

Коломієць Л.В.

**СУЧАСНА АМЕРИКАНСЬКА ПОЕЗІЯ:
ОРІЄНТИРИ ДЛЯ ВИВЧЕННЯ ТА ПЕРЕКЛАДУ**

Інколи на мене впливає мова ритуалу, інколи – наука. Я вивчаю свою творчість і думаю про те, як можна перекласти відмінний від цього світу спосіб життя і світогляд. Я намагаюся стежити за сучасною поезією, і не лише американською, а й перекладною поезією інших країн.

Лінда Гоган, індіано-американська поетеса

Сучасна американська поезія надзвичайно багата і різноманітна. У ній співіснують як регіональні стилі, так і стилі, орієнтовані на відомі поетичні школи, між якими точиться конкурентна боротьба за читача. Хоч сучасна американська поезія і децентралізована, однак умовно її можна класифікувати за трьома категоріями, які взаємно переплітаються. Отже, це традиційна поезія (представники якої підтримують або утверджують усталені традиції віршування) – на одному полюсі, експериментальна поезія (представники якої створюють новітні поетичні стилі) – на другому, і, нарешті, ідіосинкратична поезія (представники якої поєднують традиційну техніку з новаторською) – у проміжній позиції між цими двома полюсами. Водночас, сучасна американська поезія є частиною світової поезії, поділяючи певні спільні для новітньої доби настрої. Це, зокрема, відсутність дискретності історії: “Кожне явище, переживання або окремий момент розглядаються як окремі та унікальні. Стиль і форма вже видаються чимось другорядним, тимчасовим і вторинним щодо авторської свідомості та самого процесу творення. Звичні категорії самовиразу сприймаються з підозрою, натомість новою традицією стає оригінальність” (Кетрін Ван Спанкерен. Література Сполучених Штатів: Нарис. – Опубліковано Інформаційним Агентством Сполучених Штатів Америки. – С. 90).

Звернімося до персоналій. Так, традиціоналізм простежується у творчості як старших поетів – Річарда Ебергарта, Річарда Вілбура, Джона Кроу Ренсома, Аллена Тейта, Роберта Пенна Воррена та ін., – так і їх молодших колег – Джона Голландера, Річарда Говарда, а також раннього Роберта Loувелла. Традиціоналісти орієнтуються на класичні канони віршування і тяжіють до реалізму, а їхнім творам властива філігранна техніка, вишуканість форми та відстоювання традиційних моральних цінностей.

Отже, Роберт Loувелл (1917-1977), якого дослідники називають найавторитетнішим поетом свого часу, починав як традиціоналіст, але з початку 1950-х років він перейнявся духом експериментальної поезії. Так, у збірці «Лісопильня Каванахів» (1951) традиційні рими вже не домінують, а віртуозно вплітаються у розмовну манеру віршування. У середині 50-х років величезний вплив на Loувелла справили нові експериментальні твори, такі як поема «Стогін» (“Howl”, 1956) Аллена Гінсберга, змусивши переглянути свій власний стиль (який віднині став видаватися йому надто риторичним): «Мої вірші здавалися доісторичними потворами, які назавжди зникли у баговинні під вагою своїх громіздких панцирів? – писав він. – Я декламував те, чого більше не відчував» (Цит. за: Кетрін Ван Спанкерен. Література Сполучених Штатів: Нарис. – Опубліковано Інформаційним Агентством Сполучених Штатів Америки. – С. 93). У подальшому Loувелл започатковує нову поетичну форму – поезію-сповідь, – розкриваючи власну індивідуальність у її потаємних проявах (збірка «Студії життя», 1959). У збірках «Загиблім за єдність» (1964), «Записник» (1967-1969) та пізніших творах Loувелл продовжує розвивати автобіографічну сповіданальність, справляючи величезний вплив на поетичну творчість своїх сучасників, особливо – на Джона Беррімена, Енн Секстон та Сільвію Плат.

До ідіосинкратичних поетів, або поетів, які виробили власний своєрідний стиль, поєднуючи традиційні форми з експериментаторством, належать щойно згадані Джон Беррімен (1914-1972), Енн Секстон (1928-1974), Сільвія Плат (1932-1963), а також Теодор Ретке (1908-1963), Річард Г'юго (1923-1982), Філіп Левайн (нар. 1928), Джеймс Дікі (нар. 1923), Елізабет Бішоп (1911-1979), Едріенн Річ (нар. 1929). Назвемо основні прикмети творчості окремих із них. Сільвія Плат: хоч її ранні твори досить традиційні, пізніші поезії перейняті розплачливою тugoю, яку дослідники називають «протофеміністичною» (ідеться, зокрема, про останні вірші поетеси, що увійшли до її посмертної збірки «Аріель», 1965). Енн Секстон: як і Сільвія Плат, покінчила життя самогубством, більш відверто писала на теми божевілля і смерті, торкаючись також тем і проблем жіночого тіла, провини, сексу. Джон Беррімен: його поезія самокритично відверта (зокрема, у збірці «Пісні mrій», 1969, він створює гротескний автобіографічний образ Генрі). Елізабет Бішоп: її поезію, як і поезію Меріенн Мур, відносять до «холодної» жіночої поетичної традиції, започаткованої Емілі Дікінсон (інтелектуальність, врівноваженість почуттів, естетизм, вишукана метафорика). Едріенн Річ: на противагу Бішоп, її творчість, поряд із творчістю Сільвії Плат та Енн Секстон, уособлює «гарячу» поезію (насичену емоціями, образною метафорикою, феміністичними ідеями).

Експериментальну поезію можна, за Дональдом Алленом («Новітня американська поезія», 1960), розділити на п'ять шкіл: школа «Блек Маунтін», школа Сан-Франциско, поети стилю «біт», Нью-йоркська школа, сюрреалізм та екзистенціалізм.

Школа «Блек Маунтін» (Чарльз Олсон, Роберт Дункан, Роберт Крілі, Поль Блекберн, Деніз Левертов та ін.) розробляла новітні теорії поетичного мистецтва, зокрема, теорію «проективного вірша», що

належить Чарльзові Олсону. В її основу покладено вчення про відкритість форм, яке ґрунтуються на спонтанності дихальних пауз під час мовлення і переводів каретки при друкуванні. Прикладом відкритою поетичної форми може слугувати і наступний вірш, що належить Деніз Левертов, «Міський псалом» (“City Psalm”):

*The killings continue, each second
pain and misfortune extend themselves
in the genetic chain, injustice is done knowingly, and the air
bears the dust of decayed hopes,
yet breathing those fumes, walking the thronged
pavements among crippled lives, jackhammers
raging, a parking lot painfully agleam
in the May sun, I have seen
not behind but within, within the
dull grief, blown grit, hideous
concrete facades, another grief, a gleam
as of dew, an abode of mercy,
have heard not behind but within noise
a humming that drifted into a quiet smile.
Nothing was changed, all was revealed otherwise;
not that horror was not, not that the killings did not continue,
not that I thought there was to be no more despair,
but that as if transparent all disclosed
an otherness that was blessed, that was bliss.
I saw Paradise in the dust of the street.*

(Цит за: “Американская поэзия в русских переводах:
XIX-XX века”. – Москва, 1983. – С. 490)

Генеза поетичної школи “Блек Маунтін” простежується вже як певна поетична традиція через творчість Вільяма Карлоса Вільямса (1883-1963) – до поетичної спадщини Езри Павнда (1885-1972).

Поетам школи Сан-Франциско (Джек Спайсер, Роберт Дункан, Лу Велч, Гері Снайдер, Кеннет Рексрот, Дайяна ді Пріма та ін.) властиве тонке відчуття природи, у якій черпають своє натхнення, змальовуючи, переважно, гірські пейзажі та порушуючи проблему зв’язку людини з навколишнім середовищем і космосом.

Поезія стилю «біт» бере початок від віршів, що читалися вголос у клубах культурного андеграунду, сама ставши прародичкою популярної у 1990-ті роки музики стилю «реп». Поети-бітники (Аллен Гінсберг, Грегорі Корсо, Джек Керуак, Вільям Берроуз та інші) революціонізували американську поезію, а їхні вірші завдяки своїй речитативності й співучості знайшли широке визнання. Поезія бітників вважається найбільш антитрадиційною у літературі Сполучених Штатів, проте «за її приголомшивим словесним фасадом криється широка любов до своєї країни. Ця поезія – зойк розпачу і гніву з приводу того, що її авторам відається втратою американської духовної чистоти і згубним марнуванням людських і матеріальних ресурсів» (Кетрін Ван Спанкерен. Література Сполучених Штатів: Нарис. – Опубліковано Інформаційним Агенством Сполучених Штатів Америки. – С. 99). На підтвердження цієї думки звернімося до вірша Аллена Гінсберга «Супермаркет у Каліфорнії» (“A Supermarket in California”), у якому виразно простежується мотив суму з приводу духовної спустошеності людини у світі речей і самотності митця:

What thoughts I have of you tonight, Walt Whitman, for I walked down the sidestreets under the trees with a headache self-conscious looking at the full moon.

In my hungry fatigue, and shopping for images, I went into the neon fruit supermarket, dreaming for your enumerations!

What peaches and what penumbras! Whole families shopping at night! Aisles full of husbands! Wives in the avocados, babies in the tomatoes!—and you, Garcia Lorca, what were you doing down by the watermelons?

I saw you, Walt Whitman, childless, lonely old grubber, poking among the meats in the refrigerator and eyeing the grocery boys.

I heard you asking questions of each: Who killed the pork chops? What price bananas? Are you my Angel?

I wandered in and out of the brilliant stacks of cans following you, and followed in my imagination by the store detective.

We strode down the open corridors together in our solitary fancy tasting artichokes, possessing every frozen delicacy, and never passing the cashier.

Where are we going, Walt Whitman? The doors close in an hour. Which way does your beard point tonight?

(I touch your book and dream of our odyssey in the supermarket and feel absurd.)'

Will we walk all night through solitary streets? The trees add shade to shade, lights out in the houses, we'll both be lonely.

Will we stroll dreaming of the lost America of love past blue automobiles in driveways, home to our silent cottage?

Ah, dear father, graybeard, lonely old courage-teacher, what America did you have when Charon quit poling his ferry and you got out on a smoking bank and stood watching the boat disappear on the black waters of Lethe?

(Цит за: “Американська поезія в русских переводах:

XIX-XX века”. – Москва, 1983. – С. 462, 464)

Поети Нью-йоркської школи (Джон Ешбері, Френк О’Гара, Кеннет Коch, інші) були найбільш освіченими з-поміж усіх п’яти поетичних груп (переважно, випускники Гарвардського університету) і трималися осторонь проблем політики та моралі. Їх вважають поетами сuto міського середовища, віртуозами тонкої гри поетичних асоціацій. Творчим натхненником поетів Йью-йоркської школи і певною стилістичною паралеллю до їх творчості у живописі виступав абстрактний експресіонізм.

До п’ятої групи в експериментальній поезії відносять сюрреалістів та екзистенціалістів. Слід зазначити, що ці модерні філософсько-літературні течії, які піднесли на котурни мистецтва ірраціональне й підсвідоме, на відміну від Європи, проявились у Сполучених Штатах лише у 1960-х роках (під час В’єтнамської кризи). Так, до французького та іспанського сюрреалізму зверталися Роберт Блай, В.С. Мервін, Чарльз Сімік, Чарльз Райт, Марк Стренд та багато інших американських авторів. Літературний екзистенціалізм – ще більш широке явище, яке охоплює десятки постатей і нюансів, та все ж спільним для поетів-екзистенціалістів є мотив екзистенційного пошуку: ірраціонального відчуття повноти і справжності буття. У цьому відношенні цікавим прикладом може слугувати вірш Дейвіда Ігнатова “Рятуйте мертвих” (“Rescue the Dead”): парадоксальне протиставлення ілюзії життя (“*Not to love is to live*”) й того, що є у розумінні екзистенціаліста, який не піддається омані фізіологічної достовірності

ілюзії, справжнім життям – буттям на грани цілковитої емоційної самовіддачі і... смерті.

*Finally, to forgo love is to kiss a leaf,
is to let rain fall nakedly upon your head,
is to respect fire,
is to study man's eyes and his gestures
as he talks,
is to set bread upon the table
and a knife discreetly by,
is to pass through crowds
like a crowd of oneself.
Not to love is to live.*

*To love is to be led away
into a forest where the secret grave
is dug, singing, praising darkness
under the trees.*

*To live is to sign your name,
is to ignore the dead,
is to carry a wallet
and shake hands.*

*To love is to be a fish.
My boat wallows in the sea.
You who are free,
rescue the dead.*

(From: “The Voice That Is Great Within Us: American Poetry of the Twentieth Century”, edited by Hayden Carruth. – New York, 1989. – P. 396-7).

Усі перелічені вище експериментальні школи тією чи іншої мірою визначили напрямки розвитку новітньої американської поезії, найбурхливішим серед яких є “поезія мови”: реалізація проекту самодостатності мови у світі постмодерністичної інтертекстуальності. Серед численних представників: Брюс Ендрюс, Дуглас Мессерлі, Боб Перелмен, Майкл Палмер та багато інших. Усі вони сповідують “тотальний синтаксис” (вислів Баррета Ваттена), багатокультурність, відкритість поетичної форми, деканонізацію та деідеологізацію тексту,

реалізуючи глибинний потенціал мови. В ідеальному ірраціональному прагненні – через розпад аж до вичерпання... й мовчання: “Тиша – це лише те, чого ви самі не промовляєте; інакше її б не було, якщо ви не глухі, – міркує поетеса Фанні Гау, проводячи паралель між новітньою тенденцією до деструкції мови у поезії та її підвалинами, закладеними абсурдистами. – Беккет хотів відвести час для німотності. Він захоплювався безсловесністю мальства, використанням тиші у музиці та дарованою нам беззвучністю геометрії. Він шкодував, що літературі доводиться з такими зусиллями просверлювати дірки у словах, щоб вивільнити безмовність” (Fanny Howe. Weil Over Void // Primary Trouble: An Anthology of Contemporary American Poetry, edited by Leonard Schwartz, Joseph Donahue, and Edward Foster. – Jersey City, 1996. – P. 446).

На протилежному полюсі деконструкторів мови перебувають ті, для кого література все ще має етичну та етнічну цінність і, як така, повертає цю цінність народові, частиною якого вона є. Ідеться, передусім, про представників етнічних меншин і груп, зосереджених на проблемах незалежності та ідентичності; ці пагони багатокультурної літератури Сполучених Штатів глибоко закорінені в самобутню культуру своїх предків. За фразеологічно містким висловом Гірі Гобсона, сучасного індіано-американського поета й есеїста, полуум'янного прихильника національного відродження: “Спадщина – це народ. Народ – це земля. Земля – це спадщина. Пам’ятаючи цей взаємозв’язок – з народом, минулим, землею – ми відновлюємо на силі нашу єдність як народу. Література, в усіх її формах, є нашим найнадійнішим способом продовжити цю єдність. Творячи літературу, як співці й оповідники давніх часів, ми служимо народові й собі, адже пам’ять має надійну вартість. Ми ніколи не повинні забувати цього взаємозв’язку. Наша земля є нашою

силою, а наш народ – землею, однією на всі віки. Так завжди було і так завжди буде. Пам'ять – це все” (Geary Hobson. Native American Literature: Remembrance, Renewal” // U.S. Society and Values: Electronic Journal of the State Department. – Volume 5, Number 1, February 2000. – <http://usinfo.state.gov/journals/itsv/0200/ijse/geary.htm>).

Поділ сучасних поетів на, умовно кажучи, гносеологів мови та гносеологів смислу становить собою не лише найбільш узагальнену класифікацію американської поезії ХХ століття, а й ширше – основні способи осягнення та визначення реальності, про які говорить, зокрема, відомий вчений Свен Беркерц: “За різноманітними й часто протилежними таборами та *ізмами*, які складають сучасну панорamu, криється фундаментальний, визначальний розкол між користувачами мовою. [...] Існує два типи поетів: ті, для кого світ є первинним по відношенню до слова, й хто користується мовою, щоб змальовувати реальність; і ті, для кого світ доступний лише через мову, хто користується словами, щоб *творити* реальність. Поети, які працюють з мовою, і поети, які працюють з мови” (Sven Birkerts. The Electric Life: Essays on Modern Poetry. – New York, 1989. – P. 158). Генеологію перших Свен Беркерц виводить від Езри Павнда, других – від Томаса Еліота, яких він вважає майстрами, що прийшли до протилежних, навіть ворожих, позицій: це прагнення “опановувати” мову (Павнд) і прагнення “слугувати” мові (Еліот).

А тепер, окресливши головні тенденції розвитку сучасної американської поезії, звернімося безпосередньо до проблем перекладу. Нижче розглянемо найвагоміші таксономічні моделі віршового перекладу, представлені в англомовних джерелах останньої чверті ХХ ст.

Під таксономією розуміється групування за певними ознаками предметів і явищ, а також визначення й теоретичне обґрунтування

класифікаційних одиниць: їх системи, субпідрядності, співвідношення та обсягу.

Таксономія віршового перекладу – одна з найменш усталених таксономій у світовій науці. Критерії, за якими віршовий переклад поділяється на види і підвиди, залежать передусім від методології, застосованої тим чи іншим вченим під час спроби їх систематизувати. Серед найавторитетніших таксономій віршового перекладу – ті, що запропоновані представниками герменевтичної школи та дескриптивного перекладознавства. Специфіка науки про переклад полягає в тому, що переважна більшість вчених, які її представляють, є визнаними перекладачами і мають за плечима солідну практику перекладу, тому внесок кожного з них до справи таксономії віршового перекладу має велику цінність для вивчення методологічних тенденцій в сучасному віршовому перекладі.

Таксономії типів/методів віршового перекладу, в основному, побудовані на бінарних опозиціях. Одна з найдавніших: буквальний—вільний переклад. “Буквалісти” прагнуть зробити форму невіддільною від змісту, захисники вільного перекладу вважають, що те саме повідомлення можна передати навіть у радикально відмінній формі. Поділ на буквальний і вільний переклад, а також похідні від нього класифікації, що охоплюють перехідні стадії від однієї полярності до іншої, вказують на метод перекладу (тобто, на те, як слід перекладати). Типи перекладу, в основі поділу на які міститься поняття про метод перекладу, на відміну від тих, які визначаються за функціями перекладу, його змістом та ін., Мерілін Г. Роуз пропонує називати детермінтивними типами (Marilyn Gaddis Rose. Translation Types and Conventions // Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice. – Albany, 1981. – P. 31-40).

Невід'ємною складовою частиною сучасного підходу до аналізу методу перекладу виступають міжкультурні дослідження, в яких переклад розглядається не як чужий текст в іннаціональному оточенні, а як автономний твір своєї літератури (See: Literature in Translation: From Cultural Transference to Metonymic Displacement. Edited by P. Talgery, S.B. Verma. – New Delhi, 1988; Translation East and West: A Cross-cultural Approach. Selected Conference Papers. Edited by C. Moore, L. Lower. – Honolulu, 1992; Between Languages and Cultures: Translation and Cross-cultural Texts. Edited by A. Dingwaney, C. Maier. – London, 1995; etc.). Проблема перекладу як автономного тексту, що функціонує в чужій культурі невіддільно від оригінальної літератури, висуває проблему переосмислення методу перекладу, при цьому сам переклад може трактуватися як один із способів переписування художнього тексту.

Характеризуючи метод перекладу, важливо з'ясувати його домінанту – вибір перекладачем того елемента, який він вважає найважливішим в оригіналі. Однак, домінанта може не тільки випливати з оригіналу (як результат його аналізу), а й накладатися перекладачем (і читачем) на основі домінант, що випливає з очікування тексту.

Можлива також таксономія художніх перекладів, в якій об'єднано поняття про метод і процес перекладу. В західному перекладознавстві останньої чверті ХХ століття виразно простежуються пошуки подібних синтезуючих підвалин. Синтезуючий підхід до класифікації віршового перекладу вперше запропонував Андре Лефевр у книзі “Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint” (1975), яка вже стала однією з класичних праць сучасного перекладознавства. Таксономія Лефевра – емпірична і пов’язує метод перекладу з власне процесом перекладу. Вчений розглядає такі методи (що збігаються з типами) перекладу поетичного тексту:

фонематичний, буквальний, метричний, прозовий, римуючий, більш вірш та інтерпретація (версія + імітація).

Сучасні перекладознавці, включаючи і самого Лефевра, залишаються вірними принципові бінарних опозицій. У Лефевра – це переклади, “орієнтовані на читача”, і переклади, “орієнтовані на текст”. У Пітера Ньюмарка (“Approaches to Translation”, 1981) – це “семантичний” переклад, спрямований на першотвір, і “комунікативний” переклад, спрямований на читача. У Лоренс Венуті (“The Translator’s Invisibility: A History of Translation”, 1995) — це переклад-“доместикація” і переклад-“форенізація”. Остання класифікація, в основі якої міститься поняття про метод перекладу, знайшла широке визнання і авторитет в американських академічних колах та у навчальних аудиторіях.

Уникнути бінарності вдалося тим таксономічним підходам, які в понятті про метод перекладу вбачають не програму, а інтерпретацію, як Дуглас Робінсон (“The Translator’s Turn”, 1991), або спираються у своїй класифікації не на поняття про метод перекладу, а на поняття про функцію перекладу, як Бартон Раффел (“The Art of Translating Poetry”, 1988).

Згідно з найавторитетнішою нині дескриптивною, або емпіричною, школою перекладознавства, яка зосереджує свою увагу на явищі та проблемах художнього перекладу, можливо описати чотири способи передачі поетичної форми оригіналу у перекладі: наслідувальна (*mimetic form*), аналогічна (*analogical form*), форма як дериват змісту, або органічна форма (*content-derivative form*), привхідна (*extraneous form*). Наслідувальною є форма поетичного перекладу, в якій форма оригіналу зберігається у цільовому тексті. Аналогічною вважається форма поетичного твору цільовою мовою, яка виконує функцію, подібну до функції поетичної форми оригіналу. Наслідувальна й аналогічна форми – це два типи тексту перекладу як деривату форми тексту оригіналу

(form-derivative form). Органічною – форма поетичного перекладу, яка створюється, коли перекладач спирається на семантику тексту, дозволяючи семантичному матеріалові набувати у ході перекладу свою власну унікальну поетичну форму, тобто розвиватися “органічно” з внутрішніх порухів самого тексту. Привхідною є форма поетичного перекладу, яка імпліцитно не пов’язана ні з формою, ні зі змістом оригіналу, а метод створення такої форми називають методом “відхилення”, оскільки він ніяким чином не виводиться з вихідного твору.

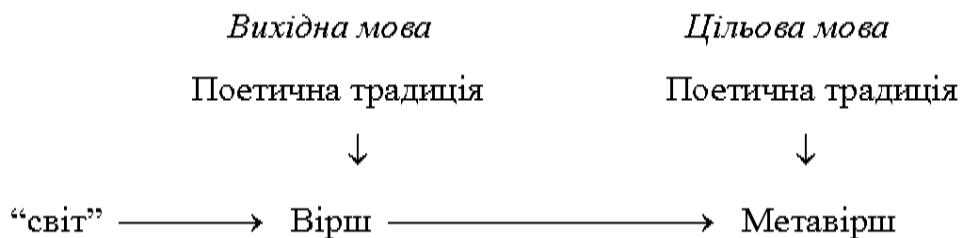
До цієї школи, ядром якої стали праці вчених з Бельгії та Нідерландів (Джеймс Голмс, Тео Германс, Андре Лефевр, Мері Снел-Горнбі, Госе Ламберт), Ізраїлю (Гедеон Турі, Ітамар Іви-Зогар), а також колишньої Чехословаччини (Іржі Лівій, Антон Попович), належать перекладознавці, які поділяють наступні програмні погляди, викладені Тео Германсом: “Розуміння літератури як складної і динамічної системи; переконаність, що між теоретичними моделями і практичним вивченням літератури повинна бути постійна взаємодія; дескриптивний, орієнтований на цільову літературу, функціональний і систематичний підхід до художнього перекладу; а також цікавість до норм та обмежень, які управляють продукуванням і сприйняттям перекладів, до взаємозв’язку між перекладом та іншими типами текстотворення, до місця і ролі перекладів як у межах даної літератури, так і у взаємодії між літературами” (Theo Hermans. Translation Studies and a New Paradigm: Introduction // The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation. – London, 1985. – P. 10-11).

У термінологічній системі дескриптивної школи важливе місце посідає термін “метавірш”, запропонований Джеймсом Голмсом за аналогією до терміна “метамова”, що належить Ролану Барту і служить для розрізнення творів літературної критики від власне літературних творів. На

доповнення до літературознавчої теорії Барта, Голмс називає сім різновидів тексту, які можуть функціонувати як коментар до поетичного твору: критичне есе мовою даного поетичного твору, критичне есе іншою мовою, прозовий переклад, поетичний переклад, імітація, вірш “про” вірш, а також вірш, наснажений даним поетичним твором. Термін “метавірш” використовується для означення четвертого типу тексту: поетичного перекладу. Основною тезою моделі Голмса є наступне твердження: метавірш істотно різничається від вірша-оригінала тим, що пов’язується із зображену реальністю не безпосередньо, а лише через вихідний текст, залишаючись якомога більш вірним параметрам вихідного тексту і водночас інтегруючись у поетичну систему цільової мови. А “метапоет”, таким чином, повинен поєднувати в собі сприйнятливість критика, чутливість поета і вміння розв’язувати проблему конfrontації вихідних та цільових норм.

Таким чином, Джеймс Голмс пропонує таксономічну модель віршового перекладу, яка ґрунтуються на методах структурного і (полі)системного аналізу. За прикладом Ролана Барта, який назвав літературну критику “вторинною мовою, або мета-мовою” по відношенню до мови художніх творів, Голмс вводить термін “мета-вірш” (meta-poem) для віршового перекладу, вважаючи, що коли вірш-оригінал є відображенням реальності, то переклад – відображенням самого вірша, тобто мета-віршем. Зокрема, у статті “Форми поетичного перекладу та переклад поетичної форми” він розмірковує: “В силу своєї подвійної мети метавірш являє собою складний вузол переплетених у жмут взаємозв’язків, що виростають із двох напрямків: з першотвору, його мови, будучи в дуже особливий спосіб пов’язаними з поетичною традицією цієї мови; та з поетичної традиції цільової мови, з її більш чи менш суворими вимогами до метавірша, яким він повинен до певної міри слідувати, щоб мати успіх як поетичний твір”

(James S. Holmes. Forms of Verse Translation ans the Translation of Verse Form // James S. Holmes. Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies. – Amsterdam, 1988. – P. 25):



Отже, таксономічна модель форми віршового перекладу Голмса складається з чотирьох основних класифікаційних одиниць: міметична форма, аналогічна форма, органічна форма і стороння форма.

За Голмсом, оскільки поетична форма не існує поза межами мови, то і жодна форма не може бути “збережена” перекладачем у його переході від мови-джерела до цільової мови. Тому не варто говорити про збереження форми та вживати термін “ідентична форма”: не існує такої поетичної форми в одній мові, котра була б цілком ідентичною з поетичною формою в будь-якій іншій мові, навіть якщо ці форми схожі, а мови – споріднені. Найбільше, що може зробити перекладач, висуваючи перед собою подібне завдання, – це зімітувати поетичну форму оригіналу якомога точніше, цілком зосередившись на формі оригіналу у процесі прийняття перекладацьких рішень і виключаючи будь-які інші розв’язки. Наслідком послідовного втілення такого рішення і буде *міметична форма* метавірша.

Іншим можливим розв’язком для перекладача, зосередженого на формі оригіналу, є вихід за межі власне оригіналу і вивчення функції його форми у контексті відповідної поетичної традиції, а затим – пошук форми, яка б виконувала паралельну функцію в контексті поетичної традиції цільової мови. Принцип, що міститься в основі такого підходу, приводить до створення *аналогічної форми* метавірша.

Обидві вищезнавані форми є похідними від форми оригіналу (*form-derivative forms*). Якщо ж перекладач не має на меті першочергово наслідувати поетичну форму оригіналу, а, головним чином, зосереджується на його семантичному матеріалі, тоді останній при перекладі набуває тієї унікальної поетичної форми, яку Голмс пропонує називати *органічною формою*, або формою, похідною від змісту оригіналу (*content-derivative form*).

Поряд із трьома основними похідними формами Голмс виділяє ще й четвертий тип форми метавірша, яка ніяк не виводиться ні з форми, ні зі змісту поетичного оригіналу, а тому може бути названа *сторонньою формою*. Ця форма є результатом мінімального підпорядкування метапоета (перекладача) формальним вимогам, котрі висуваються поетичною культурою його оточення, залишаючи за ним свободу передачі “значення” поетичного твору із значно більшою гнучкістю, ніж міметична чи аналогічна форма.

