

Наталія Криницька

ст. викладач каф. англійської філології ПДПУ імені В.Г. Короленка,
Полтава, Україна

«FLOWER POWER» ВІЛЬЯМА КАРЛОСА ВІЛЬЯМСА

Nothing is more certain than the flower...

William Carlos Williams, «Two Aspects of April»

Неповторність Вільяма Карлоса Вільямса (William Carlos Williams, 1883-1963) – поета, драматурга, романіста, есеїста – пов’язана насамперед із послідовним і натхненним експериментуванням заради створення самобутньої американської поезії, позбавленої диктату європейської традиції.

Відданість рідній землі Вільямс, у жилах якого текла кров багатьох націй, пояснював у такий спосіб: «Завдяки змішаному походженню я відчував із раннього дитинства, що Америка була єдиною домівкою, яку я міг би назвати власною. Я відчував, що вона заснована саме для мене, персонально, і головною справою в житті має бути її осягнення» [23, 54]. За словами Девіда Герберта Лоуренса, завдяки Вільямсу він зрозумів, що «існують два способи бути американцем, і найбільш поширений... – повернутися до стану індивідуальної убогості й бездушності та спустошувати великий континент із несамовитістю підлого страху. Це спосіб пуританський. Інший – доторкнутися, торкнутися до Америки, якою вона є, ризикнути до неї торкнутися! Це спосіб героїчний» [10].

Торкнутися до справжньої Америки Вільямсу, який більше сорока років працював лікарем-педіатром та акушером у місті Резерфорд, штат Нью-Джерсі, було легше, ніж, наприклад, друзям його молодості Езрі Паунду та Хільді Дуліттл, котрі більшу частину життя провели в Європі. Він зміг нібито прожити дві долі замість однієї, приймаючи пологи вдень і пишучи вночі. Більшу частину життя Вільямс-лікар був більш успішним, ніж Вільямс-письменник. Багаторічне мовчання критики й байдужість читачів він виносив стоїчно, приблизно раз на два роки публікуючи нову книгу, кожна з яких, за його зізнанням, приносила йому

десь 12 доларів на рік. Це зараз американські поети вважають за необхідне назвати Вільяма Карлоса Вільямса своїм учителем або улюбленим автором (нешодавній приклад – слова Кей Райан, лауреата Бібліотеки конгресу США в липні 2008 року), але за життя справжнього тріумфу поету відчутти не вдалося, хоча й вихід поеми в п'яти книгах «Патерсон» (*Paterson*, 1946-1958) приніс йому нарешті довгоочікуване визнання.

На сьогодні в США доробку Вільямса присвячені численні дослідження [наприклад: 4; 6; 8-9; 12-13], котрі зосереджені насамперед на аналізі окремих творів, формальних особливостях його поезії, її зв'язку з живописом та внеску поета до літературної теорії. Але жодна з праць не торкається безпосередньо проблеми, надзвичайно цікавої для мене – відкриття якоїсь образної моделі світу, що була б для Вільямса визначальною чи однією з визначальних і слугувала б ключем до його поетики, адже саме для модерністів поняття моделі було одним із провідних. Підказку для пошуку надає сам Вільямс, який двічі пропонує порівняння світу з квіткою:

The world spreads	(Світ розгортається
for me like a flower opening – and	для мене, ніби квітка, що розкривається, – і
will close for me as might a rose –	закриється для мене, ніби троянда, –
wither and fall to the ground	зав'яне і впаде на землю,
and rot and be drawn up	і згниє, і буде тягнутися вгору
into a flower again.	квіткою знов),

– звертається до бога ліричний герой «Патерсона» [21, 66].

«The world is parcel of the Church so that every leaf, every vein in every leaf, the throbbing of the temples is of that mysterious flower» (Світ – це лоно Церкви, тому кожний листочок, кожна прожилка кожного листочка – це трепіт храмів цієї містичної квітки), – пише Вільямс у книзі «В американській зернині» (*In the American Grain*) [20, 120].

Динаміка, життя і смерть (як славнозвісне еліотівське «In my beginning is my end... In my end is my beginning»), таємничість, поєднання окремих елементів у ціле – ті чинники буття, які поет пов'язує з квіткою. Спробуємо перевірити, чи можна вважати її однією з образних моделей для Вільямса.

