.* Introduction // Circumference: Varieties of Metaphysical Verse, 1456–1928 / ed. Genevieve Taggard. N.Y.: Covici Friede Publishers, 1929. URL: http://www.english.illinois.edu/maps/poets/s_z/taggard/circum.htm (дата обращения: 27.05.2013).
- Tate A.* New England Culture and Emily Dickinson // The Recognition of Emily Dickinson. Selected criticism since 1890 / ed. Caesar R. Blake and Carlton F. Wells. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1964. P.153–167.
- Van Doren M.* Nerves Like Tombs // The Nation. 1929. Vol.128. P.348–349.

**«... SOME RECONCILMENT OF REMOTEST MIND»:
EMILY DICKINSON'S POETRY IN THE AMERICAN ESSAYISTICS
OF THE BEGINNING OF XX CENTURY**

Alexandra A. Stankievich

Post-graduate Student of Literature department

Vladimir State University

The article deals with the history of recognition of the iconic American poet Emily Dickinson by fellow citizens in the years of literary modernism formation in the USA. In Russian literary studies researchers do not pay attention to the fact that Dickinson's "rehabilitation" coincided with the wave of popularity of metaphysical poetry in the USA. It was chosen by modernists in their discussion with Romanticism as a model of poetic language. In many respects Dickinson was regarded as modern by analogy with English metaphysics. It is proved due to the analysis of the articles devoted to the creative works by E. Dickinson written in the early 30-s of the XXth century and Hart Crane's dedication to her also analysed in the article. Positioning Dickinson as a metaphysical poet reveals complexity and ambiguity of the concept of metaphysical poetry in American literary criticism.

Key words: modernism; romanticism; metaphysical style; metaphysical poetry; symbolism.