За спостереженнями Голмса, аналогічна форма була домінантною метапоетичною формою у XVIII ст. в епоху неокласицизму, міметична форма стала домінантною формою метапоезії у XIX ст. в епоху романтизму, органічна форма відкрито заявила про себе лише у XX ст. Сторонню форму, яка при близькому розгляді виявляється, за Голмсом, старшим родичем органічної форми, дослідник вважає такою, що не припиняла свого існування, починаючи з XVII ст., поряд з іншими формами, хоч і залишалася в ситуації меншості й андеграунду.

Серед нечисленних, але промовистих, прикладів органічного способу перекладу, наведених Голмсом, – епічна поема Езри Павнда “Кантос”; точніше, окремі місця з цієї поеми, які можуть вважатися перекладами з “Одіссеї” Гомера, зокрема, “Канто I” (початок Одинадцятої Книги Гомерової “Одіссеї”):

*And then went down to the ship,
Set keel to breakers, forth on the godly sea, and
We set up mast and sail on that swart ship,
Bore sheep aboard her, and our bodies also
Heavy with weeping, so winds from sternward
Bore us out onward with bellying canvas,
Circe's this craft, the trim-coifed goddess.
Then we sat amidships, wind jamming the tiller,
Thus with stretched sail, we went over sea till day's end.
Sun to his slumber, shadows o'er all the ocean,
Came we then to the bounds of deepest water,
To the Kimmerian lands, and peopled cities
Covered with close-webbed mist, unpierced ever
With glitter of sun-rays
Nor with stars stretched, nor looking back from heaven
Swartest night stretched over wretched men there.*

(Ezra Pound. The Cantos (1-95). – New York, 1956. – P. 3)

*А тоді пішли наниз до корабля,
Всадили кіль на прибій, на божисте море, і –
Ми оснастили чорне судно,
Привели овець на борт, і наші тіла,
Обважнілі плачем, і вітри з корми
Понесли нас вперед нап'ятою парусиною,
Цірцеїну річ, богині в ловкім очіпку,
Ось сиділи ми на шканцях, вітер тиснув на руль,
З пружним вітрилом ішли до кінця дня.
Сонце до сну, тіні на всім океані,
Ми сягнули краю найглибших вод,
Химерних країн і населених міст,
Укритих щільнотканим туманом, непробивним,
Іскрами сонячних променів,
Ні просіяна зорями, ні не глядівши з неба,*

Ніч розпросторилася чорноюча над нужденними людьми.

(Цит за: “Вибраний Езра Павнд”. – Мюнхен, 1960. – С. 131)

Ось уже близько тридцяти років жоден англомовний перекладач, доробок якого може у кільканадцять разів перевершувати скромний перекладацький доробок Павнда, не викликає до себе такого зацікавлення з боку теоретиків художнього перекладу, як Павнд. І це зацікавлення з часом зростає. Про Павнда згадується в тому чи іншому контексті – завжди захоплено – практично у всіх вагомих новітніх англомовних дослідженнях поетичного перекладу. Без сумніву, креативний, або органічний (за Голмсом), перекладацький метод Павнда назавжди змінив обличчя віршового перекладу у мовному, літературному і соціокультурному планах.

Український переклад наведеного уривка належить Ігорю Костецькому – драматургові, вченому, поету-перекладачу, людині колосальної літературної ерудиції й унікальної в українській перекладацькій культурі техніки. Найулюбленіший творчий метод Костецького – стилізація. Молодший сучасник Павнда, один із пізніх модерністів із творчим кредо Протея, Костецький в українській культурі, як і Павнд в англомовній, належав до реформаторів літературної традиції, включаючи і традицію віршового перекладу. Причому, реформаторські зусилля обох митців мали спільний напрямок: утвердження *нової поетичної мови* – альтернативи до традиційних поетичних канонів. Надягання масок, імітація чужого голосу, вслуховування у ритмомелодику вимовленої кимось колись і крізь віки почутої фрази... Ця характеристика однаковою мірою справедлива як щодо творчої манери Павнда, так і щодо творчої манери Костецького. Тож, вельми закономірно, що саме Костецькому, в літературному світогляді якого так багато відверто спільногого з літературним світоглядом Павнда,

належить перший і допоки єдиний український переклад вибраних творів найбільшого генія й модернізатора американської поезії ХХ століття.

АНТОЛОГІЯ НОВІТНЬОЇ АМЕРИКАНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ

(Укладено за виданням: The Norton Anthology of Poetry/ Edited by Margaret Ferguson, Mary Jo Salter, Jon Stallworthy. – 4th ed. – New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1996. – 1998 pp.

“ПОЕЗІЯ МОВИ”

MICHAEL PALMER

Fifth Prose

Because I'm writing about the snow not the sentence
Because there is a card —a visitor's card —and on that card there are
words of ours arranged in a row

and on those words we have written house, we have written leave this
house, we
have written be this house, the spiral of a house, channels through this
house

5 and we have written The Provinces and The Reversal and something
called the Human Poems
though we live in a valley on the Hill of Ghosts

Still for many days the rain will continue to fall
A voice will say Father I am burning

Father I've removed a stone from a wall, erased a picture from that wall,
10 a picture of ships - cloud ships - pressing toward the sea

words only
taken limb by limb apart

Because we are not alive not alone
but ordinary extracts from the tablets

15 Hassan the Arab and his wife
who did vaulting and balancing

Coleman and Burgess, and Adele Newsome
pitched among the spectators one night

Lizzie Keys

- 20 and Fred who fell from the trapeze
into the sawdust
and wasn't hurt at all
- and Jacob Hall the rope-dancer
Little Sandy and Sam Sault
- 25 Because there is a literal shore, a letter that's blood-red
Because in this dialect the eyes are crossed or quartz
seeing swimmer and seeing rock
statue then shadow
and here in the lake
- 30 first a razor then a fact

1988

“НОВІ ФОРМАЛІСТИ”

GJERTRUD SCHNACKENBERG

Darwin in 1881

- Sleepless as Prospero back in his bedroom
In Milan, with all his miracles
Reduced to sailors' tales,
He sits up in the dark. The islands loom.
- 5 His seasickness upwells,
Silence creeps by in memory as it crept
By him on water, while the sailors slept,
From broken eggs and vacant tortoise shells.
His voyage around the cape of middle age
- 10 Comes, with a feat of insight, to a close,
The same way Prospero's
Ended before he left the stage
To be led home across the blue-white sea,
When he had spoken of the clouds and globe,
- 15 Breaking his wand, and taking off his robe:
Knowledge increases unreality.
- He quickly dresses.
Form wavers like his shadow on the stair
As he descends, in need of air
- 20 To cure his dizziness,
Down past the ship-sunk emptiness
Of grownup children's rooms and hallways where
The family portraits stare,
All haunted by each other's likenesses.
- 25 Outside, the orchard and a piece of moon
Are islands, he an island as he walks,
Brushing against weed stalks.
By hook and plume
The seeds gathering on his trouser legs
- 30 Are archipelagoes, like nests he sees
Shadowed in branching, ramifying trees,
Each with unique expressions in its eggs.
Different islands conjure
Different beings; different beings call
- 35 From different isles. And after all
His scrutiny of Nature
All he can see
Is how it will grow small, fade, disappear,
A coastline fading from a traveler
- 40 Aboard a survey ship. Slowly,
As coasts depart,
Nature had left behind a naturalist
Bound for a place where species don't exist,
Where no emergence has a counterpart.

- 45 He's heard from friends
 About the other night, the banquet hall
 Ringing with bravos—like a curtain call,
 He thinks, when the performance ends,
 Failing to summon from the wings
- 50 An actor who had lost his taste for verse,
 Having beheld, in larger theaters,
 Much greater banquet vanishings
 Without the quaint device and thunderclap
 Required in Act 3.
- 55 He wrote, Let your indulgence set me free,
 To the Academy, and took a nap
 Beneath a *London Daily* tent,
 Then puttered on his hothouse walk
 Watching his orchids beautifully stalk
- 60 Their unreturning paths, where each descendant
 Is the last -
 Their inner staircases
 Haunted by vanished insect faces
 So tiny, so intolerably vast.
- 65 And, while they gave his proxy the award,
 He dined in Downe' and stayed up rather late
 For backgammon with his beloved mate,
 Who reads his books and is, quite frankly, bored.
- Now, done with beetle jaws and beaks of gulls
- 70 And bivalve hinges, now, utterly done,
 One miracle remains, and only one.
 An ocean swell of sickness rushes, pulls,
 He leans against the fence
 And lights a cigarette and deeply draws,
- 75 Done with fixed laws,
 Done with experiments
 Within his greenhouse heaven where
 His offspring, Frank, for half the afternoon
 Played, like an awkward angel, his bassoon
- 80 Into the humid air
 So he could tell
 If sound would make a Venus's-flytrap close.
 And, done for good with scientific prose,
 That raging hell
- 85 Of tortured grammars writhing on their stakes,
 He'd turned to his memoirs, chuckling to write
 About his boyhood in an upright
 Home: a boy preferring gartersnakes
 To schoolwork, a lazy, strutting liar
- 90 Who quite provoked her aggravated look,
 Shushed in the drawing room behind her book,

- His bossy sister itching with desire
To tattletale—yes, that was good.
But even then, much like the conjurer
95 Grown cranky with impatience to abjure
All his gigantic works and livelihood
In order to immerse
Himself in tales where he could be the man
In Once upon a time there was a man,
100 He'd quite by chance beheld the universe:
A disregarded game of chess
Between two love-dazed heirs
Who fiddle with the tiny pairs
Of statues in their hands, while numberless
105 Abstract unseen
Combinings on the silent board remain
Unplayed forever when they leave the game
To turn, themselves, into a king and queen.
Now, like the coming day,
110 Inhaled smoke illuminates his nerves.
He turns, taking the sandwalk as it curves
Back to the yard, the house, the entrance way
Where, not to waken her,
- He softly shuts the door.
- 115 And leans against it for a spell before
He climbs the stairs, holding the banister,
Up to their room: there
Emma sleeps, moored
In illusion, blown past the storm he conjured
120 With his book, into a harbor
Where it all comes clear,
Where island beings leap from shape to shape
As to escape
Their terrifying turns to disappear.
- 125 He lies down on the quilt,
He lies down like a fabulous-headed
Fossil in a vanished riverbed,
In ocean drifts, in canyon floors, in silt,
In lime, in deepening blue ice,
- 130 In cliffs obscured as clouds gather and float;
He lies down in his boots and overcoat,
And shuts his eyes.

1982

BRAD LEITHAUSER
In Minako Wada's House

In old Minako Wada's house
Everything has its place,
And mostly out of sight:
 Bedding folded away
5 All day, brought down
 From the shelf at night,

 Tea things undemeath
Low tea table and tablecloth -
And sliding screen doors,
10 Landscape-painted, that hide
 Her clothes inside a wash
 Of mountains. Here, the floors

 Are a clean-fitting mosaic,
Mats of a texture like
15 A broom's; and in a niche
 In the tearoom wall
 Is a shrine to all of her
 Ancestors, before which

 She sets each day
20 A doll-sized cup of tea,
A doll-sized bowl of rice.
 She keeps a glass jar
 Of crickets that are fed fish
 Shavings, an eggplant slice,

25 And whose hushed chorus,
Like the drowsy toss
Of a baby's rattle, moves in
 On so tranquil a song
 It's soon no longer heard.
30 The walls are thin

 In Minako Wada's little house,
Open to every lifting voice
On the street—by day, the cries
 Of the children, at night
35 Those excited, sweet,
 Reiterated goodbyes

 Of men full of beer who now
Must hurry home. Just to
Wake in the night inside this nest,

Late, the street asleep (day done,
Day not yet begun), is what
Perhaps she loves best. 1985

Old Bachelor Brother

Here from his prominent but thankfully
uncentral position at the head of the church -
a flanking member of the groom's large party-
he stands and waits to watch the women march

- 5 up the wide aisle, just the way they did
at last night's long and leaden-joked rehearsal.
Only this time, it's all changed. There's now a crowd,
of course, and walls of lit stained glass, and Purcell
- 10 ringing from the rented organist,
and yet the major difference, the one
that hits his throat as a sort of smoky thirst,
is how, so far away, the church's main
- 15 doors are flung back, uncovering a square
of sun that streams into the narthex, so that
the women who materialize there
do so in blinding silhouette,
- and these are not the women he has helloed
and kissed, and who have bored, ignored, or teased him,
but girls —whose high, garlanded hair goes haloed
20 by the noon-light . . . The years have dropped from them.
- One by one they're bodied forth, edged with flame,
as new as flame, destined to part the sea
of faces on each side, and approaching him
in all their passionate anonymity.

1990

MARK STRAND

Always

for Charles Simic

Always so late in the day

In their rumpled clothes, sitting

Around a table lit by a single bulb,

The great forgetters were hard at work.

- 5 They tilted their heads to one side, closing their eyes.
Then a house disappeared, and a man in his yard
With all his flowers in a row.
The great forgetters wrinkled their brows.
Then Florida went and San Francisco
- 10 Where tugs and barges leave
Small gleaming scars across the Bay.
One of the great forgetters struck a match.
Gone were the harps of beaded lights
That vault the rivers of New York.
- 15 Another filled his glass
And that was it for crowds at evening
Under sulphur yellow streetlamps coming on.
And afterwards Bulgaria was gone, and then Japan.
"Where will it stop?" one of them said.
- 20 "Such difficult work, pursuing the fate
Of even-thing known," said another.
"Down to the last stone," said a third,
"And only the cold zero of perfection
Left for the imagination." And gone
- 25 Were North and South America,
And gone as well the moon.
Another yawned, another gazed at the window:
No grass, no trees . . .
The blaze of promise everywhere.

1990

FROM DARK HARBOR

XVI

It is true, as someone has said, that in
A world without heaven all is farewell.
Whether you wave your hand or not,

- 5 It is farewell, and if no tears come to your eyes
It is still farewell, and if you pretend not to notice,
Hating what passes, it is still farewell.
- Farewell no matter what. And the palms as they lean
Over the green, bright lagoon, and the pelicans
Diving, and the glistening bodies of bathers resting,

- 10 Are stages in an ultimate stillness, and the movement
Of sand, and of wind, and the secret moves of the body
Are part of the same, a simplicity that turns being
- 15 Into an occasion for mourning, or into an occasion
Worth celebrating, for what else does one do,
15 Feeling the weight of the pelicans' wings,
- The density of the palms' shadows, the cells that darken
The backs of bathers? These are beyond the distortions
Of chance, beyond the evasions of music. The end
- Is enacted again and again. And we feel it
- 20 In the temptations of sleep, in the moon's ripening,
In the wine as it waits in the glass.

XX

- Is it you standing among the olive trees
Beyond the courtyard? You in the sunlight
Waving me closer with one hand while the other
- Shields your eyes from the brightness that turns
- 5 All that is not you dead white? Is it you
Around whom the leaves scatter like foam?
- You in the murmuring night that is scented
With mint and lit by the distant wilderness
Of stars? Is it you? Is it really you
- 10 Rising from the script of waves, the length
Of your body casting a sudden shadow over my hand
So that I feel how cold it is as it moves
- Over the page? You leaning down and putting
Your mouth against mine so I should know
- 15 That a kiss is only the beginning
- Of what until now we could only imagine?
Is it you or the long compassionate wind
That whispers in my ear: alas, alas?

1993

ПОЕТИ НЬЮ-ЙОРКСЬКОЇ ШКОЛИ

W. S. MERWIN

Strawberries

When my father died I saw a narrow valley

it looked as though it began across the river
from the landing where he was born but there was no river

I was hoeing the sand of a small vegetable plot
5 for my mother in deepening twilight
and looked up in time to see a farm wagon
dry and gray horse already hidden
and no driver going into the valley
carrying a casket

10 and another wagon
coming out of the valley behind a gray horse
with a boy driving and a high load
of two kinds of berries one of them strawberries

that night when I slept I dreamed of things
15 wrong in the house all of them signs
the water of the shower running brackish
and an insect of a kind I had seen him kill
climbing around the walls of his bathroom
up in the morning I stopped on the stairs
20 my mother was awake already and asked me
if I wanted a shower before breakfast
and for breakfast she said we have strawberries

1983

Losing a Language

A breath leaves the sentences and does not come back
yet the old still remember something that they could say

but they know now that such things are no longer believed
and the young have fewer words

- 5 many of the things the words were about
no longer exist

the noun for standing in mist by a haunted tree
the verb for I

the children will not repeat

- 10 the phrases their parents speak

somebody has persuaded them
that it is better to say everything differently

so that they can be admired somewhere
farther and farther away

- 15 where nothing that is here is known
we have little to say to each other

we are wrong and dark
in the eyes of the new owners

the radio is incomprehensible

- 20 the day is glass

when there is a voice at the door it is foreign
everywhere instead of a name there is a lie

nobody has seen it happening
nobody remembers

- 25 this is what the words were made
to prophesy

here are the extinct feathers
here is the rain we saw

1988

ROBERT BLY

Waking from Sleep

Inside the veins there are navies setting forth,
Tiny explosions at the water lines,
And seagulls weaving in the wind of the salty blood.

- It is the morning. The country has slept the whole winter.
5 Window seats were covered with fur skins, the yard was full
Of stiff dogs, and hands that clumsily held heavy books.

Now we wake, and rise from bed, and eat breakfast! —
Shouts rise from the harbor of the blood,
Mist, and masts rising, the knock of wooden tackle in the sunlight.

- 10 Now we sing, and do tiny dances on the kitchen floor.
Our whole body is like a harbor at dawn;
We know that our master has left us for the day.

1962

CHARLES SIMIC
A Book Full of Pictures

Father studied theology through the mail
And this was exam time.

Mother knitted. I sat quietly with a book
Full of pictures. Night fell.

5 My hands grew cold touching the faces
Of dead kings and queens.

There was a black raincoat
 in the upstairs bedroom
Swaying from the ceiling.
10 But what was it doing there?
Mother's long needles made quick crosses.
They were black
Like the inside of my head just then.

The pages I turned sounded like wings.
15 "The soul is a bird," he once said.
In my book full of pictures
A battle raged: lances and swords
Made a kind of wintry forest
With my heart spiked and bleeding in its branches.

1992

JOHN ASHBERY

Melodic Trains

A little girl with scarlet enameled fingernails
Asks me what time it is — evidently that's a toy wristwatch
She's wearing, for fun. And it is fun to wear other
Odd things, like this briar pipe and tweed coat

- 5 Like date-colored sierras with the lines of seams
Sketched in and plunging now and then into unfathomable
Valleys that can't be deduced by the shape of the person
Sitting inside it —me, and just as our way is flat across
Dales and gulches, as though our train were a pencil
- 10 Guided by a ruler held against a photomural of the Alps
We both come to see distance as something unofficial
And impersonal yet not without its curious justification
Like the time of a stopped watch — right twice a day.
- 15 Only the wait in stations is vague and
Dimensionless, like oneself. How do they decide how much
Time to spend in each? One begins to suspect there's no
Rule or that it's applied haphazardly.
- 20 Sadness of the faces of children on the platform,
Concern of the grownups for connections, for the chances
Of getting a taxi, since these have no timetable.
You get one if you can find one though in principle
- 25 You can always find one, but the segment of chance
In the circle of certainty is what gives these leaning
Tower of Pisa figures their aspect of dogged
Impatience, banking forward into the wind.
- 30 In short any stop before the final one creates
Clouds of anxiety, of sad, regretful impatience
With ourselves, our lives, the way we have been dealing
With other people up until now. Why couldn't
We have been more considerate? These figures leaving
- The platform or waiting to board the train are my brothers
In a way that really wants to tell me why there is so little
Panic and disorder in the world, and so much unhappiness.
If I were to get down now to stretch, like a few steps
- 35 In the wearying and world-weary clouds of steam like great
White apples, might I just through proximity and aping
Of postures and attitudes communicate this concern of mine
To them? That their jagged attitudes correspond to mine,
- 40 That their beefing strikes answering silver bells within
My own chest, and that I know, as they do, how the last
Stop is the most anxious one of all, though it means

Getting home at last, to the pleasures and dissatisfactions of home?

It's as though a visible chorus called up the different
Stages of the journey, singing about them and being them:
45 Not the people in the station, not the child opposite me
With currant fingernails, but the windows, seen through,

Reflecting imperfectly, ruthlessly splitting open the bluish
Vague landscape like a zipper. Each voice has its own
Descending scale to put one in one's place at every stage;
50 One need never not know where one is

Unless one give up listening, sleeping, approaching a small
Western town that is nothing but a windmill. Then
The great fury of the end can drop as the solo
Voices tell about it, wreathing it somehow with an aura

55 Of good fortune and colossal welcomes from the mayor and
Citizens' committees tossing their hats into the air.
To hear them singing you'd think it had already happened
And we had focused back on the furniture of the air.

1977

KENNETH KOCH
You Were Wearing

- You were wearing your Edgar Allan Poe printed cotton blouse.
In each divided up square of the blouse was a picture of Edgar Allan
Poe.
- Your hair was blonde and you were cute. You asked me, "Do most boys
think that most girls are bad?"
- I smelled the mould of Your seaside resort hotel bedroom on your hair
held in place by a John Greenleaf Whittier clip.
- 5 "No," I said, "it's girls who think that boys are bad." Then we read *Snow-
bound* together.
- And ran around in an attic, so that a little of the blue enamel was
scraped off my George Washington, Father of His Country, shoes.
- Mother was walking in the living room, her Strauss Waltzes comb in her
hair.
- We waited for a time and then joined her, only to be served tea in cups
painted with pictures of Herman Melville
- As well as with illustrations from his book *Moby Dick* and from his
novella, *Benito Cereno*.
- 10 Father came in wearing his Dick Tracy necktie: "How about a drink,
everyone?"
- I said, "Let's go outside a while." Then we went onto the porch and sat
on the Abraham Lincoln swing.
- You sat on the eyes, mouth, and beard part, and I sat on the knees.
- In the yard across the street we saw a snowman holding a garbage can
lid smashed into a likeness of the mad English king, George the
Third.

1962

Variations on a Theme by William Carlos Williams

- 1
- I chopped down the house that you had been saving to live in next
summer.
- I am sorry, but it was morning, and I had nothing to do
and its wooden beams were so inviting.
- 2
- We laughed at the hollyhocks together
- 5 and then I sprayed them with lye.
- Forgive me. I simply do not know what I am doing.
- 3
- I gave away the money that you had been saving to live on for the next
ten years.
- The man who asked for it was shabby
and the firm March wind on the porch was so juicy and cold.
- 4
- 10 Last evening we went dancing and I broke your leg.
- Forgive me. I was clumsy, and
- I wanted you here in the wards, where I am the doctor!

1962

ПОЕТИ СТИЛЮ "БИТ"

ALLEN GINSBERG
From Howl
FOR CARL SOLOMON

- I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving
hysterical naked,
dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an
angry fix,
angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to the
starry dynamo in the machinery of night,
who poverty and tatters and hollow-eyed and high sat up smoking in the
supernatural darkness of cold-water flats floating across the tops of
cities contemplating jazz,
5 who bared their brains to Heaven under the El and saw Mohammedan
angels staggering on tenement roofs illuminated
who passed through universities with radiant cool eyes hallucinating
Arkansas and Blake-light tragedy among the scholars of war,
who were expelled from the academies for crazy & publishing obscene
odes on the windows of the skull,
who cowered in unshaven rooms in underwear, burning their money in
wastebaskets and listening to the Terror through the wall,
who got busted in their pubic beards returning through Laredo with a
belt of marijuana for New York,
10 who ate fire in paint hotels or drank turpentine in Paradise Alley, death,
or purgatoried their torsos night after night
with dreams, with drugs, with waking nightmares, alcohol and cock and
endless balls,
incomparable blind streets of shuddering cloud and lightning in the mind
leaping toward poles of Canada & Paterson, illuminating all the
motionless world of Time between,
Peyote solidities of halls, backyard green tree cemetery dawns, wine
drunkenness over the rooftops, storefront boroughs of teahead joy-
ride neon blinking traffic light, sun and moon and tree vibrations in
the roaring winter dusks of Brooklyn, ashcan rantings and kind king
light of mind,
who chained themselves to subways for the endless ride from Battery to
holy Bronx on benzedrine until the noise of wheels and children
brought them down shuddering mouth-wracked and battered bleak
of brain all drained of brilliance in the drear light of Zoo,
15 who sank, all night in submarine light of Bickford's floated out and sat
through the stale beer afternoon in desolate Fugazzi's, listening to
the crack of doom on the hydrogen jukebox,
who talked continuously seventy hours from park to pad to bar lo Belle-
vue to museum to the Brooklyn Bridge,
a lost battalion of platonic conversationalists jumping down the stoops off
fire escapes off windowsills off Empire State out of the moon,
yacketayakking screaming vomiting whispering facts and memories and

- anecdotes and eyeball kicks and shocks of hospitals and jails and wars,
whole intellects disgorged in total recall for seven days and nights with brilliant eyes, meat for the Synagogue cast on the pavement,
20 who vanished into nowhere Zen New Jersey leaving a trail of ambiguous picture postcards of Atlantic City Hall,
suffering Eastern sweats and Tangerian bone-grindings and migraines of China under junk-withdrawal in Newark's bleak fumished room,
who wandered around and around at midnight in the railroad yard wondering where to go, and went, leaving no broken hearts,
who lit cigarettes in boxcars boxcars boxcars racketing through snow toward lonesome farms in grandfather night,
who studied Plotinus Poe St. John of the Cross telepathy and bop kaballa because the cosmos instinctively vibrated at their feet in Kansas,
25 who loned it through the streets of Idaho seeking visionary indian angels who were visionary indian angels,
who thought they were only mad when Baltimore gleamed in supernatural ecstasy,
who jumped in limousines with the Chinaman of Oklahoma on the impulse of winter midnight streetlight smalltown rain,
who lounged hungry and lonesome through Houston seeking jazz or sex or soup, and followed the brilliant Spaniard to converse about America and Eternity, a hopeless task, and so took ship to Africa,
who disappeared into the volcanoes of Mexico leaving behind nothing but the shadow of dungarees and the lava and ash of poetry scattered in fireplace Chicago,
30 who reappeared on the West Coast investigating the F.B.I. in beards and shorts with big pacifist eyes sexy in their dark skin passing out incomprehensible leaflets,
who bummed cigarette holes in their arms protesting the narcotic tobacco haze of Capitalism,
who distributed Supercommunist pamphlets in Union Square weeping and undressing while the sirens of Los Alamos wailed them down, and wailed down Wall, and the Staten Island ferry also wailed,
who broke down crying in white gymnasiums naked and trembling before the machinery of other skeletons,
who bit detectives in the neck and shrieked with delight in policecars for committing no crime but their own wild cooking pederasty and intoxication,
35 who howled on their knees in the subway and were dragged off the roof waving genitals and manuscripts,
who let themselves be fucked in the ass by saintly motorcyclists, and screamed with joy,
who blew and were blown by those human seraphim, the sailors, caresses of Atlantic and Caribbean love,
who balled in the morning in the evenings in rosegardens and the grass of public parks and cemeteries scattering their semen freely to

- whomever come who may,
- who hiccupped endlessly trying to giggle but wound up with a sob behind
 a partition in a Turkish Bath when the blonde & naked angel came
 to pierce them with a sword,
- 40 who lost their loveboys to the three old shrews of fate the one eyed shrew
 of the heterosexual dollar the one eyed shrew that winks out of the
 womb and the one eyed shrew that does nothing but sit on her ass
 and snip the intellectual golden threads of the craftsman's loom,
 who copulated ecstatic and insatiate with a bottle of beer a sweetheart a
 package of cigarettes a candle and fell off the bed, and continued
 along the floor and down the hall and ended fainting on the wall
 with a vision of ultimate cunt and come eluding the last gyzym of
 consciousness,
- who sweetened the snatches of a million girls trembling in the sunset, and
 were red eyed in the morning but prepared to sweeten the snatch of
 the sunrise, flashing buttocks under barns and naked in the lake,
 who went out whoring through Colorado in myriad stolen night-cars,
 N.C., secret hero of these poems, cocksman and Adonis of Den-
 ver—joy to the memory of his innumerable lays of girls in empty
 lots & diner backyards, moviehouses' rickety rows, on mountaintops
 in caves or with gaunt waitresses in familiar roadside lonely petticoat
 upliftings & especially secret gas-station solipsisms of Johns, &
 hometown alleys too,
- who faded out in vast sordid movies, were shifted in dreams, woke on
 a sudden Manhattan, and picked themselves up out of basements
 hungover with heartless Tokay and horrors of Third Avenue iron
 dreams & stumbled to unemployment offices,
- 45 who walked all night with their shoes full of blood on the snowbank docks
 waiting for a door in the East River to open to a room full of steam-
 heat and opium,
 who created great suicidal dramas on the apartment cliff-banks of the
 Hudson under the wartime blue floodlight of the moon & their
 heads shall be crowned with laurel in oblivion,
- who ate the lamb stew of the imagination or digested the crab at the
 muddy bottom of the rivers of Bowery,
 who wept at the romance of the streets with their pushcarts full of onions
 and bad music,
- 50 who sat in boxes breathing in the darkness under the bridge, and rose up
 to build harpsichords in their lofts,
 who coughed on the sixth floor of Harlem crowned with flame under the
 tubercular sky surrounded by orange crates of theology,
 who scribbled all night rocking and rolling over lofty incantations which
 in the yellow morning were stanzas of gibberish,
 who cooked rotten animals lung heart feet tail borsht & tortillas dreaming
 of the pure vegetable kingdom,
 who plunged themselves under meat trucks looking for an egg,
 who threw their watches off the roof to cast their ballot for Eternity out-
 side of Time, & alarm clocks fell on their heads every day for the