Головну відмінність поета від сучасників-модерністів помітив Езра Паунд, який назвав друга «вкоріненим» (rooted). «Everybody has roots» (Кожний має коріння), – відповідає Паундові Вільямс у третій частині першої книги «Патерсона» [21, 54]. Джозеф Хілліс Міллер теж стверджує, що культурна ідея Вільямса «вкорінена в землю» [11, 281]. Отже, творчість поета – це нібито рослина, яка черпає сили в рідному ґрунті. Авторитетами юного Вільямса були Джон Кітс як геній класичної метричної поезії та Волт Вітмен, верлібр якого надавав «імпульс до свободи та самореалізації». Дружба з Паундом стала для Вільямса, за зізнанням останнього, початком нової ери у творчості, остаточним прощанням з «вивіреною елегантністю Кітса, з одного боку, і грубою енергією Вітмена, з іншого» [25]. Але з роками поет усе більше віддалявся від впливу Паунда – через різні погляди на американську культуру й відсутність у Вільямса трагічного конфлікту з батьківщиною – і повертався до живильної енергії «Листя трави». Справжнім потрясінням стала для нього «Безплідна земля» Т.С. Еліота: високо цінуючи талант колишнього співвітчизника, Вільямс не міг зрозуміти успіху цієї книги, бо, за його словами, «Еліот повернув нас до класної кімнати саме в той момент, коли, як я відчував, ми були на шляху до розуміння нової форми мистецтва – укоріненого в локальне й здатного принести плоди» [16, 54]. Вільямс убачав мету модерністів «у ствердженні самодостатньої (в оригіналі це емерсонівське self-reliant. – Н.К.), співчутливої свідомості Вітмена в зруйнованому індустріалізованому світі» [25].

Протягом життя поет виробив принципи, які вважав необхідними для розвитку саме національної літератури. Один із них, як було згадано вище, – писати про локальне, бо цілісна картина життя відкривається лише тому, хто добре вивчив якийсь її фрагмент. Вільямс також наполягав, що поет має звертатися до повсякденного, черпаючи в ньому теми й мотиви, і писати простою мовою, зрозумілою кожному. Свою мову Вільямс називав американською, підкреслюючи, що вона відрізняється від англійської і ґрунтується на саме американських ідіомах. За словами Маріанни Мур, Вільямс вживав «таку просту американську мову, що його твори могли б читати кішки й собаки» [24]. Як протест проти

традиційної поезії Вільямс навіть висунув лозунг: «Ніяких ідей, якщо вони не втілені в речах» (No ideas but in things) [18, 7].

Остання теза може бути проілюстрована саме на прикладі образів квітів у доробку митця. «Квіти, – скаже романтичний юнак, – предмет зображення у віршах Вільяма Карлоса Вільямса; ні, цей предмет – знайомі, ординарні речі, – скаже критик», – пише Алан Остром, наголошуючи, що обидва підходи є взаємопов'язаними [13, 3]. Згадаймо фразу поета, використану для епіграфу до цієї статті: «Немає нічого більш безсумнівного (надійного, визначеного), ніж квітка». При читанні віршів Вільямса у пам'яті постійно зринають ахматівські рядки: «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда, / Как желтый одуванчик у забора, / Как лопухи и лебеда...» Квітка – один із елементів буття, котрий сприймається нами насамперед за допомогою зору, нюху й дотику. Квітка – це символ, настільки багатозначний і важливий для світової культури, тобто спроб відображення й перетворення реальності, що його вивчення потребує окремої наукової роботи (неодмінно згадуються середньовічний спір номіналізму з реалізмом та «Замітки на полях «Імені троянди» Умберто Еко, де італійський письменник зокрема констатував, що «троянда як символічна фігура настільки насичена змістами, що змісту в неї майже немає» [2, 429]). Між квіткою-елементом актуального буття та квіткою-символом існує простір невловимих зв'язків, і саме цей простір, на мою думку, цікавив Вільямса: реальністю для поета був актуальний світ, побачений «внутрішнім зором» людини і вдосконалений за допомогою уяви.