- next decade,
- 55 who cut their wrists three times successively unsuccessfully, gave up and
 were forced to open antique stores where they thought they were
 growing old and cried,
who were burned alive in their innocent flannel suits on Madison Avenue
 amid blasts of leaden verse & the tanked-up clatter of the iron
 regiments of fashion & the nitroglycerine shrieks of the fairies of
 advertising & the mustard gas of sinister intelligent editors, or were
 run down by the drunken taxicabs of Absolute Reality,
who jumped off the Brooklyn Bridge this actually happened and walked
 away unknown and forgotten into the ghostly daze of Chinatown
 soup alleyways & firetrucks, not even one free beer,
who sang out of their windows in despair, fell out of the subway window,
 jumped in the filthy Passaic, leaped on negroes, cried ail over the
 street, danced on broken wineglasses barefoot smashed phonograph
 records of nostalgic European 1930's German jazz finished the whisky
 and threw up groaning into the bloody toilet, moans in their ears
 and the blast of colossal steamwhistles,
who barreled down the highways of the past journeying to each other's
 hotrod-Golgotha jail-solitude watch or Birmingham jazz incarnation,
60 who drove crosscountry seventytwo hours to find out if I had a vision or
 you had a vision or he had a vision to find out Eternity,
who journeyed to Denver, who died in Denver, who came back to Denver
 & waited in vain, who watched over Denver & brooded & loned
 in Denver and finally went away to find out the Time, & now Denver
 is lonesome for her heroes,
who fell on their knees in hopeless cathedrals praying for each other's
 salvation and light and breasts, until the soul illuminated its hair for
 a second,
who crashed through their minds in jail waiting for impossible criminals
 with golden heads and the charm of reality in their hearts who sang
 sweet blues to Alcatraz,
who retired to Mexico to cultivate a habit, or Rocky Mount to tender
 Buddha or Tangiers to boys or Southern Pacific to the black locomotive
 or Harvard to Narcissus to Woodlawn to the daisychain
 or grave,
65 who demanded sanity trials accusing the radio of hypnotism & were left
 with their insanity & their hands & a hung jury,
who threw potato salad at CCNY lecturers on Dadaism and subsequently
 presented themselves on the granite steps of the madhouse
 with shaven heads and harlequin speech of suicide, demanding
 instantaneous lobotomy,
and who were given instead the concrete void of insulin metrasol electricity
 hydrotherapy psychotherapy occupational therapy pingpong &
 amnesia,
who in humorless protest overturned only one symbolic pingpong table,
 resting briefly in catatonia,

- returning years later truly bald except for a wig of blood, and tears and fingers, to the visible madman doom of the wards of the madtowns of the East,
- 70 Pilgrim State's Rockland's and Grevstone's foetid halls, bickering with the echoes of the soul, rocking and rolling in the midnight solitude-bench dolmen-realms of love, dream of life a nightmare, bodies turned to stone as heavy as the moon,
with mother finally ******, and the last fantastic book flung out of the tenement window, and the last door closed at 4 AM and the last telephone slammed at the wall in reply and the last furnished room emptied down to the last piece of mental furniture, a yellow paper rose twisted on a wire hanger in the closet, and even that imaginary, nothing but a hopeful little bit of hallucination —
ah, Carl, while you are not safe I am not safe, and now you're really in the total animal soup of time —
and who therefore ran through the icy streets obsessed with a sudden flash of the alchemy of the use of the ellipse the catalog the meter & the vibrating plane,
who dreamt and made incamate gaps in Time & Space through images juxtaposed, and trapped the archangel of the soul between 2 visual images and joined the elemental verbs and set the noun and dash of consciousness together jumping with sensation of Pater Omnipotens Aeterna Deus
- 75 to recreate the syntax and measure of poor human prose and stand before you speechless and intelligent and shaking with shame, rejected yet confessing out the soul to conform to the rhythm of thought in his naked and endless head,
the madman bum and angel beat in Time, unknown, yet putting down here what might be left to say in time come after death,
and rose reincarnate in the ghostly clothes of jazz in the goldhorn shadow of the band and blew the suffering of America's naked mind for love into an eli eli lamma lamma sabacthani saxophone cry that shivered the cities down to the last radio
with the absolute heart of the poem of life butchered out of their own bodies good to eat a thousand years.

San Francisco 1955

1956

GREGORY CORSO

Marriage

- Should I get married? Should I be good?
Astound the girl next door with my velvet suit and faustus hood?
Don't take her to movies but to cemeteries
tell all about werewolf bathtubs and forked clarinets
5 then desire her and kiss her and all the preliminaries
and she going just so far and I understanding why
not getting angry saying You must feel! It's beautiful to feel!
Instead take her in my arms lean against an old crooked tombstone
and woo her the entire night the constellations in the sky-
- 10 When she introduces me to her parents
back straightened, hair finally combed, strangled by a tie,
should I sit knees together on their 3rd degree sofa
and not ask Where's the bathroom?
How else to feel other than I am,
- 15 often thinking Flash Gordon soap —
O how terrible it must be for a young man
seated before a family and the family thinking
We never saw him before! He wants our Mary Lou!
After tea and homemade cookies they ask What do you do for a
- living?
- 20 Should I tell them? Would they like me then?
Say All right get married, we're losing a daughter
but we're gaining a son -
And should I then ask Where's the bathroom?
- O God, and the wedding! All her family and her friends
25 and only a handful of mine all scroungy and bearded
just wait to get at the drinks and food—
And the priest! he looking at me as if I masturbated
asking me Do you take this woman for your lawful wedded wife?
And I trembling what to say say Pie Glue!
- 30 I kiss the bride all those corny men slapping me on the back
She's all yours, boy! Ha-ha-ha!
And in their eyes you could see some obscene honeymoon going on
-
- Then all that absurd rice and clanky cans and shoes
Niagara Falls! Hordes of us! Husbands! Wives! Flowers!
Chocolates!
- 35 All streaming into cozy hotels
All going to do the same thing tonight
The indifferent clerk he knowing what was going to happen
The lobby zombies they knowing what
The whistling elevator man he knowing
- 40 The winking bellboy knowing
Everybody knowing! I'd be almost inclined not to do anything!
Stay up all night! Stare that hotel clerk in the eye!
Screaming: I deny honeymoon! I deny honeymoon!
running rampant into those almost climactic suites

- 45 yelling Radio belly! Cat shovel!
 O I'd live in Niagara forever! in a dark cave beneath the Falls
 I'd sit there the Mad Honeymooner
 devising ways to break marriages, a scourge of bigamy
 a saint of divorce —
- 50 But I should get married I should be good
 How nice it'd be to come home to her
 and sit by the fireplace and she in the kitchen
 aproned young and lovely wanting my baby
 and so happy about me she burns the roast beef
- 55 and comes crying to me and I get up from my big papa chair
 saying Christmas teeth! Radiant brains! Apple deaf!
 God what a husband I'd make! Yes, I should get married!
 So much to do! like sneaking into Mr Jones' house late at night
 and cover his golf clubs with 1920 Norwegian books
- 60 Like hanging a picture of Rimbaud on the lawnmower
 like pasting Tannu Tuva postage stamps all over the picket fence
 like when Mrs Kindhead comes to collect for the Community
 Chest
 grab her and tell her There are unfavorable omens in the sky!
 And when the mayor comes to get my vote tell him
- 65 When are you going to stop people killing whales!
 And when the milkman comes leave him a note in the bottle
 Penguin dust, bring me penguin dust, I want penguin dust-
 Yet if I should get married and it's Connecticut and snow
 and she gives birth to a child and I am sleepless, worn,
- 70 up for nights, head bowed against a quiet window, the past behind
 me,
 finding myself in the most common of situations a trembling man
 knowledgeled with responsibility not twig-smear nor Roman coin
 soup -
 O what would that be like!
 Surely I'd give it for a nipple a rubber Tacitus
- 75 For a rattle a bag of broken Bach records
 Tack Delia Francesca all over its crib
 Sew the Greek alphabet on its bib
 And build for its playpen a roofless Parthenon
- No, I doubt I'd be that kind of father
- 80 Not rural not snow no quiet window
 but hot smelly tight New York City
 seven flights up, roaches and rats in the walls
 a fat Reichian wife screeching over potatoes Get a job!
 And five nose running brats in love with Batman
- 85 And the neighbors all toothless and dry haired
 like those hag masses of the 18th century
 all wanting to come in and watch TV
 The landlord wants his rent
 Grocery store Blue Cross Gas & Electric Knights of Columbus

90 Impossible to lie back and dream Telephone snow, ghost parking
No! I should not get married I should never get married!
But—imagine If I were married to a beautiful sophisticated woman
tall and pale wearing an elegant black dress and long black gloves
holding a cigarette holder in one hand and a highball in the other
95 and we lived high up in a penthouse with a huge window
from which we could see all of New York and ever farther on clearer
days

No, can't imagine myself married to that pleasant prison dream—

O but what about love? I forget love not that I am incapable of love
100 it's just that I see love as odd as wearing shoes —

I never wanted to marry a girl who was like my mother
And Ingrid Bergman was always impossible
And there's maybe a girl now but she's already married
And I don't like men and —

105 but there's got to be somebody!

Because what if I'm 60 years old and not married,
all alone in a furnished room with pee stains on my underwear
and everybody else is married! All the universe married but me!

Ah, yet well I know that were a woman possible as I am possible
110 then marriage would be possible—

Like SHE in her lonely alien gaud waiting her Egyptian lover
so I wait—bereft of 2,000 years and the bath of life.

1960

GARY SNYDER
Four Poems for Robin
Siwashing if out once in Siuslaw Forest

- I slept under rhododendron
All night blossoms fell
Shivering on a sheet of cardboard
Feet stuck in my pack
5 Hands deep in my pockets
Barely able to sleep.
I remembered when we were in school
Sleeping together in a big warm bed
We were the youngest lovers
10 When we broke up we were still nineteen.
Now our friends are married
You teach school back east
I dont mind living this way
Green hills the long blue beach
15 But sometimes sleeping in the open
I think back when I had you.

A spring night in Shokoku-ji

- Eight years ago this May
We walked under cherry blossoms
At night in an orchard in Oregon.
20 All that I wanted then
Is forgotten now, but you.
Here in the night
In a garden of the old capital
I feel the trembling ghost of Yugao
25 I remember your cool body
Naked under a summer cotton dress.

An autumn morning in Shokoku-ji

- Last night watching the Pleiades,
Breath smoking in the moonlight,
Bitter memory like vomit
30 Choked my throat.
I unrolled a sleeping bag
On mats on the porch
Under thick autumn stars.
In dream you appeared
35 (Three limes in nine years)
Wild, cold, and accusing.
I woke shamed and angry:
The pointless wars of the heart.
Almost dawn. Venus and Jupiter.
40 The first time I have
Ever seen them close.

December at Yase

You said, that October,
In the tall dry grass by the orchard
When you chose to be free,
45 "Again someday, maybe ten years."
After college I saw you
One time. You were strange.
And I was obsessed with a plan.

Now ten years and more have
50 Gone by: I've always known
where you were—
I might have gone to you
Hoping to win your love back.
You still are single.

55 I didn't.
I thought I must make it alone. I
Have done that.

Only in dream, like this dawn,
Does the grave, awed intensity
60 Of our young love
Return to my mind, to my flesh.

We had what the others
All crave and seek for;
We left it behind at nineteen.

65 I feel ancient, as though I had
Lived many lives.

And may never now know
If I am a fool
Or have done what my
70 karma demands.

1968

ПОЕТИ ШКОЛИ САН-ФРАНЦИСКО

LAWRENCE FERLINGHETTI

Sometime During Eternity ...

Sometime during eternity

some guys show up

and one of them

who shows up real late

5 is a kind of carpenter

from some square-type place

like Galilee

and he starts wailing

and claiming he is hip

10 to who made heaven

and earth

and that the cat

who really laid it on us

is his Dad

15

And moreover

he adds

It's all writ down

on some scroll-type parchments

which some henchmen

20

leave lying around the Dead Sea somewhere

a long time ago

and which you won't even find

for a couple thousand years or so

or at least for

25

nineteen hundred and forty-seven

of them

to be exact

and even then

nobody really believes them

30

or me

for that matter

You're hot

they tell him

And they cool him

35

They stretch him on the Tree to cool

And everybody after that

is always making models

of this Tree

with Him hung up

40

and always crooning His name

and calling Him to come down

Only he don't come down
from His Tree

Him just hang there
on His Tree

looking real Petered out
and real cool
and also

according to a roundup
of late world
news

from the usual unreliable sources
real dead

1958

ПОЕТИ ШКОЛИ “БЛЕК МАУНТІН”

CHARLES OLSON
Variations Done for Gerald Van De Wiele

I. *Le Bonheur*

the petals
from the apple
blow on the road

mourning doves
mark the sway
of the afternoon bees

dig the plum blossoms

- 10 the morning
stands up straight, the night
is blue from the full of the April moon

iris and lilac, birds
birds, yellow flowers

- 15 white flowers, the Diesel
does not let up dragging
the plow
as the whippoorwill,
the night's tractor, grinds
20 his song

and no other birds but us
are as busy (O saisons, o chateaux!

Delires!

What soul

- 25 is without fault?

Nobody studies
Happiness

Every time the cock crows
I salute him

- 30 I have no longer any excuse
for envy. My life

has been given its orders: the seasons
seize

the soul and the body, and make mock 35 of any
dispersed effort. The hour of death

is the only trespass

II. The Charge

dogwood flakes
the green

- 40 the petals from the apple-trees
fall for the feet to walk on

the birds are so many they are
loud, in the afternoon

they distract, as so many bees do
suddenly all over the place

- 45 With spring one knows today to see
that in the morning each thing

is separate but by noon
they have melted into each other

50 and by night only crazy things
like the full moon and the whippoorwill

and us, are busy. We are busy
if we can get by that whiskered bird,

that nightjar, and get across, the moon
is our conversation, she will say

55 what soul
isn't in default?

can you afford not to make
the magical study

which happiness is? do you hear
60 the cock when he crows? do you know the charge,

that you shall have no envy, that your life
has its orders, that the seasons

seize you too, that no body and soul are one
if they are not wrought

60 in this retort? that otherwise efforts
are efforts? And that the hour of your flight

will be the hour of your death?

III. Spring

The dogwood
lights up the day.

70 The April moon
flakes the night.

Birds, suddenly,
are a multitude

75 The flowers are ravined
by bees, the fruit blossoms

are thrown to the ground, the wind
the rain forces everything. Noise-

even the night is drummed
by whippoorwills, and we get

80 as busy, we plow, we move,
we break out, we love. The secret

which got lost neither hides
nor reveals itself, it shows forth

tokens. And we rush .
85 to catch up. The body

whips the soul. In its great desire
it demands the elixir

In the roar of spring,
transmutations. Envy

90 drags herself off. The fault of the body and the
soul

— that they are not one —

the matutinal cock clangs
and singleness: we salute you

season of no bungling 1960

ROBERT CREELEY

The World

- I wanted so ably
to reassure you, I wanted
the man you took to be me,
- to comfort you, and got
5 up, and went to the window,
pushed back, as you asked me to,

the curtain, to see
the outline of the trees
in the night outside.
- 10 The light, love,
the light we felt then,
grayly, was it, that

came in, on us, not
merely my hands or yours,
15 or a wetness so comfortable,

but in the dark then
as you slept, the gray
figure came so close

and leaned over,
20 between us, as you
slept, restless, and

my own face had to
see it, and be seen by it,
the man it was, your

25 gray lost tired bewildered
brother, unused, untaken —
hated by love, and dead,

but not dead, for an
instant, saw me, myself
30 the intruder, as he was not.

I tried to say, it is
all right, she is
happy, you are no longer

needed. I said.
35 he is dead, and he
went as you shifted

and woke, at first afraid,
then knew by my own knowing
what had happened —

- 40 and the light then
of the sun coming
for another morning
in the world.

1969

DENISE LEVERTOV

Caedmon

- All others talked as if
talk were a dance.
Clodhopper I, with clumsy feet
would break the gliding ring.
- 5 Early I learned to
hunch myself
close by the door:
then when the talk began
I'd wipe my
- 10 mouth and wend
unnoticed back to the barn
to be with the warm beasts,
dumb among body sounds
of the simple ones..
- 15 I'd see by a twist . . .
of lit rush the motes
of gold moving
from shadow to shadow
slow in the wake
- 20 of deep untroubled sighs. . .
The cows
munched or stirred or were still. I
was at home and lonely,
both in good measure. Until
- 25 the sudden angel affrighted me—light effacing
my feeble beam,
a forest of torches, feathers of flame, sparks upflying:
but the cows as before
were calm, and nothing was burning,
- 30 nothing but I, as that hand of fire
touched my lips and scorched my tongue
and pulled my voice
into the ring of the dance.

1987

ІДІОСИНКРАТИЧНІ ПОЕТИ

JOHN BERRYMAN

The Dream Songs

- 4 Filling her compact & delicious body
with chicken paprika, she glanced at me
twice.
Fainting with interest, I hungered back
- 5 and only the fact of her husband & four other people
kept me from springing on her

or falling at her little feet and crying
“You are the hottest one for years of night
Henry's dazed eyes
- 10 have enjoyed, brilliance.” I advanced upon
(despairing) my spumoni. — Sir Bones: is stuffed,

de world, wif feeding girls.

- Black hair, complexion Latin, jeweled eyes
downcast . . . The slob beside her feasts . . . What
wonders is
15 she sitting on, over there?
The restaurant buzzes. She might as well be on Mars.
Where did it all go wrong? There ought to be a law against
Henry.
—Mr. Bones: there is.

1964

14

- Life, friends, is boring. We must not say so.
After all, the sky flashes, the great sea yearns,
we ourselves flash and yearn,
and moreover my mother told me as a boy
5 (repeatingly) 'Ever to confess you're bored
means you have no

Inner Resources.' I conclude now I have no
inner resources, because I am heavy bored.
Peoples bore me,
10 literature bores me, especially great literature,
Henry bores me, with his plights & gripes
as bad as achilles,

- who loves people and valiant art, which bores me.
And the tranquil hills, & gin, look like a drag
15 and somehow a dog
has taken itself & its tail considerably away
into mountains or sea or sky, leaving
behind: me, wag.

1964

29

- There sat down, once, a thing on Henry's heart
so heavy, if he had a hundred years
& more, & weeping, sleepless, in all them time
Henry could not make good.
5 Starts again always in Henry's ears
the little cough somewhere, an odor, a chime.

And there is another thing he has in mind
like a grave Sienese face a thousand years
would fail to blur the still profiled reproach of. Ghastly,
10 with open eyes, he attends, blind.
All the bells say: too late. This is not for tears;
thinking.

- But never did Henry, as he thought he did,
end anyone and hacks her body up
15 and hide the pieces, where they may be found.
He knows: he went over everyone, & nobody's missing.
Often he reckons, in the dawn, them up.

Nobody is ever missing.

1964

40

- I'm scared a lonely. Never see my son,
easy be not to see anyone,
combers out to sea
know they're goin somewhere but not me.
5 Got a little poison, got a little gun,
I'm scared a lonely.
- I'm scared a only one thing, which is me,
from othering I don't take nothin, see,
for any hound dog's sake.
10 But this is where I livin, where I rake
my leaves and cop my promise, this' where we
cry oursel's awake.

Wishin was dyin but I gotta make
it all this way to that bed on these feet
where peoples said to meet.
Maybe but even if I see my son
forever never, get back on the take,
free, black & forty-one.

1964

145

- Also I love him: me he's done no wrong
for going on forty years —forgiveness time —
I touch now his despair,
he felt as bad as Whitman on his tower
5 but he did not swim out with me or my brother
as he threatened —
- a powerful swimmer, to take one of us along
as company in the defeat sublime,
freezing my helpless mother:
10 he only, very early in the morning,
rose with his gun and went outdoors by my window
and did what was needed.
- I cannot read that wretched mind, so strong
& so undone. I've always tried. I —I'm
15 trying to forgive
whose frantic passage, when he could not live
an instant longer, in the summer dawn
left Henry to live on.

1968

155

- I can't get him out of my mind, out of my mind,
He was out of his own mind for years,
in police stations & Bellevue.
He drove up to my house in Providence
5 ho ho at 8 a.m. in a Cambridge taxi
and told it to wait.

- He walked my living-room, & did not want breakfast
or even coffee, or even a drink.
He paced. I'd say Sit down,
10 it makes me nervous, for a moment he'd sit down,
then pace. After an hour or so I had a drink.
He took it back to Cambridge,

we never learnt why he came, or what he wanted.
His mission was obscure. His mission was real,
15 but obscure.
I remember his electrical insight as the young man,
his wit & passion, gift, the whole young man
alive with surplus love.

1968

- 324. An Elegy for W.C.W., The Lovely Man*
Henry in Ireland to Bill underground:
Rest well, who worked so hard, who made a good
sound
constantly, for so many years:
your high-jinks delighted the continents & our ears:
5 you had so many girls your life was a triumph
and you loved your one wife.

- At dawn you rose & wrote —the books poured forth —
you delivered infinite babies, in one great birth —
and your generosity
10 to juniors made you deeply loved, deeply:
if envy was a Henry trademark, he would envy you,
especially the being through.

- Too many journeys lie for him ahead,
too many galleys & page-proofs to be read,
15 he would like to lie down
in your sweet silence, to whom was not denied
the mysterious late excellence which is the crown
of our trials & our last bride.

1968

- 382*
At Henry's bier let some thing fall out well:
enter there none who somewhat has to sell,
the music ancient & gradual,
the voices solemn but the grief subdued,
5 no hairy jokes but everybody's mood
subdued, subdued,

until the Dancer comes, in a short short dress
hair black & long & loose, dark dark glasses,
uplifted face,
10 pallor & strangeness, the music changes
to 'Give!' & 'Ow!' and how! the music changes,
she kicks a backward limb

on tiptoe, pirouettes, & she is free
to the knocking music, sails, dips, & suddenly
15 returns to the terrible gay
occasion hopeless & mad, she weaves, it's hell,
she flings to her head a leg, bobs, all is well,
she dances Henry away.

1968

ROBERT LOWELL

Epilogue

Those blessed structures, plot and rhyme –
why are they no help to me now
I want to make
something imagined, not recalled?
5 I hear the noise of my own voice:
The painter's vision is not a lens, . . .
it trembles to caress the light.
But sometimes everything I write
with the threadbare art of my eye
10 seems a snapshot,
lurid, rapid, garish, grouped,
heightened from life,
yet paralyzed by fact.
All's misalliance.
15 Yet why not say what happened?
Pray for the grace of accuracy
Vermeer gave to the sun's illumination
stealing like the tide across a map
to his girl solid with yearning.
20 We are poor passing facts,
warned by that to give
each figure in the photograph
his living name.

1977

STANLEY KUNITZ

Robin Redbreast

It was the dingiest bird
you ever saw, all the color
washed from him, as if
he had been standing in the rain,
5 friendless and stiff and cold,
since Eden went wrong.
In the house marked For Sale,
where nobody made a sound,
in the room where I lived

- 10 with an empty page, I had heard
 the squawking of the jays
 under the wild persimmons
 tormenting him.
 So I scooped him up
 15 after they knocked him down,
 in league with that ounce of heart
 pounding in my palm,
 that dumb beak gaping.
 Poor thing! Poor foolish life!
 20 without sense enough to stop
 running in desperate circles,
 needing my lucky help
 to toss him back into his element.
 But when I held him high,
 25 fear clutched my hand,
 for through the hole in his head,
 cut whistle-clean ...
 through the old dried wound
 between his eyes
 30 where the hunter's brand
 had tunneled out his wits. . .
 I caught the cold flash of the blue
 unappeasable sky.

1971

Touch Me

- Summer is late, my heart.*
 Words plucked out of the air
 some forty years ago
 when I was wild with love
 5 and torn almost in two
 scatter like leaves this night
 of whistling wind and rain.
 It is my heart that's late,
 it is my song that's flown.
 10 Outdoors all afternoon
 under a gun-metal sky
 staking my garden down,
 I kneeled to the crickets trilling
 underfoot as if about
 15 to burst from their crusty shells;
 and like a child again
 marveled to hear so clear
 and brave a music pour
 from such a small machine.
 20 What makes the engine go?
 Desire, desire, desire.
 The longing for the dance
 stirs in the buried life.
 One season only,
 25 and it's done.
 So let the battered old willow
 thrash against the windowpanes
 and the house timbers creak.

Darling, do you remember
30 the man you married? Touch me,
remind me who I am.

1995

JAMES DICKEY

The Lifeguard

In a stable of boats I lie still,
From all sleeping children hidden.
The leap of a fish from its shadow
Makes the whole lake instantly tremble.

5 With my foot on the water, I feel
The moon outside

Take on the utmost of its power.
I rise and go out through the boats.
I set my broad sole upon silver,

10 On the skin of the sky, on the moonlight,
Stepping outward from earth onto water
In quest of the miracle

This village of children believed
That I could perform as I dived
15 For one who had sunk from my sight.
I saw his cropped haircut go under.
I leapt, and my steep body flashed
Once, in the sun.

Dark drew all the light from my eyes.
20 Like a man who explores his death
By the pull of his slow-moving shoulders,
I hung head down in the cold,
Wide-eyed, contained, and alone
Among the weeds,

25 And my fingertips turned into stone
From clutching immovable blackness.
Time after time I leapt upward
Exploding in breath, and fell back
From the change in the children's faces
30 At my defeat.

Beneath them I swam to the boathouse
With only my life in my arms
To wait for the lake to shine back
At the risen moon with such power
35 That my steps on the light of the ripples
Might he sustained.

Beneath me is nothing but brightness
Like the ghost of a snowfield in summer.
As I move toward the center of the lake,
40 Which is also the center of the moon,
I am thinking of how I may be
The savior of one

Who has already died in my care.
The dark trees fade from around me.
45 The moon's dust hovers together.
I call softly out, and the child's
Voice answers through blinding water.
Patiently, slowly,
He rises, dilating to break
50 The surface of stone with his forehead.
He is one I do not remember
Having ever seen in his life.
The ground I stand on is trembling
Upon his smile.

55 I wash the black mud from my hands.
On a light given off by the grave
I kneel in the quick of the moon
At the heart of a distant forest
And hold in my arms a child
Of water, water, water.

RICHARD HUGO

The Lady in Kicking Horse Reservoir

Not my hands but green across you now.
Green tons hold you down, and ten bass curve
teasing in your hair. Summer slime
will pile deep on your breast. Four months of ice
5 will keep you firm. I hope each spring
to find you tangled in those pads
pulled not quite loose by the spillway pour,
stars in dead reflection off your teeth.

Lie there lily still. The spillway's closed.

- 10 Two feet down most lakes are common gray.
This lake is dark from the black blue Mission range
climbing sky like music dying Indians once wailed.
On ocean beaches, mystery fish
are offered to the moon. Your jaws go blue.
15 Your hands start waving every wind.
Wave to the ocean where we crushed a mile of foam.

We still love there in thundering foam
and love. Whales fall in love with gulls
and tide reclaims the Dolly skeletons

- 20 gone with a blast of aching horns to China.
Landlocked in Montana here
the end is limited by light, the final note
will trail off at the farthest point we see,
already faded, lover, where you bloat.

- 25 All girls should be nicer. Arrows rain
above us in the Indian wind. My future
should be full of windy gems, my past
will stop this roaring in my dreams.

- Sorry. Sorry. Sorry. But the arrows sing:
30 no way to float her up. The dead sink
from dead weight, the Mission range
turns this water black late afternoons.

One boy slapped the other. Hard.

- 35 The slapped boy talked until his dignity
dissolved, screamed a single "stop"
and went down sobbing in the company pond.
I swam for him all night. My only suit
got wet and factory hands went home.
No one cared the coward disappeared.

- 40 Morning then: cold music I had never heard.

Loners like work best on second shift.

No one liked our product and the factory closed.
Off south, the bison multiply so fast
a slaughter's mandatory every spring

45 and every spring the creeks get fat
and Kicking Horse fills up. My hope is vague.
The far blur of your bones in May
may be nourished by the snow.

50 The spillway's open and you spill out
into weather, lover down the bright canal
and mother, irrigating crops
dead Indians forgot to plant.
I'm sailing west with arrows to dissolving foam
where waves strand naked Dollys.
55 Their eyes are white as oriental mountains
and their tongues are teasing oil from whales.

1973

ELIZABETH BISHOP

The Armadillo

For Robert Lowell

This is the time of year
when almost every night
the frail, illegal fire balloons appear.
Climbing the mountain height,

5 rising toward a saint
still honored in these parts,
the paper chambers flush and fill with light
that comes and goes, like hearts.

10 Once up against the sky it's hard
to tell them from the stars —
planets, that is —the tinted ones:
Venus going down, or Mars,

15 or the pale green one. With a wind,
they flare and falter, wobble and toss;
but if it's still they steer between
the kite sticks of the Southern Cross,

20 receding, dwindling, solemnly
and steadily forsaking us,
or, in the downdraft from a peak,
suddenly turning dangerous.

Last night another big one fell.
It splattered like an egg of fire
against the cliff behind the house.
The flame ran down. We saw the pair

25 of owls who nest there flying up
and up, their whirling black-and-white stained bright pink
underneath, until
they shrieked up out of sight.

The ancient owls' nest must have burned.

30 Hastily, all alone,
a glistening armadillo left the scene,
rose-flecked, head down, tail down,

and then a baby rabbit jumped out,
short-eared, to our surprise.

35 So soft! —a handful of intangible ash
with fixed, ignited eyes.

Too pretty, dreamlike mimicry!
O falling fire and piercing cry
and panic, and a weak mailed fist
40 *clenched ignorant against the sky!*

PHILIP LEVINE

The Simple Truth

I bought a dollar and a half's worth of small red
potatoes,
took them home, boiled them in their jackets
and ate them for dinner with a little butter and salt.
Then I walked through the dried fields
5 on the edge of town. In middle June the light
hung on in the dark furrows at my feet,
and in the mountain oaks overhead the birds
were gathering for the night, the jays and mockers
squawking back and forth, the finches still darting
10 into the dusty light. The woman who sold me
the potatoes was from Poland; she was someone
out of my childhood in a pink spangled sweater and
sunglasses
praising the perfection of all her fruits and vegetables
at the road-side stand and urging me to taste
15 even the pale, raw sweet corn trucked all the way,
she swore, from New Jersey. "Eat, eat," she said,
"Even if you don't I'll say you did."

Some things

you know all your life. They are so simple and true
20 they must be said without elegance, meter and rhyme,
they must be laid on the table beside the salt shaker,
the glass of water, the absence of light gathering
in the shadows of picture frames, they must be
naked and alone, they must stand for themselves.
25 My friend Henri and I arrived at this together in 1965
before I went away, before he began to kill himself,
and the two of us to betray our love. Can you taste
what I'm saying? It is onions or potatoes, a pinch
of simple salt, the wealth of melting butter, it is obvious,
30 it stays in the back of your throat like a truth
you never uttered because the time was always wrong,
it stays there for the rest of your life, unspoken,
made of that dirt we call earth, the metal we call salt,
in a form we have no words for, and you live on it.

1994

THEODORE ROETHKE

I Knew a Woman

I knew a woman, lovely in her bones,
When small birds sighed, she would sigh back at them;
Ah, when she moved, she moved more ways than one:
The shapes a bright container can contain!
5 Of her choice virtues only gods should speak,
Or English poets who grew up on Greek
(I'd have them sing in chorus, cheek to cheek).

How well her wishes went! She stroked my chin,

She taught me Turn, and Counter-tum, and Stand;
10 She taught me Touch, that undulant white skin;
I nibbled meekly from her proffered hand;
She was the sickle; I, poor I, the rake,
Coming behind her for her pretty sake
(But what prodigious mowing we did make).

15 Love likes a gander, and adores a goose:
Her full lips pursed, the errant note to seize;
She played it quick, she played it light and loose,
My eyes, they dazzled at her flowing knees;
Her several parts could keep a pure repose,
20 Or one hip quiver with a mobile nose
(She moved in circles, and those circles moved).

Let seed be grass, and grass turn into hay:
I'm martyr to a motion not my own;
What's freedom for? To know eternity.
25 I swear she cast a shadow white as stone.
But who would count eternity in days?
These old bones live to learn her wanton ways:
(I measure time by how a body sways).

1958

ANNE SEXTON

And One for My Dame

A born salesman,
my father made all his dough
by selling wool to Fieldcrest, Woolrich and Faribo.

A born talker,]

- 5 he could sell one hundred wet-down bales
of that white stuff. He could clock the miles and sales

and make it pay.

At home each sentence he would utter
had first pleased the buyer who'd paid him off in butter.

- 10 Each word
had been tried over and over, at any rate,
on the man who was sold by the man who filled my plate.

My father hovered
over the Yorkshire pudding and the beef:

- 15 a peddler, a hawker, a merchant and an Indian chief.

Roosevelt! Willkie! and war!
How suddenly gauche I was
with my old-maid heart and my funny teenage applause.

- Each night at home
20 my father was in love with maps
while the radio fought its battles with Nazis and Japs.

Except when he hid
in his bedroom on a three-day drunk,
he typed out complex itineraries, packed his trunk,

- 25 his matched luggage
and pocketed a confirmed reservation,
his heart already pushing over the red routes of the nation.

- I sit at my desk
each night with no place to go,
30 opening the wrinkled maps of Milwaukee and Buffalo,

the whole U.S.,
its cemeteries, its arbitrary time zones,
through routes like small veins, capitals like small stones.

- He died on the road,
35 his heart pushed from neck to back,
his white hanky signaling from the window of the Cadillac.

My husband,
as blue-eyed as a picture book, sells wool:
boxes of card waste, laps and rovings he can pull

- 40 to the thread
and say *Leicester, Rambouillet, Merino*,
a half-blood, it's greasy and thick, yellow as old snow.

- And when you drive off, my darling,
Yes, sir! Yes, sir! It's one for my dame,
45 your sample cases branded with my father's name,

your itinerary open,
its tolls ticking and greedy,
its highways built up like new loves, raw and speedy.

1966

SYLVIA PLATH

Lady Lazarus

I have done it again.
One year in every ten
I manage it—

5 A sort of walking miracle, my skin
Bright as a Nazi lampshade,
My right foot

A paperweight,
My face a featureless, fine
Jew linen.

10 Peel off the napkin
O my enemy.
Do I terrify?-

15 The nose, the eye pits, the full set of teeth? The sour breath
Will vanish in a day.

Soon, soon the flesh
The grave cave ate will be
At home on me

20 And I a smiling woman.
I am only thirty.
And like the cat I have nine times to die.

This is Number Three.
What a trash
To annihilate each decade.

25 What a million filaments.
The peanut-crunching crowd
Shoves in to see

Them unwrap me "hand and foot-
The big strip tease.
30 Gentleman, ladies,

These are my hands,
My knees.
I may be skin and bone,

Nevertheless, I am the same, identical woman.
35 The first time it happened I was ten.
It was an accident.

The second time I meant
To last it out and not come back at all.
I rocked shut

- 40 As a seashell.
They had to call and call
And pick the worms off me like sticky pearls.

Dying
Is an art, like everything else.
45 I do it exceptionally well.

I do it so it feels like hell.
I do it so it feels real.
I guess you could say I've a call.

- It's easy enough to do it in a cell.
50 It's easy enough to do it and stay put.
It's the theatrical

Comeback in broad day
To the same place, the same face, the same brute
Amused shout:

- 55 "A miracle!"
That knocks me out.
There is a charge

For the eyeing of my scars, there is a charge
For the hearing of my heart—
60 It really goes.

And there is a charge, very large charge,
For a word or a touch
Or a bit of blood

- Or a piece of my hair or my clothes.
65 So, so, Herr Doktor.
So, Herr Enemy.

I am your opus,
I am your valuable,
The pure gold baby

- 70 That melts to a shriek. . .
I turn and burn.
Do not think I underestimate your great concern.

Ash, ash—

You poke and stir.

75 Flesh, bone, there is nothing there —

A cake of soap,

A wedding ring,

A gold filling.

Herr God, Herr Lucifer,

80 Beware

Beware.

Out of the ash

I rise with my red hair

And I eat men like air.

1965

ADRIENNE RICH

Diving into the Wreck

First having read the book of myths,
and loaded the camera,
and checked the edge of the knife-blade,
I put on

- 5 the body-armor of black rubber
 the absurd flippers
 the grave and awkward mask.
I am having to do this
not like Consteau with his
10 assiduous ream
 aboard the sun-flooded schooner
 but here alone.

There is a ladder.

The ladder is always there
15 hanging innocently
 close to the side of the schooner.
We know what it is for,
we who have used it.

- Otherwise
20 it is a piece of maritime floss
 some sundry equipment.

I go down.

Rung after rung and still
the oxygen immerses me

- 25 the blue light
 the clear atoms
 of our human air.
I go down.
My flippers cripple me,
30 I crawl like an insect down the ladder
 and there is no one
 to tell me when the ocean
 will begin.

First the air is blue and then

- 35 it is bluer and then green and then
 black I am blacking out and yet
 my mask is powerful
 it pumps my blood with power
 the sea is another story
40 the sea is not a question of power
 I have to learn alone
 to turn my body without force
 in the deep element.

And now: it is easy to forget

- 45 what I came for
 among so many who have always
 lived here

swaying their crenellated fans
between the reefs
50 and besides
you breathe differently down here.

I came to explore the wreck.
The words are purposes.
The words are maps.
55 I came to see the damage that was done
and the treasures that prevail.
I stroke the beam of my lamp
slowly along the flank
of something more permanent
60 than fish or weed

the thing I came for:
the wreck and not the story of the wreck
the thing itself and not the myth
the drowned face always staring
65 toward the sun
the evidence of damage
worn by salt and sway into this threadbare beauty
the ribs of the disaster
curving their assertion
70 among the tentative hauntings.

This is the place.
And I am here, the mermaid whose dark hair
streams black, the merman in his armored body
We circle silently
75 about the wreck
we dive into the hold.
I am she: I am he

whose drowned face sleeps with open eyes
whose breasts still bear the stress
80 whose silver, copper, vermeil cargo lies
obscurely inside barrels
half-wedged and left to rot
we are the half-destroyed instruments
that once held to a course
85 the water-eaten log
the fouled compass

We are, I am, you are
by cowardice or courage
the one who find our way
90 back to this scene
carrying a knife, a camera
a book of myths
in which
our names do not appear.

Сучасна драматургія США
Висоцька Н.О.
(Київський національний лінгвістичний університет)

Підкоряючись спільним для більшості західних країн закономірностям театрально-драматургічного і – ширше – загальнокультурного поступу, американська драма прокладає в їхніх межах власну траекторію, обумовлену як спадщиною національних традицій, так і реаліями сьогодення. Проте перед тим, як зосередитися на ній, варто кинути оком на більш широку панораму сучасного театру.

Західна драма останніх десятиліть ХХ ст. зобов'язана своїм гідним подиву розмаїттям не стільки оригінальним творчим ідеям, скільки химерно-винахідливою комбінаторикою елементів найрізноманітніших художніх систем минулого. В цьому вона, власне, вписується в загальні абриси постмодерної культурної моделі останніх десятиліть. “Цеглинки” для драматургічних конструкцій надходять як з напрочуд відалених, так і з порівняльно близьких за часом культурних епох: від архаїчних ритуалів до театру абсурду, від середньовічних містерій до сюрреалістичних фантасмагорій, від вуличних вистав до традиційних далекосхідних театральних шкіл, від маньєристично-барокої пост-єлизаветинської сцени до експериментів дадаїстів, від театру жорстокості Арто до епічного театру Брехта. Хоч, на мою думку, традиція “оповідання історій” продовжує утримувати в драмі свої позиції не менш міцно, ніж у прозі відповідних років, наративу доводиться і на кону поступатися місцем колажу, змонтованому з фрагментів “вторинної реальності”. Театр вносить до процесів, спільніх для всієї постмодерної мистецької парадигми, свої корективи, пов’язані з його видовою природою, - відсутністю опосередкування тексту друкованою сторінкою, миттєвим зворотним зв’язком, ефектом колективної рецепції. Водночас, у кожному випадку інваріант конкретизується та модифікується не лише творчою індивідуальністю письменника, а й відповідними національними традиціями, які живлять драматургію різних країн, попри поточні процеси її глобалізації. За наявності потужного реалістичного струменя для авторів цього періоду характерне й широке звернення до принципів умовного, нереалістичного театру, які дозволяють, на їхню думку, глибше розкрити духовний досвід сучасної людини.

Водночас, сьогодні драматург все очевидніше змушеній поділяти свою колись єдиноличну авторську владу з іншими співтворцями вистави, насамперед, режисером та акторами.

Відносну “тишу” в європейській та американській драматургії цього періоду (яка, безумовно, аж ніяк не виключає з’яви цілого сузір’я цікавих імен) можна пояснити низкою причин. Не остання з них - економічна: театру все складніше витримувати конкуренцію не лише із масово-технізованою індустрією відпочинку, а й з темпом життя, що дедалі прискорюється. Скорочення бюджетних асигнувань субсидованим трупам, нерентабельність традиційних постановочних моделей, боротьба театрів за виживання чинили прямий та непрямий вплив на драматургічну практику. Йдеться не лише про зменшення кількості постановок, а й про перевагу, яка відається невеликим за обсягом п’есам з обмеженим набором дійових осіб та

некладним оформленням, що якою мірою стало визначати поетику нової драми. Хоча б як це було парадоксально, деякі письменники визнають, що самі ці вимушенні обмеження можуть стати джерелом нової свободи у поводженні з матеріалом.

З іншого боку, на думку більшості дослідників, доба, що розглядається, позначилася у світовому театрі перенесенням центру ваги з автора п'єси на постановника та виконавця. Ще на початку ХХ століття видатний реформатор сцени, англієць Е.Г.Кріг передрікав: «Коли режисер навчиться сполучати лінії, кольори, рухи та ритм, він перетвориться на митця. Тоді в нас більше не буде потреби в драматургах. Наше мистецтво стане самостійним». Якою мірою це пророцтво справджується: «найвидиміша» постати в сучасному театрі – це саме режисер, який перетворився на справжнього автора вистави. Що до її текстуального боку, в хід часто йдуть класичні (або просто старі) твори; тексти, колективно народжені під час репетицій методом імпровизації, або (в найкращому випадку) продукти спільніх зусиль драматурга та режисера.

Режисерські пошуки цих десятиліть повязані із спробами повернути театріу його первинну функцію ритуалу, що об'єднує людей. Такі спроби виникають не вперше і завжди припадають на кризові моменти історії (як це було, скажімо, на порубіжжі XIX та ХХ ст.), коли фрагментованість, розпорощеність суспільства та втрата цілісності індивідуумом сягають загрозливих масштабів. Хоча б яких розмаїтих форм набували ці спроби, загальним для них залишається перегляд ролі сценічного слова як ядра театральної вистави, а відтак, й лідерства драматурга. Обґрунтовуючи концепцію “бідного” театру (тобто театру, який відмовився від усього, без чого він може обйтися, не припиняючи бути театром), всесвітньо відомий своїми експериментами польський режисер Єжи Гrotovський стверджує, що «текст сам по собі не лежить у підґрунті театру». Засновник театральної антропології італієць Еудженіо Барба вторує йому: «Те, що театр висловлює словами, не є настільки важливим». У свою чергу, представник американського авангарду Роберт Вілсон робить наголос на тому, що «слова за своєю суттю не важливіші, ніж освітлення, простір та рух». Як бачимо, слово змішується з центрального на вельми скромне місце як один з множини (здебільшого, невербальних) компонентів, котрі складаються в єдине дійство, покликане зруйнувати «четверту стіну» між виконавцями та глядачами. Таке розуміння природи театру породжує діяча нового типу - «тотального автора», якому під владні всі елементи вистави. В США таким режисером-драматургом є, наприклад, вже згаданий Р.Вілсон.

Витоки творчості **Роберта Вілсона** (Robert Wilson, n. 1941) слід шукати у зображенальному мистецтві та практичній зацікавленості автора у проблемах психології. Починаючи з 1970-х рр., Вілсон створив понад ста театральних вистав, кіно- та відеофільмів. І якщо багато з них були експериментальними версіями відомих творів, то інші являли собою оригінальні авторські роботи (що, однак, зовсім не виключало широкого звернення до чужих текстів). Паралельно проходили численні художні виставки автора. Творчі принципи Вілсона характеризують його як митця доби постмодерна. Це відмова від звичного сюжету; використання виконавців (так само, як і тексту) як елементів загальної композиції; намагання подолати відстань між мистецтвом та життям шляхом залучення до вистави

«повсякденних» дій в реальному часі з метою руйнування театральної ілюзії. «Наша театральна мова була обмежена літературою, - вважає художник. – Я не хочу сказати, що слова не мають значення. Але «зрима книга» не повинна відігравати допоміжну роль по відношенню до «чутної».

Визнання прийшло до Вілсона завдяки європейському успіхові його вистави «Погляд глухого» (“Deafman Glance”, 1970), удостоеної у Франції нагороди як «найкраща іноземна п'еса року». Цей спектакль, що ґрунтуються на малюнках глухонімого чорношкірого хлопчика, всиновленого Вілсоном, обходився без слів, пропонуючи натомість дивні та лячні образи ніжності та жорстокості, чорного й білого. В одній з кульмінаційних сцен, що розігрувалася в уповільненному темпі ритуального дійства, біла жінка у чорних рукавичках напоювала білим молоком чорну дитину, після чого вstromляла у неї ніж та лагідно колисала в своїх обіймах. Побачивши цю виставу, Луї Арагон написав сквильованого листа своєму давно вже покійному другу, теоретику сюрреалізму Андре Бретону, де вказував, що це незвичне видовище змушує по-новому подивитися на можливості театру.

Найзначніші з наступних постановок – «Життя та час Йосипа Сталіна» (“The Life and Times of Joseph Stalin”, 1973), «Лист королеві Вікторії» (“A Letter for Queen Victoria”, 1974), «Айнштайн на пляжі» (“Einstein on the Beach”, 1976), «Смерть, руйнація та Детройт» (“Death Destruction & Detroit”, 1979), «Чорний вершник» (“Black Rider”, 1990), «Білий крук» (“White Raven”, 1998), «Поезія» (“POE-trу”, 2000).

Одним з грандіозніших міжнародних проектів Вілсона, в котрому були задіяні десятки діячів культури багатьох країн, стала вистава «Громадянські війни: дерево краще вимірювати, коли воно впало» (“The Civil Wars: a tree is best measured when it is down”, 1983-84), що складається з шести частин. Вільно переміщуючись хронологічною віссю, Вілсон змішує просторово-часові параметри, створюючи найнеймовірніші історичні сполучення, які, за його словами, «є коментарем до довгої подорожі людини до братерства». Факт переплітається з вигадкою, поруч з реальними особами діють міфологічні та літературні персонажі: Абрагам Лінкольн та капітан Немо, Фридрих Великий та Дон Кіхот, Карл Маркс й Геркулес…

Поетика Вілсона, що ґрунтуються на концепції театру як візуальної та глибоко асоціативної форми, часто потребує сприйняття його п'ес на рівні підсвідомості. Ключом до його світу можна вважати поняття контрапункту – Вілсон зводить в одному сценічному образі-колажі несподівані, віддалені одне від одного в реальності предмети та явища. Ще один улюблений прийом драматурга – «уповільнення» часу – пов'язаний з обставинами його особистого життя: подоланням дефекту мовлення у юності за допомогою повільної артикуляції, та працею з розумово відсталими дітьми, яка підказала майбутньому театральному діячу, що повільний рух загострює чутливість до відчуття, що безпосередньо переживається.

Обрання Вілсона 2000 року членом Американської академії мистецтва та літератури свідчить про те, що в сучасному культурному кліматі його експерименти вже не сприймаються як «епатажні» та «авангардистські», а самі стають часткою канону.

Поруч із спробами відгіснити слово на периферію вистави в театральному житті сьогодення відбувається, здавалося б, протилежно спрямований процес – в багатьох п'есах саме мова посідає місце справжнього «героя», центральної ланки всієї драматургійної конструкції. Насправді ж ці явища взаємопов'язані, оскільки є різними варіантами відповіді на «непрозорість» мови, її неоднозначну соціальну функцію, що постали як факт перед сучасною культурою.

Як вже зазначалося, окрім чинників, що діяли на весь західний театр, шляхи американської драматургії останньої третини минулого століття визначалися, з одного боку, живою присутністю національної традиції, а з другого – внутрішніми соціально-культурними процесами в країні, до яких слід, насамперед, віднести 1) децентралізацію театрального життя США, 2) економічні та соціальні чинники та 3) все відчутніший вплив ідей та практики мультикультуралізму.

Отже, для того, щоб правильно оцінити поточну ситуацію в американській драмі, варто згадати деякі зasadничі моменти становлення її традицій. По-перше, драма – це один з “наймолодших” жанрів у достатньо молодій американській культурі. У порівнянні з іншими літературними жанрами та видами мистецтва її автохтонний варіант виникає у Новому Світі із значним запізненням (наприкінці XVIII ст.), причини котрого нерозривно пов’язані з історичною долею нації. Серед цих причин слід назвати, насамперед, особливості світогляду людей, які закладали ідеологічні підвалини Сполучених Штатів, - *пуритан з притаманною їм відразою до “легковажних” розваг*, куди вони беззастережно відносили й театр. Таким чином, на офіційну підтримку діяльності в цій галузі годі було й сподіватись. Далі, не сприяли розвитку складної театральної справи й *суворі природні та суспільні умови*, в яких опинилися перші переселенці. Як зазначає історик театру, вони були “надто зайняті мистецтвом виживання” для того, щоб займатися організацією театрів – на відміну від сухо літературних спроб, драма, призначена для постановки, потребує значних матеріальних й часових витрат та колективної праці. Коли ж значну частину труднощів було подолано і, нарешті, виникли можливості трохи розважитися після виснажливої праці, у дію вступив ще один чинник – *триvale неєміння/небажання американської культури*, що народжувалася, *розірвати пуповину*, яка з’єднувала її з *прапордителкою – культурою європейською*. Зокрема, в царині театру це виявлялося в тому, що новоутворені в Новому Світі театри довго задовольнялися старим європейським, зокрема, англійським репертуаром. Не випадково американська драма народжується на гребені загального

патріотичного піднесення – війни за незалежність, проголошуючи засобами революційного класицизму національну ідею. Протягом XIX ст. театр посідає значне місце в системі культури, що стає все більш урбанізованою. Проте, незважаючи на успішні кар'єри багатьох драматургів і появу низки не позбавлених цікавості п'ес, це не призвело до створення серйозної драми у загальнонаціональних масштабах – адже загальноприйняті погляди на театр концептуалізували його, здебільшого, в двох площинах – або як засіб морального виховання, або як розвагу. Першу функцію театру мав виконувати жанр *мелодрами* – найпоширеніший на американській сцені у XIX ст. Чорно-білий розподіл персонажів, значний сентиментальний струмінь, обов'язкова перемога добра над злом після серії неймовірних пригод та збігів – саме така поетика щонайкраще відповідала моральному почуттю та естетичним смакам аудиторії, яка охоче ідентифікувала себе з героями слізливих історій. Другу потребу, що її мав задовольняти театр, – розважальну – забезпечували жанри *комедії*, *мюзикла*, *водевіля*, які міцно утвердилися на Бродвеї, та специфічно американське утворення – “*театр менестрелів*”, який інколи називають першим суто національним досягненням у театральній сфері. Цей своєрідний жанр експлуатував багаті фольклорно-естетичні ресурси виходців з Африки (музичні, оповідні, гумористичні). Білі виконавці, намастивши обличчя паленим корком, пропонували захопленій публіці “справжні африканські розваги”, які полягали у фейерверку різноманітних номерів. Фантастична популярність менестрельських шоу обумовлювалася не лише мелодійністю негритянської музики або винахідливістю пародій, а й терапевтичним ефектом – адже приголомшеним технологічним вибухом середнім американцям дуже потрібно було відчувати, що є в країні хтось, ще більш гідний сміху, ніж вони самі. Таким чином, зробивши певний внесок у розвиток театральної культури США, XIX століття все-таки не дало національної школи драматургії.

Честь її створення (разом із титанічною працею, необхідною для цього) випала майже повністю на долю однієї людини – Юджіна О’Ніла (Eugene O’Neill, 1888-1953), який мало не самотужки збудував підмурівок американської драми та визначив напрями її розвитку на десятиліття вперед. “Днем народження” цього жанру на теренах США вважається дата прем'єри ранньої одноактівки О’Ніла – “Курс на схід, на Кардіфф” (“Bound East for Cardiff”), що відбулася у 1916 році. Драматургічна діяльність письменника щільно пов’язана з рухом маленьких театрів, який саме в той час набрав сили під впливом європейських театральних новацій та власного незадоволення американських митців станом театру в США. Намагаючись звільнити його від комерційного тиску, який не давав змоги експериментувати або говорити з підмостків про серйозні речі, вони стали засновувати невеликі трупи осторонь бродвейських вогнів, де почали ставити новаторські за змістом та формою п’еси (як ми побачимо, ця модель регулярно повторюватиметься – з відповідними модифікаціями – у подальшому поступі американської культури). Саме в одному з таких театрів – “Провінстаун Плейєрс” – і дебютував О’Ніл, як і

багато інших драматургів першої третини століття. Його подальша творчість – це безперервний пошук. Не розвага, їй не вузьколоба дидактика – театр, на думку письменника, має стати храмом, де можна буде долучитися незображенних сил, які поєднують людину з Космосом. Усвідомлюючи й вербалізуючи екзистенційну приреченість людини, О'Ніл шукає порятунку саме у поверненні втраченого людиною відчуття єдності з природою, з іншими людьми, із своєю справжньою сутністю, із Всесвітом. Його п'єси народжуються не лише в результаті безпосередніх спостережень за життям “неофіційної” Америки та перенесення їх на сцену (що само по собі було на той час рідкістю), а й “лабораторних дослідів” щодо застосування різних драматургійних форм та прийомів, навіяних естетичними та філософськими шуканнями тодішньої Європи: спроби відродження давніх міфів на рідному ґрунті (“Кохання під в'язами” (“Desire under the Elms”, 1924), “Жалоба пасує Електрі” (“Mourning Becomes Electra”, 1931)), використання прийомів експресіонізму (“Волохата мавпа” (“The Hairy Ape”, 1921)), негритянського фольклору (“Імператор Джонс” (“Emperor Jones”, 1920)), африканських масок (“Великий бог Браун” (“Great God Brown”, 1925)), епізації та психоаналітичних інструментів (“Дивна інтерлюдія” (“Strange Interlude”, 1926)), тощо. Коли О'Ніл розпочав труд свого життя, американської драми як явища мистецтва, власне, не існувало; після того, як він його закінчив, драматургія США посіла повноправне місце серед творів світової літератури для театру. Саме в ході шукань О'Ніла складається парадигма, яка, попри всі зрозумілі відмінності, діє й дотепер в п'єсах його наступників і яка визначає типологічні риси національної школи драматургії. До них можна віднести, зокрема:

- ◆ Чутливість та інтерес до європейських театральних новацій, іхнє активне перенесення на американський ґрунт, переосмислення в іншому соціо-культурному контексті – при одночасному збереженні міцного реалістичного стрижня та соціального виміру.
- ◆ Стійка увага до різних варіантів Американської Мрії, однієї з зasadничих міфологем в американській ментальності. Виникнувши одразу в двох вимірах, духовному та матеріальному – як піднесене прагнення пуритан заснувати на незайманій, на їхню думку, землі “Новий Єрусалим”, “місто на горі”, що житиме по забутих у Старому Світі божих законах, та як земне сподівання на кращу долю у новому краї, - американська мрія й сьогодні продовжує свою путь у часі, набираючи раз у раз нових обертонів та смислів. Її дегенерування у суто прагматичну рішучість здобути матеріальний успіх будь-якою ціною, породжувана нею соціальна наївність, невідповідність між її високими обіцянками та жалюгідною практикою постійно слугують джерелом тем та сюжетів для американської літератури, і драматургія не є тут винятком.
- ◆ Найпоширенішим жанром драматургії США залишається сімейна (*domestic*) драма, що, зазвичай, не виключає появи творів, написаних за іншими моделями. Проте, саме сімейне оточення виявилося для Америки тим живильним середовищем, що нуртує загальносуспільні та загальнолюдські конфлікти. Ймовірно, це пов'язано з надзвичайною роллю сім'ї у

протистоянні ворожим зовнішнім силам на первинних стадіях складання американського соціуму, помноженою на пуританську прихильність до домашнього вогнища. У будь-якому разі, попри всі підривні процеси, які, починаючи з 1960-х рр., невпинно розхитують американську родину зсередини (а, можливо, і у зв'язку з ними), сучасні драматурги так само, як і їхні попередники, залюбки вміщують ядро дії саме у сім'ю.