Вільямсу не подобався так званий брутальний символізм: він називав порожнім твір, де наявна «буквальна асоціація між природними об'єктами та емоціями, наприклад, квітами та коханням» [17, 67]. «Оскільки небо пізнається шляхом асоціації, – пише Вільямс, – людина з уявою, яка звертається до мистецтва... змагається з небом крізь прошарки застарілих слів та форм. Застарілих не тому, що суттєва вітальність, яка породила їх, спустошена, ...а тому, що значення втрачені – через лінощі або зміни у формі буття, які зробили слова порожніми» [19, 187-88]. Ця фраза поета свідчить про вплив на нього друга, філософа Кеннета

Бьорка, для якого слова означають не речі, а складні психологічні операції, а символи є засобом контакту людей, зокрема письменника й читача.

У листі до Бьорка Вільямс намагається розмежувати науку й філософію, з одного боку, і поезію, з іншого: «Із знання, яким володіє людина, народжується поезія. Із науки народжується машина. Поезія... – це квітка дії і є типом знання, відмінним від науки й філософії» [23, 137]. Отже, Вільямс протиставляє статику філософії та науки, що дроблять світ на частини, кінетиці мистецтва, що об'єднує ці фрагменти. Поет, за його словами, «не перекладає почуттєвість свого матеріалу на символічну мову, а має справу з ним безпосередньо. У такий спосіб він належить до свого світу й часу, чуттєво, реалістично» [22, 197].

Безпосереднє звернення до предмету притаманне імажизму, з якого починав Вільямс. «Імітувати природу означає робити щось. Копіювати – це просто відображати інертно щось, що вже існує... Але шляхом імітації ми збагачуємо природу, стаємо природою або відкриваємо в нас самих суттєву частину природи. Винаходження – це, в ідеалі, акт конкретизації у вірші того, що уява вже намалювала у свідомості» [16, 241]. На жаль, відомий лозунг Вільямса: «Ніяких ідей, якщо вони не втілені в речах», – часто розглядається окремо від контексту вірша «Щось схоже на пісню» (*A Sort of a Song*), де ці слова згадуються:

through metaphor to reconcile	(метафорою примирити
the people and the stones.	людей з камінням.
Compose. (No ideas/ but in things) Invent!	Твори. (В речах ідеї мають бути). Вигадуй!
Saxifrage is my flower that splits	Ломикамінь – моя квітка, що розколює
the rocks.	скелі) [18, 7].

Отже, метафора (спроба вираження ідей в речах) є продуктом творчої уяви, яка долає фрагментарність, пробиваючи, подібно до квітки-ломикаменя, застигли норми сприйняття реального та створюючи у вірші нові зв'язки заради узгодження його компонентів.

Але поет визнає, що слова – це все ж таки «недосконалий засіб» (*defective means*) для контакту людей зі світом, бо

... a flower within a flower whose history	(...квітка у квітці, чия історія
(within the mind) crouching	(у глибині свідомості), що стелеться

among the ferny rocks, laughs at the names серед укритих папороттю скель, сміється над
by which they think to trap it. Escapes! іменами,
якими вони думають упіймати її. Тікає!) [21, 22].

Альба Ньюмен так коментує ці рядки: «На перший погляд здається, що „недосконалий засіб” – це визнання поразки, але існує міра, до якої нездатність досягнення цілісності є не поразкою, а необхідною умовою, бо залишає можливість для втечі. Навіть поет має час від часу усвідомлювати, що речі тікають від тих імен, що були їм надані» [12, 70].

Для американського митця саме квітка стала елементом, що єднає символічне й реальне, світ культури та світ рідної природи, загальне й локальне. Вірші та проза Вільямса наповнені розмаїттям рослин, і це не абстрактні символи, а конкретні дари природи: троянди, іриси, орхідеї, цикламени, анемони, маргаритки, фіалки, кульбаби, молочаї, квіти дерев і кущів та ін. – найчастіше це види саме американської флори, як до нього в ліриці Емілі Дікінсон. Ботанічна точність лікаря Вільямса нагадує також класичну японську поезію, автори якої чітко розрізняли види рослин і не плутали криптомерії з ялинами, досягаючи поєднання символізму та реального бачення світу.