- ◆ Хоч одним з естетичних гасел О'Ніла була боротьба з ненависними йому мелодраматичними умовностями, повної перемоги над ними не здобув ані він, ані його наступники. Присутність мелодрами тісно чи іншою мірою відчувається у багатьох творах серйозної драматургії США. Вона може виявлятися у надто чіткому розподілі позитивних та негативних ролей, у дидактичному моралізаторстві, у несподіваних поворотах сюжету (долі) або у загальній сентиментальній тональності п'єси. Нічого кримінального в цьому, звісно, немає: мелодрама відповідає на дуже глибокі людські потреби, про що свідчить, зокрема, невмируща популярність “мільних опер”. Йдеться лише про більш відчутний її наліт саме в американській драмі.

На мою думку, ці особливості, притаманні національній драматургічній моделі, продовжують, принаймні певною мірою, визначати обличчя й сучасної драми США в її напрочуд різноманітних проявах.

Повоєнні роки позначені в американському театрі діяльністю трьох видатних митців: Артура Міллера (Arthur Miller, нар. 1915), Теннессі Уїльямса (Tennessee Williams, 1911-1983) та Едварда Албі (Edward Albee, нар. 1928). Долі їх складалися по-різному, і різним – за своїм ідейним наповненням та естетичною вагомістю - був внесок, зроблений кожним з них до спільної драматургічної скарбниці США. Проте, саме їхня творчість стала “візитною карткою” національної драми кінця 1940-х – 1970-х рр. Якщо їх, таких несхожих за вибором проблем та героїв, художньою манерою та індивідуальними творчими почерками, щось і об'єднує, то це сквильованість за долю людини у сучасному світі, який стає все менш придатним для її гармонійної самореалізації. Не зупиняючись докладно на аналізі їхнього доробку (бо він більшою мірою належить, все ж таки, попередньому періоду), коротко окреслимо місце кожного з цих драматургів на мистецькій карті країни.

Артур Міллер одразу заявив про себе як драматург соціальний, розуміючи “соціальність” як тисячі ниток, що пов’язують між собою нас всіх – членів людської спільноти. Із відчуття нерозривності та неуникненності цих зв’язків народжуються константи драматургії Міллера – взаємна відповідальність, потреба зберігати вірність собі, боротьба людини з часом. Його кращий твір – “Смерть комівояжера” (“Death of a Salesman”, 1949) – на прикладі долі “маленької людини” Віллі Ломена, якого автор зводить у статус трагічного героя, із щемкою ясністю простежив хибність “американської мрії” в її зниженому варіанті, як віри в необмежені можливості

особистості, орієнтованої на досягнення матеріального успіху. В обстановці маккартистського психозу середини століття Міллер пише зовні історичну п'есу “Тяжке випробування” (“The Crucible”, 1953), де докладно відтворений епізод сумнозвісного “полювання на відьом” у Новій Англії кінця XVII ст. виступає не просто як прозора паралель до подій сучасності, а як розкриття універсального механізму тиску на людину з боку тоталітарного режиму. Реалістичне та раціоналістичне, чітке аж до жорсткості письмо Міллера не цурається прийомів умовного, зокрема, експресіоністського театру. Багаторічна кар'єра письменника продовжується й зараз, причому в драматургії 1980-1990-х рр. (диптихи “Подвійне дзеркало” (“Double Mirror”, 1982) та “Обережно, пам'ять!” (“Danger: Memory”, 1987), “Вниз з гори Морган” (“The Ride down Mt. Morgan”, 1991), “Останній янки” (“The Last Yankee”, 1993), “Розбите дзеркало” (“Broken Glass”, 1993), “Звязки пана Пітерса” (“Mr Peters' Connections”, 1998)) його творча палітра, зберігаючи основну гаму барв, збагачується новими тонами – тонким ліризмом, імпресіоністичними штрихами, ностальгічними зануреннями у минуле.

Якщо Артур Міллер увійшов до історії американської драми, в першу чергу, завдяки «точному влученню» його соціальної та моральної критики, то сучасник Міллера Тенnessi Уільямс (Tennessee Williams, справжнє ім'я Томас Ланір Уільямс, 1911-1983) зажив світової слави як поет театру. Порівняння між двома найзначнішими повоєнними драматургами США неминуче, й воно виявляє докорінні, на перший погляд, відмінності в їхніх темпераментах, естетичних смаках та творчих манерах. Якщо Міллер близький до суворо-інтелектуальної скандинавської («ібсенівської») традиції, то Уільямс тяжіє до чуттєво-романтичної середземноморської («лорківської»). Насправді ж, попри очевидні неспівпадіння, на глибинному рівні письменників об'єднує увага та співчуття до зраненої людської душі. Водночас, сімейна драма слугує Уільямсу не призмою для зламу суспільних та політичних конфліктів, як Міллеру, а знаряддям дослідження тих емоційних перевантажень, що їх вимагає від його геройів повсякденне життя.

Пронизливий лірик та майстерний психолог, Уільямс піддає художньому аналізу духовний світ людини, причому у більшості випадків йдеться про людей тонкої душевної організації, легко вразливих та внутрішньо надламаних. Улюблені герої Уільямса «інші», вони не пристосовані до існування в реальному світі з його тверезим практицизмом та грубою матеріальністю. Виклики, що їх кидає повсякденність, над котрими більшість « нормальніх » людей навіть не замислюється, виявляються для них непосильними. Наскінці теми Уільямса – хрупкість та приреченість краси та чистоти, самотність та неприкаянність людини, яка ніколи не почувавшися безпечно у холодному та ворожому світі, відчайдушні спроби знайти бодай тимчасове звільнення від страху перед життям. Його може дати, на думку автора, чуттєве кохання, яке стає для драматурга синонімом життєвої сили. А ще – творчість; не випадково багато персонажів так чи так пов'язані з мистецтвом, і сам автор, за власним визнанням, рятувався від темряви, що загрожувала поглинути його, тільки працею. В п'есах Уільямса знов і знов зіштовхуються постійні опозиції - реальність

та втеча від неї, брутальність та беззахисність, часто втілені у «чоловічому» та «жіночому» первенях. Акварельна прозорість багато в чому автобіографічної «песи-спомина» “Скляний звіринець” (“The Glass Menagerie”, 1945) поступається місцем більш насыченим мазкам шедевра Уільямса – “Трамвай “Бажання”” (“A Streetcar Named Desire”, 1947), який залишився неперевершеним в творчості самого драматурга та в історії американського театра другої половини ХХ століття. Значним внеском до розширення виражально-зображенального діапазону сцени стала запропонована Уільямсом теорія та практика “пластичного театру”, націлена на відмову від приземлено-побутової “реалістичності” на користьвищої – поетичної – правди, та на залучення всіх, в тому числі невербальних, компонентів вистави до якомога ефективнішого художнього проникнення у внутрішню сутність речей.

Едвард Олбі, якого не без підстав називають “найзначнішим драматургом 1960-х рр.”, від самого початку накреслив на своєму творчому прапорі слова «Незвичайне, неймовірне, несподіване». Своїм завданням він поставив оновлення як художньої мови американського театру, так і його застарілої системи та консервативної аудиторії. Увійшовши в драматургію напередодні бурхливих 1960-х, Олбі буквально з “повітря” перейняв настрої суспільного незадоволення та неминучості змін. Свої особисті відчуття, які набули загальної значущості, він передає за допомогою прийомів театру абсурду. Саме належність до цього напряму у тодішній європейській драматургії, представленого іменами Е.Іонеско, С.Беккета, Ж.Жене, стала рівнозначною експерименту й новаторству на театрі. Абсурдистські теми й мотиви - самотність людини у байдужому й недобророзумливому світі, відчуженість, неможливість спілкування, втрата мовою своєї комунікативної функції – лунають вже у першій поставленій на сцені п'єсі Олбі – “Випадок у зоопарку” (“The Zoo Story”, 1959) та в наступній “Американській мрії” (“The American Dream”, 1961). Проте, епатажна техніка абсурдистів притамовується у Олбі, як і у інших заокеанських прихильників цієї течії, ширшою соціальною перспективою, міцнішим реалістичним підґрунттям. Нісенітний діалог та неймовірна ситуація потрібні автору для винесення присуду американській системі цінностей. У передмові Олбі прямо зазначає, що його п'єса – «це атака на підміну у нашому суспільстві реальних цінностей штучними, засудження самовдоволеності, жорстокості, вихолощування та пустки; це виступ проти фікції, що все чудово в цій країні, яка котиться під три черти». Проголошений у назві лейтмотив розкривається через образ-символ заглавного персонажу, що є тілесним втіленням “американської мрії”, – зовні близкучого молодика, у якого всередині порожнеча. Найкращим твором Олбі визнана п'єса “Хто боїться Вірджінії Вулф?” (“Who's Afraid of Virginia Woolf?”, 1962), яка піддається прочитанню на множинних рівнях – від традиційної сімейної драми до споконвічного ритуалу боротьби між чоловічим та жіночим началами, й далі – до соціально-політичної критики на адресу всієї американської цивілізації, що постає як “втомлена”, вичерпанна. Олбі продовжує писати для сцени, але, на думку більшості критиків, його зоряний час залишився у 1960-х.

Звертаючись до сьогодення американської драми, тримаймо в колі уваги здобутки її метрів, і водночас придивимося ближче до вищезгаданих соціокультурних чинників, які також обумовлюють деякі її риси.

Першим з них було названо децентралізацію театрального життя в США. Як ми вже знаємо, безроздільному пануванню Бродвею з його системою “пан або пропав” (“hit or flop”), що не дозволяла ні на йоту відступити від приречених на успіх кліше, кидалися виклики ще на початку ХХ століття; в середині століття ситуація практично повторюється. Вже в 1950-і й особливо в 1960-1970-і рр. виникають альтернативи у вигляді так званих “поза-бродвейських” (“off-Broadway”) театрів, що стають осередками театрального авангарду: їхня комерціалізація, у свою чергу, призводить до появи “поза-поза-бродвейських” театрів (“off-off-Broadway”). Однаке, лише в наш час дійсно є підстави стверджувати, що домінуванню комерційного бродвейського театру покладено край (хоч він і не здає своїх позицій). Про це, зокрема, свідчить функціонування різноманітних театральних колективів; якщо в географічній площині йдеться про активізацію регіональних театрів і втрату Нью-Йорком, принаймні частково, своєї репутації як театральної столиці Америки, то на рівні соціальному можна говорити про дешевші театри для загалу та сміливіші театри для новаторів, а на рівні національно-етнічному – про роботу численних труп, що складаються з представників різних меншин (афро-американські, чіканос, тощо). Наслідки цих змін для драматургії очевидні:

- ❖ Насамперед, зростання кількості труп означає більші можливості для постановок нових п'ес та заличення драматургів-початківців
- ❖ Вони користуються більшою свободою у виборі тем, жанрів, форм та стилів драматургії, можуть вільно експериментувати
- ❖ Драматурги мають змогу певний час працювати над п'есою, переробляти її до того, як з'явиться її остаточний варіант; досить часто практикуються попередні читання п'ес, робота над ними у рамках творчих студій та лабораторій, попереднє “обкатування” в провінції перед тим, як перенести твір на велику сцену.

Другий момент, що справляє сьогодні безпосередній вплив на драматургічний процес, – це економічні й соціальні обставини, в яких він відбувається. Разом з бурхливими 1960-ми пішли в минуле найрадикальніші театральні теорії та практики, творці яких, як це часто трапляється в історії, намагалися сполучити суспільний активізм з естетичним експериментом. Водночас, їхні наробки не пропали марно; вони беруться до уваги більш виваженою та поміркованою поетикою драми нашого часу. З другого боку, йдеться про складний матеріальний стан, спільній для “мистецького” (на противагу комерційному) американського та європейського театру, обмеження державного фінансування та неприбутковість власної діяльності. Так само відчувається жорстка

конкуренція з боку кіно, телебачення, а тепер ще й комп'ютеру, з якими театр має змагатися за нерівних умов. З точки зору театральної поетики ці обмеження призводять до таких рис, як от:

- ❖ “Бідні” постановочні стилі; перевага, що надається п’есам з невеликою кількістю дійових осіб та з мінімальними декораціями
- ❖ Застосування драматургами кінематографічних прийомів (що, звичайно, не можна трактувати лише як бажання побити ворога на його власній території; адже покоління найбільш активно працюючих драматургів виросло на кінофільмах і, отже, кіноестетика органічно увійшла до їхніх творчих систем).

Нарешті, третьою істотною складовою слід вважати мультикультурне розширення обріїв американського театру у всіх можливих значеннях – від плюралізму авторських позицій до залучення до участі у драматургічній діяльності представників різних культурних груп, багато з яких раніше були маргіналізовані та позбавлені права на публічне мистецьке самовираження. Як це відбувається і в інших галузях культури, на тлі підвищеної уваги до гетерогенних культурних здобутків всіх секторів населення США зростає поліфонічність американської драми: наразі в ній чутно голоси представників різних рас та етносів, регіонів та суспільних рухів, феміністок та сексуальних меншин. Особливо значна роль у формуванні сучасної картини національної драми належить драматургам-жінкам та виходцям з етнічних меншин (про що йтиметься нижче). На думку критика Ю.Несміта, американський театр сьогодні перебуває на вирішальному для свого майбутнього роздоріжжі - перехресті кросс-культурних течій, з якого вже можна роздивитися абриси нового американського театру, розмаїтого та інклузивного з расової точки зору. І водночас, ніби підхоплює його думку історик театру Джеральдж Берковіц, “незважаючи на зросле багатоманіття голосів, стилів та проблематики, представлених у новій американській драматургії 1970—1980-х рр., в ній все одно вирізняються твори “основного потоку”, а крім того, неодноразово підтверджується відкриття, зроблене попередньою генерацією драматургів: найприродніший драматичний модус американського театру - це реалістична сімейна драма”.

Багато хто з критиків вважає провідним драматургом США 1970-1990-х рр. Сема Шепарда (Sam Shepard, нар. 1943), який виступає також як актер та режисер. Творчість Шепарда глибоко метафорична, вона просякнута символікою, що спирається, з одного боку, на американську національну міфологію (нерідко з метою її розвінчання), а з другого – на візуально-слуховий ряд, що його створює сучасна поп-культура (комікси, рок-музика, Голлівуд). Ранні одноактні п’еси Шепарда («Ковбої» (“Cowboys”), 1964, «Невидима рука» (“The Unseen Hand”), 1969, «Дія» (“Action”), 1974) й багато інших) – це майже спонтанні викиди художньої енергії, яка переповнює автора. Їх відрізняє нерівність та непослідовність у обмалюванні персонажів, тоні й драматургічному методі - реалістичний епізод нерідко змінюється експресіоністським чи

алегоричним. Деякі з цих одноактівок ґрунтуються на настільки особисто-автобіографічних символах та асоціаціях, що майже не піддаються розшифруванню. Водночас, вони мають безсумнівну сценічність завдяки чітко відчутному ритмові та потужним візуальним образам. Однією з постійних тем Шепарда стає потреба индивідуума в набутті ідентичності всупереч знеособлюючому світові, часто через «приміряння» низки альтернативних «я». Плінність та протеїстичність особистості особливо яскраво показано в найкращій п'есі цього періоду, «Зуб злочину» (“The Tooth of Crime”, 1972). Зіткнення між її головними персонажами – Хоссом та Кроу – може прочитуватися то як сутичка між ватажком злочинної банди та молодим претендентом на його місце, то як суперництво популярного рок-музиканта і нікому не відомого композитора-новатора, то як змагання підстаркуватого гонщика та спортсмена-початківця... В будь-якому разі розстановка сил ідентична – персонаж, що уособлює зв'язок з традицією та правилами, проти персонажа, не обтяженого жодними принципами й цілковито аморального у своїй необмеженій свободі. Перемога другого, на думку драматурга, неминуча, але перший здобуває моральну вищість, віддаючи перевагу смерті над відмовою від себе, від своєї внутрішньої «самості».

З кінця 1970-х рр. Шепард-драматург набуває творчої зрілості, що знаходить вираз, зокрема, у зниженні питомої ваги фантастичного, міфічного елементу в його п'есах – не поліщаючи їх повністю, він посідає підпорядковане місце у загальній художній структурі творів, які тепер нагадують традиційнішу соціально-психологічну драму в її «сімейному» варіанті (ту саму *domestic drama*). Значним явищем стала «родинна трилогія» Шепарда – «Прокляття голодуючого класу» (“Curse of the Starving Class”, 1977), «Похована дитина» (“Buried Child”, 1978) та «Справжній Захід» (“True West”, 1980), особливо друга частина циклу. В ній запропоновано драматичну метафору не лише деградування американського духу, а й шляхів до його відновлення, причому ця метафорична роль відводиться образу дитини. Звичайна ферма на Середньому Заході виявляється населеною фізичними та моральними каліками; її занепад пов'язується із сімейними гріхами, втіленими в образі небажаного немовляти, вбитого й похованого на її землі, яка з тих пір не родить. Лише відкрите визнання колишньої провини, каяття у зробленому здатне оживити засохлий ґрунт. Коли представник третього покоління сім'ї, Вінс, бере на себе відповідальність за минуле й майбутнє ферми, з землі викопують заховану дитину, й природа відгукується на це буянням своїх дарунків: «Я ніколи не бачила такої кукурудзи... Вже заввишки у зріст людини. А ще ж так рано! Й морква. Й картопля. Й горох. Прямо як в раю... Це диво, Додж. Я ніколи не бачила такого врожаю. Може, це сонце? Напевне. Напевне, це сонце». В останніх рядках оригіналу очевидна гра слів – «сонце» (*sun*) та «син» (*son*), що стосується як «рятівника» Вінса, так і нарешті визнаного його родом безневинно вбитого хлопчика. Іронічно обігруються сімейні стосунки і в “Справжньому Заході”, де архетип споконвічного притягування-відштовхування між братами розгортається в координатах, заданих

аж двома американськими міфами – Дикого Заходу та голлівудської кінопродукції. По ходу п'єси сценарист Остін та його близький до кримінальних кіл брат Лі, які разом створюють сценарій “ковбойського” фільму, неодноразово обмінюються місцями, розігруючи у власному житті стереотипні перипетії вигаданої ними кіноісторії. Неспроможні ані втекти один від одного, ані знищити один одного, вони приречені на довічне кружляння по ритуальному колу.

Практично те саме можна повторити про героїв написаної невдовзі п'єси “Дурень з любові” (1983) – тільки тут ситуація ускладнюється тим, що вони – закохані один в одного звідні брат та сестра. Одноактний твір “розпрямлюється” з величезною енергією, як стиснута пружина, – авторська ремарка вимагає його “безупинного” та “безперервного” виконання. Посиленню граничної напруги дій сприяють і відповідна гра акторів, передбачена текстом (вони мають майже постійно перебувати у русі), і світові та звукові ефекти. Основну партію ведуть два персонажі – Едді та Мей, а їхній батько, чия багата на кохання натура і призвела до виникнення цієї болючої ситуації, нерухомо присутній на сцені (як і в памяті героїв) протягом всієї дії, лише інколи втручаючися в неї коментарем чи спогадом. Обшарпана кімната у дешевому мотелі на краю пустелі, в стіни котрої буються, не знаходячи виходу, персонажі, сприймається як метафора неможливості розв’язання їхньої дилеми, як символ цівілізаційних кордонів, якими в наш час обов’язково нейтралізуються первинні виуючі пристрасті. “Ти знаєш, що ми пов’язані між собою, Мей. Ми завжди будемо пов’язані”, каже Едді, і це правда. Хоча б як вони намагалися вийти з зачарованого кола “вічного повернення”, втікаючи один від одного та знаходячи собі любовні сурогати, не дуже спритному ковбою та його нещасній напів-сестрі ніколи це не вдається. Втім, твір дає підстави вважати “дурнями з любові” всіх дійових осіб – а відтак, універсалізоване в такий спосіб визначення може поширитися і на аудиторію…

Формально «родинною» п'єсою можна назвати і наступну удачу драматурга, «Брехню розуму» (“A Lie of the Mind”, 1985), дію котрої задано суто «внутрішньосімейною» пригодою – ревнивий чоловік настільки сильно побив дружину, що в неї було пошкоджено мозок. Проте справжня тема тут – всепереможна влада ілюзії, фантазії, «брехні розуму», які для всіх героїв набагато привабливіші за реальність. За словами постраждалої Бет, вони «заповнюють мене. Немає порожнечі. Інакше – все звичайне. Негарно. Порожнеча. Звичайне – це порожнеча». Характерно, що універсальне звучання зрілої драматургії Шепарда, його «магічні» обертони створюються не всупереч конвенціям реалістичного театру, а завдяки розширенню їхнього діапазону.

Якщо головна сила Шепарда – в його вражаючих образах-метафорах, то Девід Мемет (David Mamet, нар. 1947), разом із ушипливою сатирою приніс на американську сцену нове розуміння можливостей мови. Його персонажі, які відчувають гіркоту надій, що не збулися, розчарування та бессилля, належать замкненим світам злочинності, (шоу)бізнеса, молодіжної

субкультури. Мова відіграє роль клапану, котрий не дає їм вибухнути у гніві та люті; за допомогою мови вони відновлюють той мінімум гідності та самоповаги, без котрого існування стає непереносним. Саме таку функцію виконує мова, зокрема, в «Американському бізоні» (“American Buffalo”, 1977), п'есі, що створила Мемету ім’я в американському театрі. Лише вона у змозі повернути трьом злодюжкам-невдахам, які вирішили вкрасти цінну колекцію монет, віру в себе, підірвану їхньою очевидною нездатністю реалізувати свій задум. У фінальних словах примирення вони знаходять примарну втіху. Коротенькі, уривчасті репліки персонажів здаються магнітофонним записом реального мовлення, аж доки не помічаєш їхньої дбайливої “вибудованості”. З неабиякою іронією автор стилізує мову під своєрідний кримінальний жаргон, афектована граматична правильність котрого у поєднанні з низовою лексикою та “мудрими” життєвими правилами покликана замаскувати банальність, а то й відсутність смислу, заповнити пустку у свідомості героїв. Ось урок, що його дає юному помічникові власник маленької крамнички Дон, “мізковий центр” щодо плану пограбування.

Bob. You win?

Don. I did all right.

Bob. Yeah?

Don. Yeah. I did okay. Not like *Fletch*...

Bob. No, huh?

Don. I mean, Fletcher, he plays *cards*.

Bob. He’s real sharp.

Don. You’re goddamn right he is.

Bob. I know it.

Don. Was he born that way?

Bob. Huh?

Don. I’m saying was he born that way or do you think he had to learn it?

Bob. Learn it.

Don. Goddamn right he did, and don’t forget it.

Everything, Bobby: it’s going to happen to you, it’s not going to happen to you, the important thing is you can deal with it, and can you learn from it.

Pause.

And this is why I’m telling you to stand up. It’s no different with you than with anyone else. Everything that I or Fletcher know we picked up on the street. That’s all business is... common sense, experience and talent...

Разом з цим, за визнанням драматурга, п'есу задумано як розповідь про «етику американського бізнесу», лицемірно-доброчинні постулати котрої виявляють свою облудність, будучи застосовані до темного й жалюгідного «бізнесу» маргінальних героїв. Назву твору, що походить від назви старовинної монети з колекції, можна витлумачити і як натяк на невідповідність персонажів п'еси часові, в якому вони, з їхніми анекдотичними поняттями про “справедливий” бізнес, виглядають так само анахроністично, як вимерлі американські бізоны. Пізніше драматург не раз програє ту саму тему в інших контекстах – в середовищі торгівців

нерухомістю, які вдаються заради укладання вигідних угод до шахрайства («Гленгеррі, Глен Росс» (“Glengarry Glen Ross”), 1983), у світі голлівудських продюсерів, ладних зжерти один одного («Прискорення» (“Speed-the Plow”), 1988). Але між них буде ще ліричне й тонке «Життя в театрі» (“A Life in the Theatre”, 1977), освідчення у коханні обраному виду мистецтва, де в репетиціях та бесідах двох акторів, літнього Роберта та молодого Джона, письменник ще раз виявить своє майстерне володіння словом, створивши блискучі стилізації-пародії на розхожі кліше драматургії низького штибу. Знов і знов Мемет постає перед глядачем в своїх двох іпостасях – сатирика та поета.

Як вже зазначалося, плюралістичність сучасної американської драми виявляється, серед іншого, у значному внеску до її розвитку письменників, які належать до різних рас та етносів. Один з найвпливовіших “загонів” серед них складають афро-американські драматурги. Драматургія чорних американців має багаторічну історію та власні традиції, які по-різному взаємодіють в їхніх творах із загальноамериканськими, європейськими та навіть африканськими. На відміну від війовничого чорного театру 1960-х рр., який був “публічним голосом негритянської революції”, сучасні афро-американські драматурги здебільшого відмовилися від надмірної політизації, від проповіді насильства щодо білих, від дидактичного спрошення та схематизації. В центрі їхньої уваги опинилося не расове питання, а життя чорної Америки з притаманними їй складнощами та радощами. Інший суспільний клімат уможливлює їхнє звернення до тем та проблем, які недавно були табуйовані в негритянському письменстві, а також до сміливого експериментування з формою. Для них характерний поглиблений інтерес до африканського компоненту негритянської культури, що сьогодні не тягне за собою, як колись, заперечення її європейських складових. Говорячи про афро-американський театр сьогодення, слід згадати про відому у національних масштабах творчість О.Уілсона, Ч.Фуллера, Дж.Вулфа; про безпрецедентний з часів Негритянського Відродження (перші десятиліття ХХ ст.) “жіночий бум” (Н.Шанге, С.-Л.Паркс, П.Клідж, Е.Джексон, А.Рахман та інші), а також про пробудження інтересу до попередніх етапів розвитку негритянського театру, яке виявляється не лише у перевиданні напів-забутих творів та публікації нових розвідок, а й у використанні теперішніми драматургами всіх прийомів та засобів, які у різні часи увійшли до арсеналу афро-американського театру.

Найвідоміший з афро-американських драматургів, безперечно, **Огест Уілсон** (August Wilson, n.1945), творчість котрого називають «найзначнішим відкриттям театру США 1980-х рр.». Уілсон, який прийшов до театру з поезії, працює над драматургічним циклом, присвяченим досвіду чорних американців у ХХ ст., - кожна п'єса розповідає про одне десятиліття. Прем'єри всіх частин серії (іхня кількість вже дорівнює восьми, тобто охоплені всі десятиліття, окрім першого та останнього) ставали подіями; критика та публіка із захопленням відгукувались на «блюзову» природу уілсонівської драми, його вміння малювати образи, що запам'ятовуються

надовго, тонке застосування афро-американських культурних символів та “чорної англійської” – негритянського варіанту англійської мови. Дві з них (“Паркани” (“Fences”), 1987, та “Урок фортепіано” (“The Piano Lesson”), 1990) отримали Пулітцерівські премії. Провідну роль музики в негритянській культурі обстоювало багато теоретиків. Ось і Уїлсону саме блюз видається сковищем та передавачем унікальних надбань американських негрів, творчим проявом “неписьменного народу, історія і культура котрого вкорінена в усній традиції”. Унікальна блюзова природа його драм народжується на багатьох щаблях – від насиченості живою музикою до характерного набору персонажів, від традиційної тематики (самотність, злідні, нещасливе кохання, поїзд, розлука) до структуроформуючих поетично-музичних принципів. Окрім цього, самий текст сплетено з музичної “пряжі”. Своєрідна техніка діалогу – багаторазове повторення текстових одиниць з незначними варіаціями, ритмізованість прози – та сама, що лежить у підгрунті блюзу як музично-поетичної форми. Отже, блюзова атмосфера закладається вже на первинному, атомарно-текстовому рівні. Як приклад, можна навести початкові рядки з “Уроку фортепіано”:

Doaker. What you doing up here?