На відміну від Паунда та Еліота, які заглиблювалися у світ культури, історії чи релігії, Вільямс намагався ухопити сутність речей у природі, не ігноруючи й наукових знань про неї, тому для поета, крім вже традиційних у культурі символічних асоціацій рослин із життям, смертю, безсмертям, красою, коханням, тендітністю, вічністю, зміною та ін., – важливими є й такі властивості квітки, як укоріненість, поєднання багатьох елементів (зокрема чоловічого й жіночого) в одному, що й забезпечує здатність до відродження, наявність центру, кільцева чи спіралеподібна структура. Таким чином, квітка виступає для Вільямса й елементом єднання поезії та науки. Він навіть називає себе «постдарвіністським ботаніком» (post-Darwinian botanist) [див.: 4, 45], провокуючи дискусію критиків навколо цього визначення.

Брайан Брекен висловлює таку думку: «Дарвін Вільямса – це не Чарльз Дарвін, а його дід Еразм Дарвін, учений і письменник вісімнадцятого століття» [4, 47].

Поема «Ботанічний сад» (1789-1792) Еразма Дарвіна (теж, до речі, лікаря й поета) була детально розробленою алегорією, де автор, спираючись на новітню для того часу класифікацію Карла Ліннея, описує любовні стосунки рослин, передусім квітів. Якщо Овідій силою поетичного мистецтва перетворював чоловіків, жінок і навіть богів і богинь на дерева та квіти, а Дарвін, навпаки, перетворював рослини на людей, то Вільямсу відомі обидва напрямки цього шляху метаморфізму.

В однойменному вірші (*Flower*) квітка – ціннісне осереддя, до якого тягнуться пелюстки різних аспектів буття, що вплинули на особистість автора: місто, з яким пов'язана доля поета, скромна община, де він народився, страйк у Сан-Дієго, батьківщина його матері Пуерто-Рико... Квітка стає символом множинності та єднання багатьох елементів: пелюсток, маточок, тичинок – у ціле, що підживлюється з єдиного коріння через одне стебло. Символізуючи ціннісний центр особистості, квітка також є жінкою:

But although all these are part of <i>this</i>	(Але хоча все це – частина <i>цієї</i>
flower (the flower represents strands of	квітки (квітка репрезентує береги
personality valued by the poet)	особистості, які цінує поет),
nevertheless	однак
A flower at its heart (the stamens, pistil,	Квітка у своїй серцевині (тичинки, маточка
etc.) is a naked woman, about 38, just	та ін.) – це оголена жінка, близько 38 років, щойно
out of bed, worth looking at both for	з ліжка, варта уваги завдяки
her body and her mind and what she has	її тілу й розуму, і тому, що
seen	побачено
and done...	й зроблено нею...) [див.: 9, 95].

Отже, квітка й жінка – це центр, початок, поєднання, народження (прикметно, що в цьому фрагменті чоловік Вільямс не може забути того, що здатністю давати життя наділена жінка, та ігнорує гермафродитизм більшості квітів). Тому для митця не тільки квітка – це жінка, а й навпаки. Поетика поеми «Патерсон» насичена метаморфізмом: Патерсон – і місто в Нью-Джерсі, і головний герой, і бескид, і водоспад, а Геррет Маунтін (*Garrett Mountain*) – і гора, і жінка, і квітка, і насіння. Одна з провідних ідей твору, у якому показана багатоскладовість американського народу, зокрема його міської частини, – знаходження контакту у

світі, де головним принципом, за Вільямсом, стало розлучення (divorce). У мріях поета

...A man like a city and a woman like a flower	(...Чоловік, подібний до міста, і жінка, подібна до квітки,
who are in love. Two women. Three women.	які закохані. Дві жінки. Три жінки.
Innumerable women, each like a flower.	Безліч жінок, і кожна, як квітка) [21, 7].

Квітка часто стає маніфестацією творчого кредо митця, символом вітальності – власної й загальної. Ображений на нерозуміння тих співвітчизників, які вважали його творчість підкреслено антипоетичною, Вільямс писав, що «вони ігнорують цілу половину світу» [18, 24] й пояснював у вірші «До всієї ніжності» (*To All Gentleness*):

Out of fear lest the flower be broken	(Через страх не бути зламаною
the rose puts out its thorns. That	троянда простягає свої шипи. Це
is the natural way.	спосіб природний) [18, 24].

Наступний фрагмент звучить навіть більш декларативно:

The flower is our sign.	(Квітка – наш знак.
Milkweed, a single stalk on the bare	Молочай, єдина стеблина на голій
embankment (and where	набережній (і звідки ж
does the imagination begin?)	починається уява?)
...Slender green	...Тонка зелень,
reaching up from sand and rubble (the	що тягнеться з піску й каміння
anti-poetic they say ignorantly, a	(антипоетично, – кажуть вони в невігластві, –
disassociation)	хибна асоціація),
premissing the flower,	як передумова квітки,
without which, no flower.	без якої немає квітки) [18, 28].

У вірші «Жовта квітка» (*The Yellow Flower*), створеному Вільямсом після першого інсульту, пошкоджена морозом квітка гірчиці символізує душу й тіло поета: вдивляючись у нещасну рослину, він бачить зруйнованого себе й водночас відчуває силу й свободу не соромлячись говорити про це:

...the tortured body of my flower	(...замучене тіло моєї квітки,
which is not a mustard flower at all	яка взагалі є не квіткою гірчиці,

but some unrecognized	а якоюсь невідомою
and unearthly flower	й неземною квіткою,
for me to naturalize	котру мені треба натуралізувати,
and acclimate	й акліматизувати,
and choose it for my own.	й вибрати для себе) [18, 57].

Скромна й розповсюджена в Америці гірчиця стає для Вільямса чимось на зразок містичної блакитної квітки Новаліса, символом саморозкриття й духовного піднесення. Згадуються рядки з іншого вірша поета пізнього періоду – «Асфодель, та зелененька квітка» (*Asphodel, That Greeny Flower*), де Вільямс пише, що й у загробному світі – у пеклі – є рослинність, тобто життя перемагає всюди:

We lived long together	(Ми прожили разом довге
a life filled,	життя, наповнене,
if you will,	якщо бажаєш,
with flowers. So that	квітами. Тому
I was cheered	я зрадив,
when I came first to know	коли вперше дізнався,
that there were flowers also	що квіти є також
in hell.	і в пеклі) [18, 153].

Таким чином, квітка для Вільямса єднає душу поета й зовнішній світ; існування квітів – запорука його власного буття: упізнаючи й називаючи їх по-своєму, шляхом поезії, він відчуває себе у світі і світ у собі. «Тільки тоді життя стає фактично існуючим, коли воно ідентифікується з нами самими. Коли ми називаємо його, воно існує», – наголошує Вільямс [17, 202]. Брайан Бремен навіть пропонує стосовно творчості американського поета термін «мова квітів» (*language of flowers*, тобто закодована мова, де речі – квіти – передають почуття й відносини): «Ставши „постдарвіністським ботаніком”, Вільямс надає своїй „мові квітів” – термінам власної поезії – ...силу ідентичності й ідентифікації» [4, 45].

«Мовою квітів» володіє й улюблений поетом живопис: «Тоді як Т.С. Еліот та Езра Паунд читали класику, Вільям Карлос Вільямс дивився на картини. Він був, у першу чергу, модерністом, а вже в другу – поетом», – дотепно узагальнює Бонні Кастелло [6]. Квітка як елемент буття, що сприймається насамперед візуально, єднає літературу та живопис, слова й фарби:

All poems can be represented by
still lifes not to say
water-colors, the violence of the Illiad
lends itself to an arrangement
of narcissi in a jar.
The slaughter of Hector by Achilles can
well be shown by them
casually assembled yellow upon white
radiantly making a circle
sword strokes violently given
in more or less haphazard disarray.

(Усі вірші можна передати
через натюрморти, не кажучи вже про
акварелі, насильство «Іліади»
зводиться до розташування
нарцисів у посуді.
Убивство Гектора Ахіллом можна
добре показати через них,
випадково розміщене жовте на білому,
сяючи, утворює коло,
мазки мечів насильницьки подані
у більш чи менш випадковому безладі) [див.: 6].