Boy Willie. I told you, Lymon. Lymon talking about you might be sleep.

This is Lymon. You remember Lymon Jackson from down home? This is my uncle Doaker.

D. What you doing up here? I couldn't figure out who that was. I thought you was still down in Mississippi.

B.W. Me and Lymon selling watermelons. We got a trunk out there. Got a whole trunk of watremelons. We brought them up here to sell.

Цілком закономірно, що драматург китайського походження Девід Хванг (David Henry Hwang, р. 1957) віддзеркалює у своїй творчості проблеми різних поколінь азіато-американців (“Щойно прибулий” (“FOB”), 1980, “Танок та залізниця” (“Dance and the Railroad”), 1981). Проте у світовому масштабі він насамперед відзначився п'єсою «М.Баттерфляй» (“M. Butterfly”, 1988), спрямованою на руйнування стереотипів масової свідомості у стосунках як між Сходом та Заходом, так і між чоловіком та жінкою. “Орієнталізм” (термін Е.Саїда), тобто довільне конструювання “Сходу” західною думкою в своїх інтересах, переносить традиційно асиметричні статеві ролі на відносини “Захід – Схід”. Хванг парадоксально використовує у п'єсі цю сексуалізацію geopolітичних стосунків, доводячи карикатурний образ “слухняного, покірного Сходу” до межі ймовірного. Віра в нього настільки позбавляє героя, французького дипломата Галліара, здорового глупзду, що протягом років в нього не виникає жодного сумніву щодо жіночої ідентичності його “коханки”, співачки СоnЛіЛінг. Насправді ж під маскою солістки опери ховається агент китайських спецслужб - чоловік! Після викриття він (вона?) гірко кепкує: “Захід бачить себе в чоловічій ролі – велика зброя, велика промисловість, великі гроші, - відтак Схід – жіночний: слабкий, витончений, біdnий... але має чудове мистецтво та словнений незображеній –

жіночної містики...” Драматургічні стратегії Хванга призводять до перевернення стереотипу: на закінчення твору європеєць усвідомлює, що засліплена коханням Баттерфляй – це він сам...

Непересічною подією театрального життя США 1990-х рр. стала прем'єра масштабної двохчасткої п'еси **Тоні Кушнера** (Tony Kushner, н.1956) “Ангели в Америці”(“Angels in America”) (I частина - “Кінець тисячоліття наближається”(“Millenium Approaches”), II частина - “Перебудова”(“Perestroika”)), за яку він був нагороджений Пулітцерівською премією. У багатоплановому епіко-ліричному і навіть фантасмагоричному дійстві на кін було винесене загальне відчуття глибокої невдоволеності “рейганівською ерою” в житті країни. СНІД, який став тяжким випробуванням на міцність для героїв “внутрішньої”, приватно-інтимної сюжетної лінії, розповзається у творі й на публічну сферу, переростаючи у метафору фатальної хвороби суспільства. Причини втрати Америкою своїх найдорожчих цінностей автор вбачає в її історії, вводячи до твору перегук між сучасністю та добою маккартизму. Американська мозайка представлена у п'есі із вражаючою повнотою: нащадки старозавітних єреїв та перших поселенців-пуритан, чорні та мормони, геї та загублені у сімейному рабстві жінки, цинічні політики та потойбічні видіння проносяться перед глядачем строкатою вереницею, створюючи приголомшивий зір ментального стану Америки 1980-х. Іх всіх хвилює проблема віднайдення себе, свого справжнього ества у цілокупності його різnobічних аспектів, розв'язання якої аж ніяк не полегшується, а лише видозмінюється у новій, мультикультурній атмосфері. З незвичною для тодішньої Америки відвертістю прокреслюються складні колізії одностатевого кохання, що перетинаються з іншими лініями п'еси. Водночас серйозні і навіть трагічні мотиви занурені у стихію (щоправда, чорнуватого, але від цього не менш смішного) гумору, який постає у безлічі відтінків – від вербальної гри до м'якої посмішки, від карнавального сміху до соціальної сатири. Співпокладення подій приватного та громадського життя надає твору виразного епічного розмаху, що робить його скоріш винятком, аніж правилом в сучасній американській драматургії.

Остання за часом написання п'еса Кушнера “Домосідка/Кабул” (“Homebody/Kabul”, 2001), написана в тому самому ключі - поєднання у яскравій сценічній формі загальної та індивідуальної “історії”, з лячною точністю передрікла в загальних рисах хід подій у вересні 2001 року, засвідчивши тим самим прозорливість автора щодо зловісного розвитку світових подій.

На тлі феміністичних рухів помітніші стали в американському театрі й жінки-драматурги, серед котрих вирізняються **Марша Норман** (Marsha Norman, р.1947), **Бет Хенлі** (Beth Henley, р.1952) та **Венді Вассерстайн** (Wendy Wasserstein, н.1950). Всі вони – кожна по-своєму – ставлять питання про те, як бути жінкою в Америці, котра, хоч і проголосила офіційно свою рішучість поновити справедливість (хоча б як її розуміти) щодо жіночої частини населення, на думку багатьох, не дуже охоче розстається на практиці із спадком патріархальності.

Марша Норман привернула до себе увагу п'есою “Звільнення” (“Getting Out”, 1977), де голосно пролунало звинувачення на адресу суспільства, яке нав’язує своїм членам (в даному випадку, жінкам) ті моделі поведінки, які для нього найприйнятніші. Користуючись доволі популярним нині прийомом, Норман “роздвоює” свою героїню – доросла Арлін, якій довелося чимало пережити (в тому числі, ув’язнення) дивиться на підлітка Арлі з висоти свого теперішнього досвіду. Суспільне “перевиховання” в його сучасних формах, каже твір, позбавляє людину ідентичності, перетворює на позбавлену емоцій машинізовану істоту. Яка ж тоді альтернатива асоціальності і чи існує вона взагалі? Найгучніший успіх випав на долю драми «На добраніч, мамо» (“night, Mother”, 1982), нагородженої низкою премій, з Пулітцерівською включно. На матеріалі стосунків між матір’ю та дочкою вона у навмисно загостреній формі ставить питання про право людини самій вирішувати свою долю, аж до права на смерть. Буденно висловлений намір сорокарічної Джессі вкоротити собі віку (бо їй просто нема для чого або для кого жити) спочатку сприймається її матінкою, капризною та егоїстичною Тельмою, як невдалий жарт. Проте поступово камерний дует двох жіночих персонажів набирає обертів – зрозумівши, що рішення дочки цілком серйозне, мати проживає за короткий час всі стадії взрослішання, які не здолала протягом попереднього життя, і на наших очах переходить від надії до відчаю, а потім до покірного прийняття доччиної свободи вибору.

«Дивні» геройні Хенлі («Злочини серця» (“Crimes of the Heart”), 1979, «Міс Фейєрверк» (“The Miss Firecracker Contest”), 1981, “Достаток” (“Abundance”), 1989), які нагадують і уельямсовських, і чеховських жінок, вміщені до дещо ірреальної атмосфери «південної готики». Інколи кумедні, частіше абсурдні, а подеколи й трагічні речі, що трапляються із трьома сестрами Маграт (“Злочини серця”), ще до початку дії “запрограмовані” як сімейним спадком зловісних таємниць, так і патріархальним вихованням. Намагаючись звільнитися від приреченості на довічне самосприйняття крізь призму чоловічих уявлень про жінку, геройні обирають різні шляхи: Ленні замикається в собі, Мег бунтує у порожнечі, а Бейб вчиняє замах на життя свого чоловіка ...Хоч це єдиний кримінальний злочин у п’есі, кожний персонаж винний у принаймні одному непідсудному “злочині серця”, що травмує його (чи її) та тих, хто навколо. Крізь поверхневий шар зовні реалістичної сімейної драми щоразу проступають химерні деталі – зачудованість авторки хворобами та патологіями, чорний гумор, жорстокі підробиці. Ці неоготичні мотиви разом з вкоріненістю дій у минулому та неповторною мовною ідіоматикою безпомилково сигналізують про належність твору до південної традиції. Іншу систему координат пропонує феміністичне прочитання твору. Перед нами явно “жіноча” п’еса, і не тому, що її автор - жінка, а тому, що в ній за допомогою системи персонажів, проблематики, предметного рівня старанно відтворюється саме жіночий світ для того, щоб поставити під сумнів правомірність самої “геттоїзації” жінок сучасною культурою. Ще один вимір надає очевидна алюзія на чеховських “Трьох сестер”, яка, до

речі, кидає нове світло і на класичний твір. В другій половині 1980 та в 1990-х рр. драматург, мабуть, відчула певну вичерпаність власного південного досвіду як джерела творчості і, не залишаючи своєї магістральної проблематики, а саме, самореалізації (жіночої) особистості, з успіхом звернулася до історичного матеріалу в п'есах “Тут вам пощастиТЬ” (“Lucky Spot”, 1986) та “Достаток”.

Венді Вассерстайн (п'єси “Незвичайні жінки та інші” (“Uncommon Women and Others”, 1977), “Хіба це не романтично?” (“Isn't It Romantic?”, 1981), “Хроніки Хайді” (“The Heidi Chronicles”, 1987), “Сестри Розенцвайг” (“The Sisters Rosensweig”, 1995)) ставить ту саму проблему у ще відкритішій формі. На відміну від героїнь Хенлі, які не проголошують феміністичні гасла – відповідні думки має навіяти читачам/глядачам вся драматургічна тканина в цілому, - персонажі Вассерстайн переймаються питаннями пошуку жіночої ідентичності просто на наших очах. Леймотивом “Хронік Хайді”, що принесли авторці Пулітцерівську премію, стає фраза заглавної героїні, мистецтвознавця Хайді Холланд: “Всі люди заслуговують на розкриття свого потенціалу”. П'єса якраз про те, наскільки важким виявилося це завдання для американки з покоління самої авторки, якому довелося примиряти запоморочливі феміністичні ідеї з “нормальними” жіночими цінностями – кохання, заміжжя, дитина... Епізодична побудова твору дійсно нагадує хроніку, але хроніку суб'єктивну та особисту, де всі події політичного та культурного життя (безперечно, присутні в п'єсі) важливі настільки, наскільки вони справляють формуючий вплив на особистість протагоністки. Дія охоплює період з 1965 року, коли героїня ще вчиться у школі, до 1989 р., тобто сучасності. Обрамленням слугує лекція, що її читає Хайді про споконвічне недооцінювання ролі жінок в образотворчому мистецтві, яка створює контрапункт до її власної долі – непростих стосунків з двома непересічними чоловіками, яким не потрібна вдома жінка “на 5 з плюсом”, її участі у феміністичному русі, розчарування в ньому, успішної професійної карєри... П'єса залишає Хайді наодинці з удочереною нею дівчинкою, якій, сподівається героїня, легше буде знайти рівновагу між складовими щастя.

Навряд чи можливо (або потрібно) зводити різнобарв'я сучасної американської драми до якоїсь однієї чи навіть кількох всеохопних формул з точки зору її проблематики або поетики. Ті узагальнення, що все-таки можна, з моєї точки зору, зробити, в основному, вже пролунали вище: йдеться про (принаймні, задекларовану) плюралістичність та інклузивність театру США, який прагне сьогодні представляти поліфонію різних за походженням голосів – регіональних, расових, етнічних, гендерних тощо. Йдеться про вірність національним традиціям щодо збереження реалістичного ядра попри постійні експерименти в галузі форми, та щодо жанрової структури сучасної драматургії, яка не поспішає відмовлятися від “старомодного” жанру сімейної драми. Йдеться про зосередженість на індивідуальних проблемах особистості, на противагу попередній театральній генерації, яка в кожній п'єсі воліла ставити глобальні суспільно-політичні питання.

Загалом же, класична формула про театр як місце відтворення “життя людського духу” не застаріла й нині.

Методичні рекомендації

На початку лекційного (семінарського) курсу з сучасної драматургії США бажано нагадати слухачам про особливості естетики драми як специфічного роду/жанру літератури, що можна коротко зробити за наступною схемою:

CONVENTIONS OF DRAMATIC WRITING

Drama differs in several basic ways from other literary genres. It is not intended primarily to be read in private, but to be seen and heard on a stage. Drama belongs concurrently to a number of arts, mainly, to theatre and literature. We'll be dealing with its literary dimension as a written text; but in doing so we should be aware of missing a lot: sharing a communal experience as members of the audience and the powerful effect produced by a tangibly "real" performance.

Drama also emerges at the intersection of different narrative modes, namely, the epic, the lyric and the dramatic, with the natural predominance of the latter. At the same time, it retains features of the epic (as a story unfolding on the stage) and of the lyric (since the story is being recounted not by a third-person narrator, but through first-person characters' testimonies).

The three most common types of Western drama are tragedy, comedy and (straight) drama. Comedy is traditionally associated with laughter and happy ending. The laughter can be of three kinds at least: with a character we like who triumphs at the end; at a character with some incongruity in behavior (satire); and coming out of the sheer need to express ourselves through laughter (farce). Tragedy normally implies unhappy ending, often the protagonist's death. Still, it is not the opposite of comedy. They can be seen as sequels to each other. Both remind us of our human weaknesses, but comedy has us laugh at them rather than cry over them. The important difference between them is that one character is the primary focal point in tragedy; he is heroic, larger than life. In comedy most characters are reintegrated into society, in classical tragedy the main character is isolated from society by his accomplishment or status at the beginning, and by his suffering at the end. Usually the society is sick and can return to health only with the exile or death of the hero/ine. Comedy distances us from the characters so that we can laugh at them; tragedy brings us close to the protagonist in sympathy so that we, too, experience the pain. Drama proper places an ordinary human being into the limelight.

ELEMENTS OF DRAMA

- Conflict (external, internal)
- Action (story; plot; subplot - reinforcing /parallel or contrast! ve/ ironical):
 - [prologue]
 - exposition
 - beginning
 - development (gradation; building up)
 - climax
 - denouement
 - [epilogue]

Characters (hero/ine; protagonist-antagonist; leading-minor)

Dialogue - polylogue (ideas; language; verse-prose; stage directions; cues)

Non-verbal elements (music; mime; gestures; setting; spectacle)

PLAY STRUCTURE

The greatest part of any dramatic script will consist of the dialogue to be spoken by the actors. It is usually divided into compositional units called scenes. A scene consists of the action that is staged as if in a single physical space and during an unbroken period of time. During that time the setting is fixed and the amount of time that passes in the theater more or less corresponds to the amount of time depicted from the lives of the characters. Scenes are sometimes referred to as episodes or sequences. It is helpful for the understanding of a play to ask yourself when a scene is over what has just happened. You might ask the following questions: What new information did you obtain by the end of the scene? How do characters change in the scene? On the basis of what? Events? Words? Errors of judgment? How does the plot develop in this scene? How two or more scenes are interrelated? Juxtaposition of episodes might help you understand what occurred in the previous or in the following scene. Scenes are sometimes combined into larger units called acts.

Після цього логічно перейти до огляду найзначніших вів в історії драматургії та театру США, а далі до загальної характеристики сучасного етапу в їхньому поступі, для чого можна скористатися з наступного плану:

AMERICAN DRAMA

Historical Outline

1. Why is drama a late development in American culture?
 - Puritan dislike for any "entertainment"
 - "Too occupied with the business of surviving"
 - European influence
2. Emergence of national drama in the course of the Independence War.
3. Concept of drama as a) moral education (melodrama)
b) entertainment (comedy, musical, vaudeville, minstrel show)
4. Eugene O'Neill (1888-1953) as the founder of modern American drama. Little theaters movement. The 1916 production of his *Bound East for Cardiff* by Provincetown Players as the point of departure in modern American drama development.
5. American drama in the 1920-s. Conflict: (Human) Nature vs. Civilization.
6. American drama in the 1930s. "The Red Decade". Conflict: Social.
7. Post-war drama. Broadway. Off-Broadway. Off-off Broadway.
 - Arthur Miller (b. 1915)
 - Tennessee Williams (1911-1983)
 - Edward Albee (b. 1928)
8. Contemporary drama.
 - Decentralization
 - Plurality of perspectives
 - Multiculturalism (race; gender; regional; ethnic and sexual minorities)

General Characteristics

- Extensive borrowings from new developments in European theater

- At the same time — strong realistic core and social dimension
- Focus on different versions of the American Dream
- A persistent touch of melodrama
- Favorite genre - family drama

Знайомству з текстом п'єси (або фрагментом з неї) може передувати коротка інформація про місце автора в сучасному драматургічному процесі. Роботу над текстом пропонується організувати за рубриками "Conflict and Plot", "Characters", "Structure, Language and Texture", "Meaning and Significance", "Genre". Як приклад, наводяться завдання для роботи над драмою Бет Хенлі "Злочини серця".

CRIMES OF THE HEART

Beth Henley

Issues for Discussion

I. Conflict and Plot

1. List the principal events of the plot as a "crime story". Show that the surface plot disguises an additional hidden agenda.
2. In what way does the conflict of the play reflect the writer's feminist concerns? Give examples of patriarchal restrictions and maltreatment of women present in the text

II. Characters

1. Comment upon the overwhelming prevalence of female characters in the play. Explain the significance of their names. Characterize each of them in terms of their age, social status and temper. Reconstruct each character's life story from the text.

III. Structure, Language and Texture

1. There is no exposition in the play. The reader/viewer gets immediately into the midst of things (the Latin term used for this technique in literary studies is "in medias res"). Pay attention to the way the past eventually unfolds before our eyes. Make use of the following lines: "...mother's death. And the poor cat"; "...mama down in the cellar..."; "why mama hung herself; hung the cat".
2. The writer uses a number of purely "womanly" details and objects projecting a certain idea of feminine. They include, in particular, household and everyday articles, such as a hair brush; scissors; night cream... Continue the list and give your idea of a female image these objects strive to create.
3. Trace throughout the play how eating and drinking are used as a substitute metaphor for ... what? Make note of all the mentions of food and drinks in the play and interpret their abundance in the text.
4. Make a list of cases of violence, pathology and black humor in the play. Elucidate their links with the gothic tradition in Southern literature. Compare this feature in Henley's play with relevant phenomena in T.Williams' drama and/or W.Faulkner's fiction.
5. Observe the instances of characters' physical responses to emotional troubles. How do they fit in with the play's overall design?
6. Explain the visible presence of animals in the play.
7. Note typically Southern patterns of speech and behavior in the story.

8. Comment upon the use of language as a) method of characterization and b) as a sample of the 1980s colloquial speech. Give standard variants for the following: sweet potato; to have a sweet tooth; to be on a crying jag; s.o.b.; to sell smb down the river; it looks like my goose is cooked.

IV. Meaning and Significance.

1. Give your interpretation of the play's principal message. Explain how the above-discussed features of its form and style contribute to revealing the author's intention.

V. Genre

1. How would you define the genre of the play? Elements from which traditions come together in it?
2. To what Chekhov's play is Henley's work related? In what ways? Point out similarities and differences between the two dramas.

Рекомендована література

1. Бернацкая В. Четыре десятилетия американской драмы. 1950-1980 г. – М., Рудомино, 1993.
2. Висоцька Н.О. На перехресті цивілізацій: Афро-американська драма як мультикультурний феномен. – К., 1997.
3. Висоцька Н.О. “Істина в тому, що ми всі з’єднані між собою” (Драматургія А.Міллера 1980-1990-х рр)// Всесвіт. – 2000. - № 9-10.
4. Висоцька Н.О. “Я” та “Інший” в художньому світі драматургії А.Міллера 1980-1990-х рр. // Науковий Вісник кафедри ЮНЕСКО КДЛУ. – 2000. – Випуск 3В. – К., Видавничий центр КДЛУ, 2000.
5. Вульф В. От Бродвея немного в сторону. Очерки театральной жизни США, и не только о ней. – М., Искусство, 1982.
6. Коваленко Г. Парадоксы этнического театра. Драматургия Дэвида Генри Хуана // Американский характер. Очерки культуры США. - М., Наука, 1995.
7. Коренева М. Американская драматургия и социально-политическая реальность 70-х годов // Американская художественная культура в социально-политическом контексте 70-х годов XX века. - М., Наука, 1982.
8. Коренева М.М. Творчество Юджина О'Нила и пути американской драмы. – М., Наука, 1990.
9. Berkovitz G.M. American Drama of the Twentieth Century. – L. & N.Y., Longman, 1992.
10. Bigsby C.W.E. Modern American Drama. 1945-1990. – Cambridge, Cambridge Univ.Press, 1992.

Сучасна американська література для дітей та юнацтва

Л.І. Сердюкова,

доцент Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

Всупереч пророкуванню критиків, високі технології засобів масової інформації, які породили аудіовізуальну культуру, не знищили друковане слово. Більше того, літературна культура США на межі ХХ-ХХІ віків розвивається динамічно й плодотворно. Справжній розквіт переживає література для дітей, підлітків та молоді. Щорічно в країні друкується біля 2000 нових творів для юних читачів. Вони відрізняються розмаїттям жанрів, форм оповіді, ідейно-тематичного змісту, расово-етнічною різноманітністю літературних персонажів, новаторським оформленням книг, а також представленастю дитячої літератури інших країн.

Широкому визнанню тези про інтернаціональний характер творчості для дітей багато в чому посприяв “Журнал перших книжок” (The Horn Book Magazine), що виходить у США з 1921 року. Чітка позиція журналу стосовно того, що дитяча література не повинна обмежуватися американськими авторами, має як результат регулярні публікації статей і критичних матеріалів, які знайомлять американських читачів та видавців з австралійськими, британськими, канадськими, континентально-європейськими та іншими талановитими авторами, що пишуть для дітей та юнацтва, твори яких згодом друкуються в США та формують коло читання молодого покоління країни.

Інтерес до читання підтримується й стимулюється численними каталогами видавництв дитячої літератури, рекламними проспектами, плакатами й листівками, літературно-критичними журналами й газетами, книжковими базарами, бібліотечними виставками, читацькими конференціями, спеціальними радіо- та телепередачами, а також бесідами й семінарами, що проводяться популярними письменниками і поетами в навчальних закладах країни.

Щороку “Американська бібліотечна асоціація” (The American Library Association) проводить конкурс на кращу книгу дитячої літератури з числа надрукованих у попередньому році. За результатами конкурсу авторові “найбільш значного внеску в американську літературу для дітей” вручається бронзова медаль імені Джона Ньюбері (The John Newbery Medal), заснована в 1922 році. З 1938 року художник-ілюстратор найкращої дитячої книжки з картинками нагороджується медаллю Рендольфа К.Олдикота (The Caldecott Medal). Щорічно кращим книжковим новинкам американської дитячої прози присуджується більш як 60 різних нагород.

У 1977 році “Національна рада вчителів англійської мови” заснувала нагороду, яка вручается раз на три роки видатному поетові за поезію для дітей (The NCTE Award for Poetry for Children). З-поміж перших лауреатів премії були Дейвід МакКорд (David McCord), Ейлін Фішер (Aileen Fisher), Карла Каскін (Karla Kuskin), Майра К.Лівінгстон (Myra Cohn Livingston), Єва Меріям (Eve Merriam), Джон Чіарді (John Ciardi), Ліліан Мур (Lilian Moore), Арнольд Едоф (Arnold Adoff), Валерія Ворт (Valerie Worth), Барбара Есбенсен (Barbara Esbensen).

Від 1954 року вручається премія імені Лори Інгольс Вайльдер письменників чи художнику-ілюстратору, який суттєво вплинув на подальший розвиток американської літератури для дітей. Спочатку премія вручалась раз на п'ять років, зараз – раз на три роки. Її першим лауреатом була сама Л.І.Вайльдер, автор серії книжок про життя перших європейських поселенців на Заході США (Wilder Laura Ingalls, 1867-1957. ‘The Little House in the Big Woods’, 1932. ‘The Little House on the Prairie’, 1935. ‘Those Happy Golden Years’, 1943).

Наступними лауреатами, які залишили незабутній слід в американській дитячій літературі, були Беверлі Кліарі (Beverly Cleary), Теодор Сьюз Гайзель (Theodor S. Geisel / Dr. Seuss), який вдавав свої книжки з картинками для читачів-початківців під псевдонімом Доктор Сьюз, Моріс Сендек (Maurice Sendak), Джин Фрітц (Jean Fritz), Вірджинія Хемілтон (Virginia Hamilton) та Марсія Браун (Marcia Brown).

Заснованою в 1956 році міжнародною нагородою кращим дитячим письменникам та художникам-ілюстраторам дитячих казок – премією та дипломом імені Г.Х.Андерсена – нагороджені такі американці, як письменниця Майндерт Де Джонг (Meindert De Jong), художник-ілюстратор і автор книжок з картинками Моріс Сендек (Maurice Sendak), письменники Скотт О’Делл (Scott O’Dell), Паула Фокс (Paula Fox) і Вірджинія Хемілтон (Virginia Hamilton) на знак визнання високих художніх достоїнств їх творів для дітей [4: 28-32, 722-731].

Літературні конкурси, критичні публікації, опитування читачів і списки бестселерів підтримують високий рівень критеріїв художності й чистоти мови нових творів, адресованих юним читачам. Художні позитивні якості сучасної дитячої літератури отримують посереднє підтвердження постійно зростаючим читацьким запитом на них. У статті “Настанови й насолоди: зміна акцентів у створенні і критиці дитячої літератури” Шейла Егоф (Sheila Egoff, Precepts and Pleasures Changing Emphasis in the Writing and Criticism of Children’s Literature) зазначає, що із творів спеціально написаних для дітей і опублікованих до 1990 року, зберегли свою привабність для сучасних читачів лише десятки книжок. Найбільш популярними серед них залишаються: “Книга нісенітниць” Едварда Ліра (Edward Lear, The Book of Nonsense, 1846), “Аліса в країні чудес” Льюїса Каролла (Lewis Carroll, Alice’s Adventures in Wonderland, 1865), “Маленькі жінки” Луїзи Мей Елкот (Louise May Alcott, Little Women, 1868), “Принцеса і гоблін” Джорджа Мак Дональда (George MacDonald, The Princess and the Goblin, 1872) та “Острів скарбів” Р.Л.Стівенсона (R.L. Stevenson, Treasure Island, 1883).

Книжки ж, що з’явилися з 1990 по 1960 роки, складають основу сучасного дитячого читання і нараховуються сотнями. До них відносяться такі, що стали класичними, твори, зокрема, “Мері Поппінс” П.Л.Треверс (Pamela L. Travers, Mary Poppins, 1934), “Пеппі Довга Панчоха” Астрід Ліндгрен (Astrid Lindgren, Peppi Long Stocking, 1950), “Ті, що позичають” Мері Нортон (Megy Norton, The Borrowers, 1952), “Острів блакитних дельфінів” Скотта О’Делла (Scott O’Dell, Island of

the Blue Dolphins, 1960), “Називай це мужністю” Армстронга Сперрі (Armstrong Sperry, Call It Courage, 1940), “Джонні Тремейн” Естер Форбс (Esther Forbs, Johnny Tremain, 1943), “Морські мандри доктора Дулітла” Х’ю Лофтінга (Hugh Lofting, The Voyages of Doctor Doolittle, 1922), “Діти Зеленого Пагорба” Люсі М.Бостон (L.M.Boston, The Children of Green Knowe, 1955), “Моффати” Елеонори Естес (Eleonor Estes, The Moffats, 1941), “Вовки Віллоубійського лісу” Джоан Ейкін (Joan Aiken, The Wolves of Willoughby Chase, 1963). Багато талановитих письменників ХХ сторіччя побачили в дітях аудиторію з великими й серйозними запитами, що вимагає від них повної творчої віддачі, і діти відповіли визнанням їх книг [7: 432].

Мультикультуралізм і дитяча література

В останню третину ХХ століття літературна культура США пережила зміну парадигми, перехід від монокультуралізму до мультикультуралізму. 1960-ті роки знаменувалися бурхливими подіями в соціально-політичному житті країни, які наклали свій відбиток на сучасну американську літературну культуру. Це були роки активної боротьби негрів за їх громадянські права, феміністського руху за зрівнювання в правах жінок з чоловіками, антивоєнних виступів проти американських воєнних дій у В'єтнамі (1957-1975), політизації і загострення протиріч суспільного життя. У світлі цих подій американська літературна культура постала як терен з тими ж вадами, з якими більше не хотіли миритися в соціально-структурних і політико-економічних сферах суспільства багато радикально і прогресивно настроєних американців. Вони почали гостро усвідомлювати, що расова дискримінація, обмеження прав жінок, зневажливе ставлення до національно-етнічних меншин фіксувалися, укріплювалися, а часом і посилювалися традиційною літературною культурою США. Для багатьох стало очевидним, що література так званого головного потоку за суттю своєю дискримінаційна. Вона створювалася і розвивалася переважно білими чоловіками англосаксонського походження, протестантського віросповідання, сформованими під впливом західноєвропейської цивілізації.