Упевненість Вільямса, що «всі вірші можна передати через натюрморти» означає, що «мова квітів» у творчості поета – це й спроба виявити за допомогою одних модальностей сутність інших. Таке синестезійне світосприйняття свідчить, що вплив імажизму на поезію Вільямса був більш тривалим, ніж сам він хотів визнавати. Наприклад, у класичному для імажизму вірші «На станції метро» (*In a Station of the Metro*): «The apparition of these faces in the crowd; / Petals on a wet, black bough (Раптове появлення цих облич у натовпі; / Пелюстки на вологій чорній гілці)», – Езра Паунд, за його зізнанням, шукав якийсь еквівалент емоційному враженню від побачених у метро людей, доки не знайшов його «в маленьких плямах кольору», що стали для поета «початком мови кольору» [14].

Оскільки зв'язок доробку Вільямса з живописом добре вивчений фахівцями, наголосимо лише, що найбільший вплив на його творчість раннього й середнього періоду здійснили художники-модерністи Хуан Гріс та Чарльз Демут, які відомі зокрема й зображеннями квітів. Із кубістом Грісом Вільямса єднала множинність планів репрезентації, яка дозволяє уяві реконструювати об'єкт у цілісному вигляді. Друг поета Демут уважав себе пресижиністом – представником американського кубізму, де об'єкти зображувалися реалістично, але з акцентом на їх геометричній формі, а сцени були позбавлені людей чи людської діяльності. Демут малював натюрморти з прекрасно виписаних квітів у центрі білого полотна, підкреслюючи внутрішній динамізм образу, вихопленого з природного

чи символічного контексту. На смерть друга Вільямс пише вірш «Малиновий цикламен» (*The Crimson Cyclamen*), де за допомогою граційності й плинності слів, що описують квітку, передано і скорботу автора, й особливості живописного стилю художника:

It is miraculous	(Це дивно,
that flower should rise	що квітка має піднімати
by flower	квітку,
alike in loveliness –	як у коханні –
as though mirrors	ніби дзеркала
of some perfection	якоїсь досконалості
could never be too often shown –	ніколи не можуть часто показуватися –
silence holds them –	тиша тримає їх –
in that space. And	у тому просторі. І
color has been construed	колір витлумачується
from emptiness	з порожнечі,
to waken there –	щоб прокинутися там –) [19, 75].

Зв'язок творчості Вільямса з живописом простежується і в його експериментуванні з формою творів. Як і більшість поетів-модерністів, він майже не застосовував традиційну силабо-тонічну метрику, віддаючи перевагу верлібру, започаткованому Вітменом, але вважав, що навіть так званий вільний вірш не відповідає своїй назві, бо запозичує стопу з традиційної англійської метрики. Тому Вільямс запропонував так звану змінну стопу (*variable foot*), наближену до американських розмовних інтонацій, у якій кількість наголосів та складів варіюється залежно від внутрішньої потреби автора, бо саме процес дихання покладений в основу змінної стопи – «каждый пишет... как он дышит». Визнаючи безумовний вплив епохи джазу на просодію поета, звернімо увагу на графічні особливості творів: зазвичай короткі рядки віршів Вільямса, позбавлені рими й іноді знаків пунктуації та насичені переносами, утворюють текст, більше схожий на рослину, яка тягнеться до світла, ніж на архітектурну споруду, асоціацію з якою викликає канонічна поезія. Динамічна композиція творів, наприклад, «Патерсона», де вільний вірш спонтанно переходить у прозу, посилену залученням утилітарних текстів (газетних заголовків, вивісок, об'яв, ресторанного

меню), діалогу, жаргонної лексики, а потім знову ритмічна трактовка прози дозволяє повернутися до білого вірша, котрий місцями може звучати як класичний, – теж нагадує про вільний характер рослини.

Ще Семюель Колрідж поділяв форму твору на механічну й органічну: «Форма є механічною, коли на будь-який наданий матеріал ми накладаємо заздалегідь визначену форму, яка не обов'язково витікає з властивостей матеріалу... Органічна, навпаки, є природною, вона формується в процесі розвитку, зсередини, і завершеність цього розвитку є єдиним цілим із досконалістю зовнішньої форми. Яким є життя, такою є й форма» [5, 239].

Органічною називає просодію Вільямса Роберт Гренъє [8], який одним із перших намагався дослідити цей аспект його творчості, що й на сьогодні залишається загадковим й потребує подальшого вивчення, зокрема, можливо, стосовно пошуку структур, притаманних квітці. «Кожна строфа вільного вірша є завершеним колом», – казала Емі Лоуелл [3], і ці слова мають безпосереднє відношення саме до поезії Вільямса, строфи котрого, якби дозволяли можливості друку, можна було б представити і як кола (одне в одному) чи спіралі, де текст не переривається, а лише поділяється на пелюстки-сегменти цезурами. Але, остерігаючись вже згаданого «механічного» підходу до органічної сили творчості поета, залишимо ці дослідження на майбутнє.

Саме експерименти з формою творів та постійна співпраця сприяли значному впливові Вільямса на молоде покоління поетів, яких він надихав на невпинний пошук незалежності від європейської традиції. «Він звільнив мене», – казав Ален Гінзберг про Вільямса, який теж саме говорив про Вітмена [24]. Крім Гінзберга, котрий, до речі, вважається автором слогану «flower power» (влада квітів), пов'язаного з ненасильницькою ідеологією хіпі, своїм учителем Вільямса вважають Деніза Левертов, Роберт Крілі, Гаррі Снайдер, Чарльз Ольсон та десятки інших митців. Квіти провінційного лікаря принесли насіння, що породило власне сучасну американську поезію.

Квітка є певною моделлю модернізму, у якій з одиничних деталей-пелюсток за допомогою уяви народжується ціле. Квітами наповнені поезії і Езри Паунда, і

Ричарда Олдінгтона, і Хільди Дуліттл: наприклад, у першій антології імажизму за редакцією Езри Паунда (*Des Imagistes*, 1914) у шістнадцяти з тридцяти п'яти віршів безпосередньо згадуються квіти, рослини й сади, а у двадцяти восьми творах є посилення на них [див: 17]. Бачення Вільяма Карлоса Вільямса відрізняється від підходу поетів-сучасників тим, що множинність репрезентацій квітки у його творчості – органічний місток між символічним і реальним, культурою та природою, загальним і локальним, поезією й наукою, «Я» і зовнішнім світом, візуальним і вербальним. Поле уваги поета – не ці категорії окремо, а напруга, утворена зв'язками й протиріччями між ними. Саме місток (те, що встановлює контакт) і створює реальність, за Вільямсом, тобто є запорукою існування світів – об'єктивного й суб'єктивного – у їх взаємодії.

Укоріненість, краса – відверта чи прихована, життєва сила, репродуктивність, поєднання багатьох елементів – ці риси роблять квітку у творчості Вільямса також і символом саме американського буття.

Поетові, попри певний прагматизм життя та власного світогляду, була надана і блейківська здатність «побачить світ в піщинки лоні/ і небо в квітці луговій», і емерсонівський «символізм малого», і відчуття космізму Вітмена, котрий писав, що «кожна пилінка мізерна центром Всесвіту може стати». На відміну від багатьох співвітчизників-модерністів Вільямс, дещо повторивши путь Емерсона й Торо, знайшов свій храм у природі. Але найближчою до Вільямса з романтиків уявляється Емілі Дікінсон (цікава деталь: бабуся митця була її повною тезкою). У новоанглійської поетеси велика кількість віршів про квіти; вона їх вирощувала й дарувала друзям, теж маючи власну «мову квітів», серйозно захоплювалася ботанікою. Якщо для Емерсона «квіти не мають візуального існування, тільки назви», бо він, за спостереженням Соломії Павличко, йшов шляхом переходу загальної ідеї в одиничне явище [1, 108], то Дікінсон, як і Вільямс, повертається до природного шляху пізнання – від одиничного до загального, спираючись на більш матеріалістичний підхід. У вірші поетеси «Бузок – це давній кущ» (*The Lilac is an ancient shrub*) квітка теж виступає метафорою всесвіту:

Of one Corolla is the West –

(Один віночок – Захід –

The Calyx is the Earth – Чашечка – Земля –
The Capsules burnished Seeds the Stars. Блискучі насінини – Зорі) [7].