Перед радикально настроєною демократичною громадськістю постало завдання десегрегації всієї американської культури, перегляду традиційної культурної ієархії цінностей. У 1980-90-ті роки набула розповсюдження демографична схема народонаселення США у формі п’ятикутника. Будучи узагальненою схемою, етнорасовий п’ятикутник згладжує різницю між окремими народами, зводячи все населення країни до п’яти блоків. Ті, що складають більшу частину населення, – англо-протестанти, білі протестанти, католики, православні та євреї – об’єднуються і класифікуються як європейські американці (Euro-Americans / Euramericans). Інші 4 блоки схеми представлені американськими неграми / афроамериканцями (Afro-Americans), корінними американцями / північноамериканськими індіанцями (Native Americans), латиноамериканцями (Latin Americans) та азіатськими американцями (Asian Americans).

На основі цієї п’ятикутної структури етнорасового складу населення США й була

розроблена концепція мультикультуралізму, яка багато в чому посприяла сегментації американської літературної культури [3: 1455-1457]. В університетах, а згодом і в загальноосвітніх школах були введені навчальні курси з історії культури і літератури расово-етнічних груп, їх внеску у становлення й розвиток американської цивілізації, національної культури, у формування американського національного характеру.

Так, на зміну традиційній метафорі “плавильного котла” (“the vast melting pot of American society”), образному виразнику ідеології жорстокого, насильницького нівелювання специфічних національно-етнічних рис іммігрантів і меншин стандартним американізмом, прийшли нові – органічні, багатоколірні й повновагі метафори. Образні мовленнєві звороти “американська клаптева ковдра”, “американський салатник”, “веселка американської нації” підкреслюють єдність в розмаїтті, рівноцінність і незамінність усіх частин єдиного цілого.

Одним із активних провідників у життя ідей мультикультуралізму стала сучасна прогресивна американська література. Естетичні доктрини постмодернізму – децентралізації, детальної розробки одиничного, розбіжного, специфічного й унікального – збіглися з прогресивною демократичною тенденцією вийти за вузькі рамки традиційного головного потоку літературної культури і зосередити увагу та зусилля на виявленні й виданні автентичних творів яскравої самобутності, зі своєрідним етнічним колоритом, що були збережені фольклором або створені письменниками і поетами, які залишалися невідомими або перебували в забутті.

Особливо плодотвірними ідеї мультикультуралізму виявилися для подальшого розвитку прогресивно-демократичної американської літератури для дітей. Американське суспільство потребувало створення прогресивних творів дитячої літератури, які б сприяли десегрегації самої свідомості людей, які рано потрапляли під вплив расових забобонів і помилок. Дитячій літературі відводилася важлива роль у справі десегрегації шкільної освіти і виховання нового покоління, вільного від класових, національних, расових і релігійних забобонів.

Багато в чому це соціальне замовлення було обумовлене демографічними факторами. Різке зростання народжуваності в перше десятиріччя після Другої світової війни, з якої США вийшли країною-переможцем з процвітаючою економікою, зробило молоде покоління 1960-х років найбільшою групою населення. Вони краще харчувалися, одягалися й отримували кращу освіту, ніж їх однолітки всіх попередніх поколінь американців. Тому на дітей цього покоління американське суспільство покладало великі надії. До того ж, в атмосфері децентралізуючих процесів суспільного життя, діти залишалися майже єдиним стабільним центром у житті батьків і нації. Саме на них покладалися сподівання про успішне подолання відчуження, антагонізму, невігластва і підозріlostі, що породжували ксенофобію.

Тому в 1960-ті на початку 1970-их років прогресивна демократична дитяча література отримала значну фінансово-економічну і моральну підтримку. Федеральний уряд виділяв

необхідні кошти видавництвам, які готовали до друку мультикультуралістичну літературу для дітей та юнацтва. У фарватері руху за громадські права впливова “Рада міжрасових книжок для дітей” (The Council of Interracial Books for Children) сприяла публікаціям книг письменників, які представляли національні меншини. Рада підтримувала створення творів, які розкривали типові риси характеру, світовідчуття і позитивні моральні ідеали людей різних етнорасових груп. Завдяки сумісним зусиллям радикально налаштованої творчої інтелігенції вперше були видані неупереджені, доброзичливі, правдиві книжки для дітей та юнацтва, які сприяли формуванню самоповаги, почуття власної гідності й гордості за свій народ у читачів тієї ж національності, що й герой книжок, а також розуміння й симпатії у читачів інших національностей. Це були книжки про індіанців, негрів, євреїв, латиноамериканців, азіатських американців та інші меншини. У них містяться точні описання предметів матеріальної культури, особливостей сімейного устрою, характерних занять, ремесел, професій, вірувань і свят зображені народів. Точно підібрані культурно-етнічні реалії створюють достовірний фон, що актуалізує і мотиває своєрідні дії та вчинки персонажів, виявляє особливості їх національного характеру.

Перші книжки для дітей та юнацтва про життєвий досвід північноамериканських індіанців

Однією з перших книжок, написаних з позиції корінних американців, був ідейно-тематичний цикл віршів Енн Нолен Кларк “У будинку моєї матері”. Написані на основі усних розповідей індіанських дітей поселення, вірші відтворюють захоплюючі історії з життя згуртованої хліборобської громади індіанців пуебло (Clark, Ann Nolan. In My Mother's House. Ill. by Velno Herreva. Viking, 1991/1941).

Потім з'явилися повісті й романи, в яких погляди індіанців на зображені історичні події передаються оповідачами з великою художньою достовірністю й переконливістю. Помітне місце серед них займають пригодницькі повісті Скота О’Делла. Історико-пригодницька повість “Острів блакитних дельфінів” (Scott O’Dell. Island of the Blue Dolphins, 1960) була удостоєна в 1961 році медалі Джона Ньюбері і стала однією з найпопулярніших книжок про індіанців. Побудована на реальних фактах повість розповідає про те, як індіанська дівчинка-підліток опинилася одна на острові біля узбережжя Каліфорнії, де вона прожила 18 років, поки її не знайшли американські священики. Карейна, втративши батька і молодшого брата, покинута членами свого племені, трималася достойно, не піддаючись страхам. Вона переборола відчай, вибачила кривдників, приручила вожака диких собак, убивць брата, побудувала житло, виготовила утвар і рушницю. Стоічно прийнявши як неминуче все, що трапилося, не розраховуючи на допомогу зі сторони, Карейна покладалася лише на себе. Завдяки працелюбству і завзятості, вона зуміла облаштувати своє життя на острові. У продовженні книжки, у повісті “Зая” (Zia, 1976) племінниця Карейни на ім’я Зая стає свідком останніх днів життя Карейни в іспанській місії.

Історичні повісті “Співай під місяцем” (Sing down the Moon, 1970) Скота О’Делла та “Дні легенд” Джемейка Хайвотера (Highwater, Jamake. Legend Days, 1984) наочно показують, з якою безжалісною жорстокістю білі прибульці нищили традиційний індіанський спосіб життя. Так, Скот О’Делл у повісті “Співай під місяцем” дає яскраве і дуже сумне описання “довгої стежки” (the long walk) – реальної історичної події 1863-1865 років, насильницького пішохідного переселення довжиною 1483 кілометри північноамериканських індіанців племені навахо з їх рідної землі, каньйону Де Челлі, в форт Сампер штату Нью-Мексико. Історія згубного переходу подається через сприймання Яскравого Ранку – мужньої, незломленої молодої жінки племені навахо, 15 тисяч чоловік якого загинули під час переходу, а багато хто з тих, хто залишився в живих, втратили волю до життя. Повість написана лаконічною, скupoю мовою, що відтворює чуття гідності, властиве індіанцям навахо. Повістю “Дні легенд” Дж.Хайвотер розпочав свій історичний цикл про індіанців північних прерій “Кінь-примара” (Ghost Horse Cycle of the Northern Plains Indians). Юність і молодість центрального персонажа повісті “Дні легенд” Амейни припали на час, коли в преріях почали зменшуватись стада бізонів і її народу ставало все важче протистояти білим торговцям, колоністам, солдатам і урядовим заборонам. Епідемії віспи стали лихом індіанських поселень. Коли віспа прийшла в село Амейни, родина відправила дівчинку в інше поселення. По дорозі Амейна пережила сильне потрясіння. У неї було видіння, що наділило її силою і голосом лисиці. У неї з’явився чудодійний дар зцілювання, який приніс їй високе положення й шанобу в громаді, на благо якої вона служила багато років. Але містичний дар не допоміг самій Амейні та її старіючому чоловікові. Коли її чоловік був на смерть затоптаний бізоном, старійшини племені звинуватили в його загибелі Амейну. Знехтувана їй одинока, Амейна наполегливо боролося з відчаєм, подолати який їй допоміг тісний зв’язок з природою. В образі Амейни Дж.Хайвотер переконливо показує, що зв’язок духовного й матеріального є основою світосприйняття північноамериканських індіанців.

Ця особливість світогляду знайшла відбиток у багатому фольклорі корінних американців, одним із знавців і збирачів якого є сам Дж.Хайвотер, нащадок індіанців племені Чірокі. Його роман “Енпаоу: Американо-індіанська Одіссея” (Highwater, Jamake. Anrao: An American Indian Odyssey. By Fritz Schober, 1977) побудований навколо фольклорного персонажа багатьох індіанських легенд і міфів – зіркового хлопчика зі шрамом (Star Boy / Scarface / Anrao) – являє собою народну історичну хроніку про індіанців Америки, для яких міфічні персонажі вовк Койот (Coyote), бабуся-павучиха (Grandmother Spyder), Ворон (Raven), люди-миші (The Maise People) є реальними, добре відомими істотами, наділеними даром вступати в спілкування з людьми. Багато легенд, міфів, казок, ритуальних замовлянь і пісень північноамериканських індіанців обробив і переказав для дітей видатний фольклорист, корінний американець Джон Бієрхост. Він автор таких добре відомих книжок, що знайомлять з уявленням індіанців про світ, природу, богів,

духів і взаємостосунки людини з ними, як “Кільце в прерії: легенда племені Шоні” (Bierhost, John. *The Ring in the Prairie: a Shawnee Legend*. Ill. by Leo and Piane Dillan. N.Y., 1970), “Слідом за вітром” (In the Trail of the Wind: American Indian Poems and Ritual Orations, 1971), “Дівчина, що вийшла заміж за примару та інші казки північноамериканських індіанців” (The Girl Who Married a Ghost and Other Tales from the North American Indians, N.Y., 1977), “Голий ведмідь і народні казки ірокезів” (The Naked Bear: Folktales of the Iroquois. Ill. by Dirk Zimmer. N.Y., Morrow, 1987), “Міфологія північної Америки” (The Mythology of North America. N.Y. Morrow, 1985).

Більш зрілим читачам була адресована белетристична біографія “Ішай, останній із племені”, написана Теодорою Кробер (Kroeber, Theodora. *Ishi, Last of the Tribe*. Ill. by Ruth Robbins Pamassus, 1964). У книзі розповідається, як більшість індіанців племені яхай були вбиті або вигнані зі своїх хатин білими золотошукачами й поселенцями, що нахлинули на початку 1900-х років у Північну Каліфорнію. Маленький загін індіанців намагався протистояти нашестю, ховаючись у печері. Однак четверо поселенців знайшли тих, хто ховався, і по-звірячому розправилися з ними. Ішай, останній із живих індіанців племені, хворий і голодний, змушений був дозволити знайти себе на руїнах села. Його передали під опіку антропологу, який повіз Ішая до музею Каліфорнійського університету. Там індіанець щасливо прожив 5 років, допомагаючи вченим записати мову та звичаї племені яхай і викласти історію його трагічної загибелі.

Вісім років потому після опублікування книжки Теодори Кробер трагічна доля племені яхай, відбита в ній, справила глибоке враження на молоду талановиту письменницю Кетрін Лескі. Оповідь Т.Кробер була першою правдивою історією про американський Захід серед усього, що Кетрін Лескі будь-коли читала про його освоєння європейцями. Завершений К.Лескі в 1982 році пригодницький історичний роман для юнацтва “За межами скелястих гір” жваво й захоплююче розповідає про пересування європейців на американський Захід. Оповідь ведеться з погляду героїні роману у формі записів у дорожньому журналі, зроблених нею з першого квітня 1849 року по 1 червня 1950 року. Мерібах Саймон, молода дівчина з пенсільванського селища секті Аманітів, у розпалі золотої лихоманки, після виснажливої й драматичної мандрівки, що обірвала життя її батька, знаходить притулок і рятунок у родині індіанців яхай. Спілкування з індіанцями зміцнило її силу волі і зробило спроможною вижити не лише фізично, але й духовно, допомогло їй самостійно обрати свою особливу дорогу в житті. Історія змужніння і формування особистості героїні переплітається з історією освоєння далекого Заходу, в якій дружба і зрада, любов і ненависть супроводжували жорстоку й нещадну боротьбу за західні території між корінними жителями та європейськими поселенцями, золотошукачами й авантюристами (Lasky, Kathryn. *Beyond the Divide*, 1983).

Індіанська тема в сучасній американській літературі для дітей та юнацтва знаходить висвітлення в поезії і прозі, пронизаних глибокою цікавістю до трагічного минулого і непростого сьогодення

нащадків корінних американців у США.

Перші книжки для дітей та юнацтва про афроамериканський життєвий досвід

Афроамериканська художня література вийшла на авансцену літературної культури країни в 60-70-ті роки завдяки великому талантові й високому громадянському пафосу таких художників слова, як Вільям Дюбуа (William Du Bois, 1868-1963), Річард Райт (Richard Wright, 1908-1960), Ленгстон Х'юз (Langston Hues, 1902-1967), Зора Ніл Хьюстон (Zora Neale Hurston, 1891-1960), Маргарет Волкер (Margaret Walker, 1915), Ральф Елісон (Ralph Ellison, 1914), Джеймс Болдуїн (James Baldwin, 1924-1987), Гвендолен Брукс (Gwendolyn Brooks, 1917), Мая Енджею (Maya Angelou, 1928), Лорен В.Хенсбері (Lorraine V. Hansberry, 1930-1965), Амірі Барака (Amiri Baraka, 1934) та Нікі Джiovані (Nikki Giovanni, 1942).

Майже у кожного з названих письменників та поетів є твори, що торкаються теми важкого й гіркого дитинства чорної дитини, яка виростла в країні, де правлять білі, котрі підтримують сегрегацію на Півдні, здійснюють расову дискримінацію на Півночі. Тема знедоленого дитинства проходить через афроамериканський фольклор, негритянську літературу VIII-IX століть, отримує подальший розвиток у художній літературі “Негритянського Ренесансу” 1920-1930-х років, розгалужується й поглибується в прогресивній новій реалістичній негритянській літературі протесту 1960-1970-х років.

У 1962 році були опубліковані вибрані вірші для дітей Ленгстона Х'юза, першого афроамериканського поета, виразника протесту й гордості чорних американців у високій поезії. Ця збірка віршів називається “Хранитель мрій”. Однойменний вірш з великою ліричною силою оспівує уяву як дар, що захищає людину від жорстокостей світу. Вірші “Мрії”, “Пісня квітневого дощу”, “Мати – синові” розкривають важливість духовного начала в житті людей, яке посилює опір життєвим знегодам, допомагає сприймати красу світу. У 1992 році вийшло повніше видання книги, що вміщує 66 віршів з ілюстраціями Брайана Пінкні під заголовком “Хранитель мрій та інші вірші” (Hughes, Langston. The Dream Keeper and Other Poems. Ill. by Brian Pinckney. Knoff, 1992/1932).

У поетичній творчості найвидатнішого афроамериканського поета ХХ століття Гвендолін Брукс є чимало творів, присвячених дитинству та юності американських негрів. Герої першої збірки віршів Г.Брукс “Вулиця в Бронзвіллі” (Brooks, Gwendolyn. A Street in Bronzeville, 1945) – юні мешканці негритянського гетто Чикаго. Поема “Енні Аллен” (Annie Allen) розповідає про історію дорослішання чорної дівчинки-підлітка під час Другої світової війни. Расова ізоляція негритянської молоді трактується автором поеми як духовне й соціальне відчуження з глибоким корінням. У 1949 році за поему “Енні Аллен” Гвендолін Брукс отримала Пулітцерівську премію (Pulitzer Prize).

Книжка віршів, спеціально написана Гвендолін Брукс для дітей, має назву “Дівчатка та

хлопчики з Бронзвілля” (*Bronzeville Boys and Girls*, 1965). Вона складається з 34 віршів. Кожен вірш присвячено дитині, чиє ім’я подано у заголовку, і передає його / її погляд. Наприклад, “Сінтя в снігопад” (*Cynthia in the Snow*), “Рудольф втомився від міста” (*Rudolph is Tired of the City*), “Майкл боїться бурі” (*Michael is Afraid of the Storm*), “Багата Елдора” (*Eldora, Who Is Rich*), “Б’юла в церкві” (*Beulah at Church*), “Роберт, який часто себе не знає” (*Robert Who Is Often a Stranger to Himself*), “Юніс увечері” (*Eunice in the Evening*).

Реалістичні малюнки буденого повсякденного життя в негритянських кварталах виливаються в ліричні оповіді героїв і завершуються авторськими коментарями та узагальненнями. Написані з опорою на традиції міського фольклору американських негрів, вірші з безпосередньою правдивістю і великою емоційною силою передають гіркі образи, смуток, болісні думки, страхи і страждання, бунтарські настрої, рідкісні радощі, слабкі надії і нездійснені мрії дітей та підлітків, котрі зіткаються з соціальною несправедливістю і проявами расизму (*Brooks, Gwendolyn*.

Bronzeville Boys and Girls. Ill. by Ronni Solbert. Harper and Row, 1965).

Широко відомим став вірш Гвендолін Брукс про приреченість афроамериканської молоді, яка випадає зі щасливого життя “білої” Америки і ховає свою ранимість за захисною бронею хвастощів. Вірш має назву “Ми справжні крути”. Він складається з 24 слів, з-поміж яких 8 разів повторюється займенник “ми”. Це слово сприймається як закляття героїв вірша – семи гравців у пул – триматися разом у ситуації ворожості, коли раптово й передчасно може обірватися їх життя (*We Real Cool*, 1960).

За спостереженнями критика Гері Сміта, діти в поезії Гвендолін Брукс наштовхуються на неминучу дилему: “Як знайти смисл і ціль життя у світі, котрий заперечує саме їх існування. (...) Тому вони прагнуть відійти від повсякденного життя дорослих. Їх унікальна здатність відволікатися від світу дорослих, хоча б на крилах фантазії, відрізняє дітей від дорослих і породжує відчуття надії” [10: 750].

Багато віршів для дітей, написаних Гвендолін Брукс, читаються як поетичні віхи на шляху духовного розвитку юних афроамериканців ХХ століття. Цей шлях духовного прозріння і змужіння починається з відмови від бездумного стремління до асиміляції з панівною білою расою, переходить у відкрите, часом відверте прийняття своїх афроамериканських коренів, і закінчується розумінням унікальності й самобутності негритянської культури, яке пробуджує почуття гордості, особистої гідності, впевненість у собі і повагу до людей інших національностей.

Першими успішними реалістичними творами про афроамериканських дітей та підлітків написаними прозою були повість “Зілі” Вірджинії Хемільтон (*Hamilton, Virginia. Zeely. Ill. by S. Shemin. Macmillan, 1967*) та книжка з малюнками “Стіві” Джона Стептоу (*Steptoe, John. Stevie. Harper and Row, 1969*). Джону Стептоу було 17 років, коли він написав і проілюстрував книжку для дітей, у якій оповідач від першої особи, школляр Роберт, свою мовою, що відображає певні

особливості негритянського діалекту, розповідає про те, як його мати наглядала за дитиною на ім'я Стіві, приділяючи чужій дитині більше уваги і роблячи її більші потурання, навіть дозволяючи брати речі Роберта і залазити на його ліжко, щоб визирнути у вікно. Роберт обурювався й ображався. Але коли батьки відвезли Стіві назавжди, насолоджуватися самотністю, про яку раніше мріяв, Роберт уже не міг. Він почав сумувати за Стіві, котрий, як він зараз розумів, був йому молодшим братом і гарним приятелем. Перша книжка з малюнками про дитячі ревнощі на тему, дуже поширену в літературі всіх народів, була гарним початком для молодого письменника ілюстратора, який згодом створив багато талановитих книжок, а в 1988 році отримав почесну нагороду імені Р. Колдікота за книжку з картинками, в основу якої покладена зимбабвійська народна казка “Прекрасні дочки Муфаро” (Steptoe, John. Mufaro's Beautiful Daughters. An African Tale, 1988).

Вірджинія Хемільтон (12.03.1933-19.02.2002) стала однією з найвидатніших американських письменників для дітей та юнацтва на межі ХХ-го-ХХІ-го століття. У 1975 році вона першою серед афроамериканських письменників отримала медаль Джона Ньюбері за сучасний пригодницький роман “М.К.Хіггінс, Великий”. У 1992 році за творчість для дітей Вірджинія Гемільтон була нагороджена міжнародною медаллю імені Ганса Християна Андерсена, а у 1995 році – медаллю імені Лори Інгол Уайлдер. 18 років підряд, починаючи з 1984 року, Кентський університет штату Огайо проводить у квітні місяці конференцію імені Вірджинії Хемільтон по мультикультурній літературі для юнацтва. З 1988 року конференцію заснована щорічна літературна нагорода імені Вірджинії Хемільтон, першими лауретами якої є письменник Вальтер Дін Майерс (1999), художник-ілюстратор дитячих книжок Джеррі Пінкні (2000) і письменник Патриція Мак. Кіссек (2001).

Більше ніж 30 книжок художньої прози, створених невтомним талантом Вірджинії Хемільтон, написані в основному на матеріалі життєвого досвіду афроамериканців. Ці повісті, романи, белетризовані біографії великих афроамериканців Вільяма Дюбуа, Пола Робсона, Ентоні Бернса, літературні обробки африканських народних казок, фольклорних історій про жінок та дівчат, міфів та легенд різних народів про створення світу. Долі її літературних героїв, уведені в загальнолюдський контекст, мають всезагальний зміст і впливають на думки та почуття юних читачів незалежно від їх расової й національної приналежності. Вірджинія Хемільтон розглядала різні культури США як “паралельні культури”, жодну вона не вважала “меншою культурою”. У своїх творах вона зосереджувала увагу на загальних проблемах, зокрема таких, як потреба в інших людях, прагнення набути своє обличчя, зваблива сила насолод. Ці теми позначилися вже у перших книжках письменниці.

Героїня повісті В.Хемільтон “Зілі” – 11-річна Елизавета Перру, на прізвисько Джіда, жила влітку на фермі дядька в сільській місцевості на півдні штату Огайо. Побачивши портрет

прекрасної королеви африканського племені вотусі, Джиду уявила, що фермер-арендатор Зілі Таубер, яка вирощує свиней, молода красуня майже двометрового зросту, також була однією з королев вотусі. Джиду спостерігала за нічними прогулянками Зілі, котра полонила її уяву, і лякала брата страшними розповідями про нічних мандрівників. Дружне спілкування із Зілі допомогло Джиді осiąгнути різницю між світом мрій і дійсності, розібратися в самій собі і побачити красу у вірності людини своїй природі. З цією книжкою у творчість Вірджинії Хемільтон увійшла тема самопізнання, прийняття самого себе і свого расового коріння чорношкірим підлітком.

Ця тема знову піднімається автором у сучасному пригодницькому романі “М.К.Хіггінс, Великий” поряд з темами родинної єдності, дружби, впливу минулого на сучасне (M.C.Higgins, the Great. New York: MacMillan, 1987). Герой роману, тринадцятирічний М(айо) К(орнеліус) Хіггінс, старший син родини, три покоління якої живуть у будинку на самотній “Сарній горі” Аппалацьких гір, повинен проникнутися значущістю історії культурного спадку своїх предків, щоб зрозуміти, що йому було що зберігати, і відчути себе часткою громади, щоб переконатися, що його важке становище не одиничне і впоратися з ним можна, діючи разом з іншими. Все це допомагає йому прийняти рішення зводити з каменю та землі стіну, щоб захистити свій будинок від наповзаючого на нього шахтного терикону. До нього приєднуються брати і сестри, а потім приятель Бен Кілберн. Батько навіть приносить надмогильний камінь патріарха роду Сори, щоб укріпити стіну.

Майстерно використовуючи символічну образність, Вірджинія Хемільтон переводить справи і вчинки простих афроамериканців у героїко-міфічну площину. У контексті роману М.К.Хіггінс, звичайний чорношкірий підліток, сприймається в заключних епізодах як справжній афроамериканський герой, який, пройшовши випробування, повинен прийняти свою культурну самобутність, щоб знайти в собі силу для боротьби за виживання. Розвиваючи тему виживання, адаптації молодих чорношкірих у світі дорослих, Вірджинія Хемільтон створює нетрадиційні, своєрідні й незабутні образи літературних героїв. Ставлячи їх у складні життєві ситуації, автор підкреслює готовність взяти на себе відповідальність за наслідки своїх вчинків. Реальний світ, у якому живуть персонажі книг Вірджинії Хемільтон, взаємодіє зі світом уяви, фантазії, містики, минулого і фольклору.

Це переплетіння реального, матеріального й духовного, містичного і фантастичного у творах являє собою яскраву відмінну рису індивідуального стилю письменника, сформованого під впливом художнього мислення афроамериканського та індіанського фольклору. Окрім “Зізі” та “М.К.Хіггінса, Великого” Вірджинія Хемільтон написала багато чудових романів морального реалізму, серед них “Планета Молодшого Брауна” (The Planet of Junior Brown, 1971), проблемний міський роман про музично обдарованого занадто повного підлітка з неблагополучної родини, доведеного до душевного розладу, що знайшов підтримку і притулок у кмітливого бездомного

однокласника, який опікувався знедоленими дітьми Нью-Йорка – мешканцями підвальних покинутих будинків.

Показова для творчості Вірджинії Хемільтон книжка “Біле кохання” (A White Romance, 1987) – проблемний молодіжний роман про міжрасову дружбу і крах першого кохання. Чорна дівчина, старшокласниця змішаної школи Толлі Барбу, намагаючись допомогти білому другові кинути вживати наркотики, познайомилася з його товаришем Девізом Еморі на прізвисько Голівуд, торговцем наркотиків і, закохавшись у його надзвичайну красу, виявилася втягнутою у світ наркоманів, концептів “важкого металу”, хуліганства, расизму і сексуального тиску, який дав їй жорстокий урок про кохання і власне про неї. Однак Толлі Барбу знайшла в собі душевні сили, що допомогли їй достойно перенести потрясіння невдалого кохання.

Вірджинія Хемільтон створила також цикл фантастичних романів “Джастіс та її брати” (Justice and Her Brother, 1978; Dustland, 1980; The Gathering, 1981) на тему гени й виживання людства та “Приємний шепіт, брат Раш” (Sweet Whispers, Brother Rush, 1982) – сучасний проблемний роман з окультними елементами, в якому чотирнадцятирічна Тереза, дбаючи про улюблена розумово відсталого старшого брата Деба, проникається великим розумінням і співчуттям до нього, завдяки розповідям про минуле їх родини, почутим від привида дядька Раша. Нею також видано три збірки літературних обробок негритянських народних казок. Так, наприклад, збірка “Люди вміли літати” (The People Could Fly: American Black Folktales, 1985) вміщує казки про тварин, фантастичні казки, казки про надзвичайне та казки про свободу, в яких поневолені люди виражали свої страхи і поразки, надії та перемоги.

Широко визнані творчі здобутки Вірджинії Хемільтон позитивно вплинули на афроамериканських письменників-сучасників, яким вона повернула їх невід’ємне право на розвиток самобутньої культури свого народу через літературу для дітей та юнацтва. Коли в 1977 році Мілдред Д. Тейлор була нагороджена медаллю імені Джона Ньюбері за роман “Гуркіт грому, почуй мій плач” про родину чорних американців, чия прихильність один до одного й до своєї землі давала їм сили протистояти південному сільському расизму в період депресії 1930 року, афроамериканська проза для дітей та юнацтва нарешті отримала офіційне визнання.

Цей роман став другою частиною трилогії про велику дружну родину Лоугенів, які володіли 400 акрами сітої землі в сільській глибинці штату Міссісіпі і жили під постійною загрозою втратити її через борги по заставних (Taylor, Mildred D. Song of Trees, 1975; Roll of Thunder, Hear My Cry, 1976; Let the Circle Be Unbroken, 1981). Трилогія з глибоким співчуттям до чорних сільських трударів розкриває тему боротьби за виживання у ворожому суспільстві. Оповідач від першої особи і персонаж, що пов’язує три книги, Кессі Лоуген, третя дитина багатодітної родини фермера і сільської вчительки, жваво і яскраво розповідає про драматичні й повсякденні події в житті їх родини, школи і села, учасником і свідком яких вона була семи-

одинадцятирічною дитиною, яка реагувала на все, що відбувалося навколо з великою цікавістю й безпосередністю. Глибокі враження дитинства, що зворушили її розум і серце, допомогли Кессі Лоуген виробити гордий і незалежний характер, розвинули в ній сильне почуття любові і вдячності до батьків, які своїми повсякденними вчинками, поведінкою, ставленням до людей і розповідями-завданнями про пращурів роду формували в дітей почуття власної гідності, працелюбства, чесність і гостре несприйняття расової несправедливості по відношенню до себе та інших людей.

Вальтера Діна Майєрса (Walter Dean Myers) відрізняють оптимістичне світосприйняття, досить розвинуте почуття гумору, майстерне відтворення сучасного міського мовлення чорних американців, пильна зацікавленість проблемами міжетнічних стосунків сучасної американської молоді. Його проблемні романи нового реалізму “Грішні ангели” (Fallen Angels, 1988) про етнічне змішування в американській армії під час В'єтнамської війни, “Скорпіони” (Scorpions, 1988) про дружбу афроамериканського та пуертоамериканського підлітків, що зіткнулися з нью-йоркською бандою малолітніх злочинців, “Десь у темряві” (Somewhere in the Darkness, 1992) про взаємостосунки батьків та дітей в афроамериканських сім'ях увійшли в почесні списки претендентів на медаль імені Джона Ньюбері. За значний внесок у розвиток негритянської літератури для юнацтва В.Д.Майєрс четыри рази ставав лауреатом премії імені Коретта Скотта Кінга (The Coretta Scott King Award), а в 1999 році йому була присуджена літературна нагорода імені Вірджинії Хемільтон.

Окрім вище названих гостро соціальних проблемних романів, В.Д.Майєрс написав воєнно-патріотичний роман “Поле слави” (The Glory Field, 1994), шкільну повість “Репортаж Дейнека Рока” (Danel Rock Reporting, 1994), сучасні пригодницькі міські романи “Швидкий Сем, Крутій Клайд і Страфф” (Fast Sam, Cool Clyde and Stuff, 1975), “Молоді домовласники” (The Young Landlords, 1975), “Кристал” (Crystal, 1987), “Реп Миши” (The Mouse Rap, 1990). Місцем дії пригодницьких романів є нью-йоркський Гарлем, головними персонажами-оповідачами – симпатичні молоді чорні мешканці гарлемських кварталів, які з вірою в свою кмітливість і винахідливість, покладаючись на підтримку сім'ї і друзів, зіткнувшись з реальними проблемами зросту і вибору життевого шляху, шукають і знаходять прийнятні засоби їх вирішення. У молодіжній міській прозі В.Д.Майєрса драматизм зіткнення з соціальною і расовою несправедливістю зм'якшується гумором, увагою до позитивних боків життєвого досвіду чорної американської молоді й позитивних рис їх характерів, що виявляються в складних ситуаціях.

У 1980-90-ті роки у зв'язку з посиленням впливу консервативних ідей у політичній і соціально-культурній сферах життя США інтерес до мультикультурної літератури помітно послабився і кількість нових публікацій афроамериканських письменників, яка й до того не була значною по відношенню до відсоткового складу чорного населення країни, різко зменшилася. За

даними Р.Сімс (...), наведеними в есе “Дитячі книжки про чорних: доповідь про стан справ у середині 80-х” (...), лише 1 відсоток книг, опублікованих у США в першій половині 90-х років, зосереджували увагу на житті чорних американців.

Окрім п'яти великих письменників і поетів, творців достовірних літературних образів чорних американців: Люсіль Кліфтон (Lucille Clifton), Елоїза Грінфілд (Eloise Greenfield), Вірджинія Хемільтон (Virginia Hamilton), Шерон Белл Мейтіс (Sharon Bell Mathis) та Вальтер Д.Майєрс (Walter Dean Myers) продовжували видавати змістовні книжки для дітей та юнацтва Ешлі Браян (Ashley Bryan), Еліс Чайдресс (Alice Childress), Роза Гай (Rosa Guy), Джун Джордан (June Jordan), Джуліус Лестер (Julius Lester), Мілдред П.Тейлор (M.D.Taylor) та Бренда Вілкінсон (Brenda Wilkinson).

Так, наприклад, значний читацький інтерес викликали романи Мілдред П.Вальтер “Стороння дівчина” (Walter, Mildred Pitts, *The Girl on the Outside*, 1982) – історія про десегрегацію середньої школи (вона розказується з різних поглядів, що чергуються, двох учениць, білої та чорної), і “Тому, що ми є” (Because We Are, 1983), проблемний роман про конфлікт чорної старшокласниці з негритянською общиною. За повість про десятирічного Джастіса, який познайомився з історією афроамериканських ковбоїв на старому Заході, перебуваючи на канікулах у дідуся на ранчо в штаті Міссурі, М.П.Вальтер була присуджена премія імені Коретта Скотта Кінга (*Justice and the Best Biscuits in the World*, 1986).

Закінчуючи розділ, слід підкреслити, що афро американська дитяча література безперечно відбулася. У неї глибоке національне коріння, яке живить творчість сучасних письменників і буде служити новим поколінням американських негритянських художників слова. Прикладами нових голосів, які зазвучали в американській дитячій літературі останнім часом, можна назвати Патрицію К.МакКіссак і Шерон Дрейпер. Патриція К.МакКіссак пише дитячу художню прозу, белетристовані біографії та документальну прозу. Вона авторка книги “Темна тридцятка: південні історії про надприродне”, а також збірника “Чорні руки, білі вітрила: оповідання про афроамериканських китоловів”, які отримали високі відгуки сучасних критиків та читачів (Mc.Kissack, Patricia C. ‘The Dark Thirty: Southern Tales of the Supernatural’, ‘Black Hands, White Sails: The Story of African Whalers’).

Шерон Дрейпер з великою мужністю, тактом і вірою в душевні сили афроамериканців пише про такі трагічні боки життя, як жорстоке поводження з дітьми, наркоманія, пияцтво, нещасні випадки, що закінчувалися смертю, які трапляються з дітьми і підлітками. За перший проблемний роман “Сльози тигра” Шерон Дрейпер отримала нагороду імені Коретта Скотта Кінга (Draper, Sharon M. *Tears of a Tiger*, 1996; *Forget by Fire*, 1998).

Основні напрямки сучасної американської літератури для молоді

У розділі 8 монографії “Від романтизму до реалізму. 50 років росту і змін у молодіжній

літературі” Майкл Карт розглядає питання про цілі та завдання цієї літератури. Він зазначає, що найбільш поширене визначення її призначення – це слугувати мостом між дитячою та дорослою літературою. Так, наприклад, Х.Рочман пише, що окрім прекрасні сучасні книжки здатні стимулювати, захоплювати і служити мостом до кращих творів дорослої літератури (Rochman, Hazel. Young Adult Books, p.598). Е.Чемберс, розвиваючи цей погляд, підкреслює, що “молодіжна література має своє призначення не лише в наведенні мостів, але вона здатна робити те, що й справжня література, тобто рости, щоб задовольняти духовні запити письменників і читачів різними засобами, відгукуючись на свою історію, інші мистецтва й на запити свого часу” (Chambers, Aidan, Alive, p.88).

Вимогу відповідати запитам часу М.Карт інтерпретує як “забезпечення одночасності й актуальності в освіженні спірних питань і складних задач сучасності, а завданням письменників, на його думку, є вміти робити це вміло, так щоб молодіжна література, подібно до будь-якої справжньої літератури, могла забезпечити духовне збагачення читачів, даючи насолоду, розширюючи життєвий досвід і розвиваючи смак” (11: 249).

Щоб розширювати життєвий досвід література повинна надавати читачам можливість підпадати під вплив як загальноприйнятих, конформістських, так і альтернативних суспільних і особистих цінностей. Вона повинна пропонувати імпліцитні моделі кодексу поведінки, відштовхуючись від яких читачі можуть виробляти власні стратегії побудови морального життя. За формулюванням Баскін, Картера і Херріс література “виховує читачів у дусі прийнятих у суспільстві норм поведінки, прилучаючи їх до загальноприйнятих концептуальних схем суспільного і особистого життя” (Baskin, Barbara, et al. ‘The Search for Values: Young Adults and the Literary Experience’, ‘Library Trends’, 30: 70, 1988). М.А.Едвардс додала ще один аспект, підкресливши, що “найважливіший внесок книг для молоді – доповнювати життєвий досвід читачів, робити більш інтенсивним їх життя” (Edwards, Margaret A., The Fair Garden and the Swarm of Beats, p.76). Пізніше М.Енджелотті назвав це “терапевтичною функцією” молодіжної літератури – “допомагати відкривати універсальний характер юнацьких переживань через опосередкований читацький досвід, який пропонує читачам альтернативи їх власних життів і поглибує пізнання самих себе і світу” (11: 250).

Підсумовуючи визначення і формулювання цілей і задач літератури для молоді, М.Карт робить висновок, що в ідеалі вона повинна відповідати трьом критеріям художності, висунутим Т.С.Еліотом. Читання літератури має сприяти 1) оволодінню мудрістю; 2) насолоді мистецтвом; 3) отриманню задоволення (Eliot T.S. Notes Towards the Definition of Culture, quoted in 11: 251).

Багато сучасних американських авторів для молоді усвідомлюють високу відповідальність мистецтва. Їх твори реалістично досліджують життя старших підлітків і юнацтва різних прошарків населення країни з їх різноманітними характерами і долями, які роблячи свій вибір у житті,

зіштовхуються з певними соціальними, морально-етичними і психолого-фізіологічними проблемами зросту і змужніння. Коло літературних героїв прогресивної молодіжної літератури досить широке і відкрите для реалій життя американського мультикультурного суспільства. Це можуть бути благополучні “нормальні” молоді люди, гомосексуалісти, наркомани, чорні, білі, кольорові, місцеві мешканці й нові іммігранти, бездомні, доведені до убозтва, ті, що знаходяться в небезпеці, жертви насильства і жорстокого поводження або сильні, вольові, високоморальні особистості, здатні відстоювати морально-етичні ідеали добра і справедливості. Оповіді про їх долі звичайно супроводжуються всебічним соціальним аналізом центральної проблеми, яку переживають герої, і пронизані гуманістичними переконаннями авторів творів.

Ведучий жанр сучасної молодіжної прози, проблемний роман нового реалізму, отримав творчий поштовх у 1970-80-ті роки під впливом відомих романів і автобіографічних книжок про підлітків, розрахованих на дорослих читачів, але які були з ентузіазмом прочитані і засвоєні молодіжною аудиторією. Це були романи Дж.Д. Селінджера “Ловець у житі” (Salinger J.D. Catcher in the Rye, 1951), Харпер Лі “Вбити пересмішника” (G.Lee, To Kill a Mockingbird, 1960), і Сільвії Плат “Під скляним ковпаком” (Plath, Saylvia, The Bell Jar, 1963), автобіографічної книги Майї Енджеюлоу “Я знаю, чому співає пташка в клітці” (Angelou, Maya, I Know Why the Caged Bird Sings, 1970) та повісті Джеймса Болдвіна “Коли б Бійл-стріт могла говорити” (Baldwin, James, If Beale Street Could Talk, 1974).

Першою книжкою нового реалізму, що підняла проблему насильства в повсякденному житті молоді, був роман “Сторонні” Сьюзен Хіnton. Розказаний від першої особи сиротою, членом банди “жирноволосих” чотирнадцятирічним Понібоєм Куртісом, роман розказує про щоденні жорстокі сутички двох міських банд: “жирноволосих” – підлітків з неблагополучних сімей та “світських” – синків заможних батьків, антисуспільна, хуліганська поведінка яких підігрівається класовим антагонізмом між бідними та багатими (Hinton, S.E., The Outsiders, New York, Viking, 1967). Пізніше С.Е.Хіnton написала проблемний роман про зловживання наркотиками в молодіжному осередку “То було тоді, це є зараз” (That Was Then, This Is Now, New York, Viking, 1971).

У 1968 році Пол Зіндел (Paul Zindel) опублікував свій перший молодіжний роман “Свиновод” (The Pigman), у якому оповідачами виступають два конфліктуючі з батьками підлітки Лорейн і Джон, чиї поривчасті, зухвалі мовленнєві інтонації і молодіжний сленг нагадують мову Холдена Колфілда. Підліткова неприкаяність і мізантропічність підштовхнули протагоністів на мілке телефонне хуліганство, завдяки чому вони познайомилися з одиноким старим, паном Пігнаті, що вони його прозвали свиноводом. Чарівна ексцентричність і доброта пана Іgnatі привабила до нього обох підлітків, які стали його друзями й опікунами. Сталося так, що через свою незрілість і легкодумство Джон і Лорейн несвідомо прискорили смерть симпатичної їм

людини, отримавши таким чином жорстокий урок про необхідність нести відповідальність за свої вчинки.

Як зазначає Майкл Карт, проблемний роман Роберта Ліпсайта “Претендент на звання чемпіона” (Lipsyte, Robert, *The Contender*), який вийшов у 1967 році, є першими послідовно реалістичним романом за своєю тематикою, літературними героями, стилістикою, ситуацією дії і вирішенням конфлікту в літературі для молоді (11: 58). Його тема знаходження самого себе і перероблення себе в корисного члена суспільства розкривається в образі Альфреда Брукса – чорного підлітка-сироти, який жив зі своєю тіткою-удовою в маленькій квартирі нью-йоркського Гарлему. Альфред жив безцільно і тьмяно до тих пір, поки випадок не звів його з тренером з боксу паном Донателлі, який допоміг йому розвинути силу волі, упертість, настійливість і готовність боротися до тих пір, поки його тримають ноги, серце і розум. Усвідомивши з часом, що йому не вистачає інстинктивного устремління вбивати, яке необхідно чемпіонові з боксу, Альфред не втрачає надію, розуміючи, що він виробив у себе якості, необхідні для того, щоб бути переможцем у житті і щоб допомогти його другові-наркоману Джеймсу. На повне подиву запитання Джеймса, навіщо Альфред збирається допомагати йому, той відповів: “Тому, що я знаю, що я можу, Джеймсе. І ти мій партнер” (11: 59). Майкл Карт називає “Претендента на звання чемпіона” чудом достовірності в кожній деталі реалістичного описання світу боксу, що потребує не меншої витривалості світу нью-йоркського негритянського гетто. У 1991 році в романі “Хоробрий” (The Brave) Роберт Ліпсайт показав дорослого Альфреда Брукса, який допоміг підлітку Соні Беару, що потрапив у біду, уникнути самогубства.

У 1973 році Роза Гай (Guy, Rosa) видала роман “Друзі”, за яким вийшли “Рубі” (1976) та “Едіт Джексон” (1978), що склали трилогію. У першій книзі мова йде про родину чорних вест-індійських іммігрантів, що починають нове життя в нью-йоркському Гарлемі. Дочок родини Кейті Філіцію і Рубі мучили насмішками, презирали й били однокласники через їх дивну вест-індійську мову і великі культурні розбіжності в їх поведінці. Молодша сестра Філіція підпадає під опікування чорної американки Едіт Джексон, так само знехтуваної ровесниками, але сильної і незалежної дівчини, яка після смерті матері та зникнення після цього батька стає головою сім'ї підлітків. Це був перший молодіжний проблемний твір, написаний вест-індійською іммігранткою на основі безпосереднього життевого досвіду. Він правдиво показує, як важко доводиться дітям іммігрантів, яких ровесники вважають чужими, з якими проблемами аккультурації їм доводиться стикатися і в який складний вузол проблем переплітаються класові, расові та економічні фактори для людей, що живуть у нестатках (Guy, Rosa, *The Friends*, 1973; Ruby, 1976; Edith Jackson, 1978).

Перші проблемні романи нового реалізму були незвичайними книжками, тому що їх літературні герої походили з бідних родин і вели важкий, а інколи й суворий, повний небезпек спосіб життя. Перипетії їх непростих долі відображали гострі проблеми сучасного

американського суспільства, які ніколи раніше не втілювалися в літературі для підлітків та юнацтва, а мова героїв була незвично грубою і безграмотною, що шокувала дорослих читачів і критиків, які не бажали, щоб подібні книжки входили в коло читання американської молоді. Однак ці твори ставали популярними, завойовували читацьку аудиторію своєю життєвою правдою й актуальністю. Автори наступних проблемних романів все сміливіше розширювали межі традиційної благопристойної конформістської літератури для молоді, торкаючись заборонених тем і болісних питань, пов'язаних із проблемами перехідного віку і з бальовими точками американського суспільства. Так, наприклад, у розпал в'єтнамської війни Нет Хентофф критично проаналізував етику призову до американської армії і уникнення служби в армії у проблемному романі “Мене справді тягнуть, але нішо мене не зламає” (Hentoff, Nat. I'm Really Dragged but Nothing Gets Me Down, Simon and Schuster, 1968). Джон Донован зламав найстрогіше табу в літературі для підлітків і юнацтва, увівши тему гомосексуалізму в роман “Я прийду туди, лише б поїздка того коштувала” (Donovan, John. I'll Get There: It Better Be Worth the Trip, Harper, 1969).

У 1970 році Джуді Блум (Blume, Judy) написала книжку про фізіологічні проблеми дорослішання, які гостро переживаються дівчатками-підлітками, під назвою “Можливо, я і не буду” (Then, Again, Maybe I Won't, Bradbury, 1971). У 1975 році вийшов роман Джуді Блум “Назавжди” (Forever, Bradbury, 1975), який відверто і детально розповідає про перше кохання і сексуальний досвід підлітків. У 1973 році Аліса Чайдресс написала проблемний поліфонічний роман “Герой нішо інше як бутерброд” (Childress, Alice. A Hero Ain't Nothing but a Sandwich, Coward McCann, 1973) з дванадцятьма оповідачами, в якому розглядалось питання про зловживання героїном підлітками. Згвалтування стало темою роману Річарда Пека “Ти сама в будинку?” (Peck, Richard. Are you in the House Alone?, Viking, 1976).

Ці надзвичайно відверті і правдиві молодіжні проблемні романи на теми расово-етнічних конфліктів, бандитизму, насильства, сексу, наркотичної залежності тощо були написані талановито, широко, з відчуттям стурбованості за долі молодих протагоністів, тактовно і коректно, мовою, зрозумілою і доступною для юних читачів. Відсутність нальоту сенсаційності, стремління полоскати нерви, викликати чуттєві збудження, шокувати чи образити почуття пристойності свідчили про високу відповідальність авторів перед юними читачами. Це була справжня, серйозна художня література, з якою довелося рахуватися критикам, діячам у галузі освіти, бібліотекарям і батькам, тому що її прийняла американська молодь. Молоді було цікаво читати змістовні романи про ровесників-сучасників, що переживали ті ж почуття і проблеми, з якими вони були особисто знайомі в реальному житті. Тому у першопрохідців проблемного роману нового реалізму з'явилося багато прибічників, послідовників, наслідувачів, деякі з яких експлуатували модний жанр у погоні за легким успіхом, дискредитуючи тим самим самі поняття “молодіжна література” і “молодіжний проблемний роман”.

Перелом у тенденції, що намітилась, до вульгарності і здрібнення жанру до рівня посібника чи порадника з проблемами перехідного віку здійснив Роберт Кормайєр (Robert Cormier), який надав проблемному роману трагедійну масштабність і глибину соціального аналізу. Завдяки його принциповій відмові від щасливих розв'язок долі героїв, сміливому й переконливому зображеню реальних сил зла в сучасному світі, проблемний роман набув другого дихання, а література для молоді досягла більш високого престижу і статусу.

Роберта Кормайєра відрізняє пильна увага до того, як філософські й релігійні системи, загальноприйняті морально-етичні норми і домінуючі в суспільстві соціальні інститути впливають на формування й розвиток особистості молодої людини. Його трагічні романи звичайно закінчуються загибеллю чи поразкою молодих героїв, які ризикнули не рахуватися чи не підкорятися силам зла, що діють у рамках таких соціальних інститутів, як уряд, церква, навчальний заклад, лікарня, армія тощо.

Центральною темою перших п'яти молодіжних романів Роберта Кормайєра є протистояння окремої особистості аморальним системам соціальних інститутів. Так, у першому романі письменника “Шоколадна війна” (The Chocolate War, Pantheon, 1974) і його продовженні “Після Шоколадної війни” (Beyond the Chocolate War, Pantheon, 1985) корумпованими соціальними інститутами постають церква і приватна католицька середня школа. У романі “Я сир” (I Am the Cheese, 1987) позитивні герої вступають у конфлікт з урядовими установами і медико-психіатричними центрами, що співробітничають з ними.

У центрі уваги роману “Після першої смерті” (After the First Death, 1989) конфлікт між протагоністами та військовими, політичними та терористичними організаціями. “Джміль все одно літає” (The Bumblebee Flies Anyway, 1983) розкривається згубний вплив на протагоністів-робітників медичного закладу, що проводять хімічні та психологічні експерименти над пацієнтами. У кожному з цих романів керівники і функціонери офіційних установ контролюють життєвий простір, у якому діють герої. Вони встановлюють фізичні, соціальні чи психологічні кордони дозволеності, регламентуючи тим самим поведінку залежних від них людей. Письменник зосереджує увагу на неординарних особистостях, вчинки яких показують, що нав'язані кордони і обмеження не повинні прийматися людьми пасивно і безсуперечно. Їм можна і треба протидіяти. Цим переконанням керуються позитивні герої романів.

Так, герой проблемного роману “Шоколадна війна” старшокласник Джеррі Рено, новачок у католицькій школі, приймає рішення протистояти офіційній владі школи в особі в.о. директора брата Леона і неофіційній владі шкільної банди “пильних”, відмовившись брати участь у кампанії по продажу шоколаду по 50 коробок на кожного учня для поповнення шкільног бюджету. Цим Джеррі кидає виклик честолюбному стремлінню брата Леона виявити свої організаційні здібності, що може забезпечити йому пост директора в майбутньому. Його вчинок підриває також вплив

ватажка банди і його прибічників, бо Джеррі не підкоряється їх вказівкам у ході конфлікту. За свій бунт проти шкільних “авторитетів” Джеррі Рено був підданий остракізму, шантажу і погрозам, які завершилися його жорстоким і безжалільним побиттям.

Прийшовши до свідомості після побоїв, Джеррі намагається сказати другові, що треба співпрацювати, грати у футбол, веселитися, бути в команді, продавати шоколад, робити все, що вони хочуть, щоб ти робив. Така повна духовна і фізична поразка героя вразила і шокувала перших читачів роману, викликала багато суперечок і дискусій. Лише з часом у контексті наступних творів письменника стала зрозумілою основна ідея роману, яку можна сформулювати так: поразка Джеррі не має великого значення. Важливо те, що він зробив свій вибір і твердо відстоював свої переконання до кінця. Тільки залишаючись вірним своїм переконанням, людина зберігає в собі особистість, навіть коли поразка неминуча і загрожує загибеллю.

Це наскрізна ідея всіх молодіжних проблемних романів Роберта Кормайєра. Незважаючи на трагедійну спрямованість його романів, Роберт Кормайєр – письменник надії, тому що він надихає читача протистояти організованим силам зла, спрямованим на придушення особистості та її вільного самовираження.

Романи Роберта Кормайєра (Cormier, Robert), Джона Донована (Donovan, John), Брюса Брукса (Brooks, Bruce), Франчески Ліа Блок (Francesca Lia Block), Роберта Ліпсайта (Lipsyte, Robert) та інших талановитих прогресивних американських письменників підняли літературу для молоді на рівень кращих творів літератури для дорослих. Сучасна американська література розвивається інтенсивно і набуває все більшу популярність і визнання читачів сучасної Америки.

Selected Young Adult Books

(based on Selected Bibliography in: Cart, Michael. 'From Romance to Realism', pp. 283-288)

- 1) Angelou, Maya. *I Know Why the Caged Bird Sings*. New York: Random House, 1969.
- 2) Block, Francesca Lia. *Cherokee Bat and the Goat Guys*. New York: Harper, 1992.
- 3) -----. *The Hanged Man*, 1994.
- 4) -----. *Missing Angel Juan*, 1993.
- 5) -----. *Weetzie Bat*, 1989.
- 6) Blume, Judy. *Forever*. Bradbury, 1985.
- 7) -----. *Maybe I Won't*, 1971.
- 8) -----. *Are You There, God? It's Me Margaret*, 1970.
- 9) Brooks, Bruce. *Boy Will Be*. New York: Henry Holt, 1993.
- 10) -----. *Everywhere*. New York: Harper, 1990.
- 11) -----. *Midnight Hour Encores*. New York: Harper, 1981.
- 12) -----. *The Moves Make the Man*, 1984.
- 13) -----. *No Kidding*, 1989.
- 14) -----. *What Hearts*, 1992.
- 15) -----. Childress, Alice. *A Hero Ain't Nothing But a Sandwich*. New York: Coward Mc. Cann, 1973
- 16) Cormier, Robert. *The Chocolate War*. New York: Pantheon, 1974.
- 17) -----. *I Am the Cheese*, 1977.
- 18) -----. *After the First Death*, 1979.
- 19) -----. *The Bumble Bee Flies Anyway*, 1983.
- 20) -----. *Beyond the Chocolate War*, 1985.
- 21) -----. *We All Fall Down*, 1991.
- 22) -----. *In the Middle of the Night*, 1995.
- 23) -----. *Tenderness*, 1997.
- 24) -----. *Heroes*, 1998.
- 25) Donovam, John. *Family: A Novel*. New York: Harper, 1986.
- 26) -----. *I'll Get There: It Better Be Worth the Trick*, 1968.

- 27) -----. Remove Protective Coating A Little at a Time, 1973.
- 28) -----. Wild in the World, 1971.
- 29) Guy, Rosa. Edith Jackson. New York: Viking, 1978.
- 30) -----. Ruby, 1976.
- 31) -----. The Friends, 1973.
- 32) Hinton, S.E. The Outsiders. New York: Viking, 1976.
- 33) -----. That Was Then, This Is Now. New York, 1971.
- 34) Lipsyte, Robert. The Brave. New York: Harper, 1991.
- 35) -----. The Contender, 1967.
- 36) -----. Kock and Jill, 1982.
- 37) Peck, Richard. Are You in the House Alone? New York: Viking, 1976.
- 38) -----. Don't Look and it Won't Hurt, 1972.
- 39) -----. Remembering the Good Times, 1985.
- 40) -----. Secrets of the Shopping Mall, 1979.
- 41) Plath, Sylvia. The Bell Jar. New York: Harper, 1971.
- 42) Voigt, Cynthia. When She Hollers. New York: Scholastic, 1994.
- 43) Yep, Laurence. Dragon Wings. New York: Harper, 1975.
- 44) -----. Dragon's Gate, 1993.
- 45) Zindell, Paul. My Darling, My Hamburger. New York: Harper, 1969.
- 46) -----. The Pigman. New York: Harper, 1968.

Bibliography

1. Cullinan, Bernice E. Literature and the Child. 2nd ed. Harcourt Brace Javanovich, Publishers, 1989.
2. Donelson, Kenneth L. Literature for Today's Young Adults. 5th ed. Addison-Wesley Educational Publishers inc., 1997.
3. Encyclopedia of the United States in the Twentieth Century. Vol. IV. Editor-in-Chief Kutler, Stanley. Macmillan Library Reference. USA A Simon and Schuster Company, 1996.
4. Huck, Charlotte S. and others. Children's Literature in the Elementary School. 6th ed. Brown and Benchmark Publishers, 1997.

5. NSA Family Encyclopedia. Vol. 8. NSA International Inc., 1992.
6. The Oxford Companion to American Literature. 6th ed. James D. Hart, Phillip W. Leininger. New York. Oxford Univ. Press, 1995.
7. Only Connect. Readings on Children's Literature. Ed. By Sheila Egoff, G.T. Stubbs, and L.F. Ashley. Toronto. New York. Oxford Univ. Press, 1969.
8. The Heath Anthology of American Literature. Paul Lanter. Vol.2. 2nd ed. D.C. Heath and Company, 1994.
9. Писатели США о литературе. Сб. статей. Изд-во «Прогресс». Москва, 1974.
10. Discovering Literature: Fiction, Poetry and Drama. Hans P. Guth. Gabriele L. Rico, 1993.
11. Cart, Michael. From Romance to Realism. 50 Years of Growth and Change in Young Adult Literature. Harper Collins Publishers, 1996.