Таким чином, пантеїстичні мотиви, притаманні романтизму, набувають продовження й у творчості Вільямса: «Він поет-романтик. Ця теза нажахася його. Але все свідчить на користь цього», – написав Волес Стівенс, страшенно образивши друга, котрий уважав, що його поезія «наукова», як у Паунда [19, 2]. Імовірно, що в душі Вільямса йшла постійна боротьба між модерністським усвідомленням трагічного «розлучення», притаманного його часу, і бажанням лікаря це розлучення подолати, досягти цілісності й змістовності, як у літературі минулого. Намагаючись створити цілком нове, але американське мистецтво, Вільямс не міг замінити ґрунт для нього. І тому квіти поета не самотні на білому полотні, як у Демута. Вони ростуть серед листя трави, а в небесах розквітає бузок, цей давній кущ...

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Павличко С.* Зарубіжна література: Дослідж. та критич. статті / Соломія Павличко / [передм. Д. Наливайка]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 559 с.
2. *Еко У.* Имя розы / Умберто Эко. – М. : Кн.. палата, 1989. – 496 с. – (Детектив : Вып. 2).
3. *Berry E.* Working Prosodies: Finding What Will Suffice / Eleanor Berry // *The Antioch Review.* – Winter 2004. – Vol. 62. Issue 1. – P. 104.
4. *Bremen B. A.* William Carlos Williams and the Diagnostics of Culture / Brian Bremen. – New York : Oxford University Press, 1993. – 231 p.
5. *Coleridge S. T.* Poems and Prose / Samuel Taylor Coleridge / [ed. by Kathleen Raine]. – Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1957. – 311 p.
6. *Costello B.* William Carlos Williams in a World of Painters / Bonnie Costello // *Boston Review.* – June/ July 1979. – Online at: bostonreview.net/BR04.6/costello.html.
7. *Dickinson E.* The Lilac is an Ancient Shrub / Emily Dickinson. – Online at: http://famouspoetsandpoems.com/poets/emily_dickinson/poems/9725.

8. *Grenier R.* Organic Prosody in the Poetry of William Carlos Williams: Senior Honors Thesis / Robert Grenier. – Harvard College, 1965. –
Online at: <http://english.utah.edu/eclipse/projects/ORGANIC/organic.html>.
9. *Koch V.* William Carlos Williams / Vivienne Koch. – New York : New Directions, 1950. – 280 p.
10. *Lawrence D. H.* American Heroes / David Herbert Lawrence // Nation. – 1926. – April. – P. 92–93.
11. *Miller J. H.* The Triumph of Theory, the Resistance to Reading, and the Question of the Material Base : Presidential Address 1986 / Joseph Hillis Miller // PMLA. – 1987. – № 102. – P. 281–291.
12. *Newmann A.* Paterson: Poem as Rhizome / Alba Newmann // William Carlos Williams Review. – 2006. – № 26. Vol. 1. – P. 51–73.
13. *Ostrom A.* The Poetic World of William Carlos Williams / Alan Ostrom. – Carbondale and Edwardsville : Southern Illinois University Press, 1966. – 180 p.
14. *Williams W. C.* The Autobiography of William Carlos Williams / William Carlos Williams. – New York : Random House, 1951. – 414 p.
15. *Williams W. C.* The Collected Earlier Poems of William Carlos Williams / William Carlos Williams. – Norfolk, Conn. : New Directions, 1951. – 482 p.
16. *Williams W. C.* The Collected Later Poems of William Carlos Williams / William Carlos Williams. – Norfolk, Conn. : New Directions, 1950. – 276 p.
17. *Williams W. C.* The Collected Poems of William Carlos Williams / William Carlos Williams / [ed. by A. W. Litz and Ch. MacGowan]. – New York : New Directions, 1986. – Vol. I : 1909–1939. – 604 p.
18. *Williams W. C.* In the American Grain / William Carlos Williams. – New York : New Directions, 1956. – 234 p.
19. *Williams W. C.* Paterson / William Carlos Williams. – New York : New Directions, 1963. – 328 p.
20. *Williams W. C.* Selected Essays of William Carlos Williams / William Carlos Williams. – New York : Random House, 1954. – 356 p.

21. *Williams W. C. The Selected Letters of William Carlos Williams / William Carlos Williams.* – New York : McDowell, Obolensky, 1957. – 346 p.
22. William Carlos Williams. – On line at: [wiki en.wikipedia.org/wiki/William_Carlos_Williams](http://en.wikipedia.org/wiki/William_Carlos_Williams).
23. William Carlos Williams (1883-1963). – On line at: <http://www.poetryfoundation.org/archive/poet.html?id=81496>.