

*That I lost my center  
fighting the world  
The Dreams clash  
and are shattered –  
and that I tried to make a paradiso  
terrestre.*

*I have tried to write Paradise*

*Do not move  
Let the wind speak  
that is paradise*

*Let the Gods forgive what I  
have made  
Let those I love try to forgive  
what I have made.*

*(E. Pound. Notes for Cantos CXVII et seq.)*

ПАРАДИГМАТИКА ЛІРИЧНОГО Й ЕПІЧНОГО  
О. М. Гон В «КАНТОС», ЕЗРИ ПАУНДА



ПАРАДИГМАТИКА  
ЛІРИЧНОГО Й ЕПІЧНОГО  
В «КАНТОС»  
ЕЗРИ ПАУНДА

*That I lost my center  
fighting the world  
Dreams clash  
and are shattered –  
I tried to make a paradiso  
terrestre.*

*Let the Gods forgive what I  
have made  
Let those I love try to forgive  
what I have made.*

*(E. Pound. Notes for Cantos CXVII et seq.)*

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

**О. М. Гон**

**ПАРАДИГМАТИКА  
ЛІРИЧНОГО Й ЕПІЧНОГО  
В «КАНТОС» ЕЗРИ ПАУНДА**

**Монографія**

Дніпро  
АКЦЕНТ  
2017

УДК 821.111-1.09(73)«19»Езра Паунд  
ББК Ш5(7Спо)6-4(Паунд)418.3+Ш5(7Спо)6-328.8  
Г 65

*Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту філології  
Київського національного університету імені Тараса Шевченка  
(протокол № 12 від 27 червня 2017 р.).*

**Науковий редактор**

**Т. В. Михед**, доктор філологічних наук, професор  
(Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка).

**Рецензенти:**

**Г. А. Степанова**, доктор філологічних наук, професор  
(Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро);  
**Л. Я. Мірошниченко**, доктор філологічних наук, доцент  
(Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка);  
**І. В. Прушковська**, доктор філологічних наук, доцент  
(Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка);  
**Н. Ю. Жлуктенко**, кандидат філологічних наук, професор  
(Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка).

**Гон О. М.**

Г 65 Парадигматика ліричного й епічного в «Кантос» Езри Паунда:  
монографія / О. М. Гон. – Дніпро: Акцент, 2017. – 428 с.

ISBN 978-966-383-899-1

У монографії зосереджено увагу на генезі та специфіці нарративної й образної системи одного з ключових поетичних текстів модернізму – ліро-епічної поеми Езри Паунда «Cantos». Представлено концепцію феномену модерного епосу, інспірованого поняттям «епічність». Її природу Паунд виразно й унікально маркує жанровими експериментами, естетизацією нарративу, версифікацією історії, динамікою ідеограматичного, амебейного смислородження й героїзацією духовного досвіду поступового індивідуума. Критична оптика дослідження поєднує історичну специфіку епохи, національну самотність письменника та його біографічну індивідуальність. Аналіз взаємозв'язку ліричного й епічного первнів у «Піснях» проведено в контексті поетичного доробку Паунда, його літературно-критичних есеїв, політико-економічних трактатів, епістолярію, а також творів провідних митців англо-американського поетичного модернізму.

Для дослідників, викладачів, студентів-філологів і всіх, хто цікавиться проблемами літературного модернізму.

УДК 821.111-1.09(73)«19»Езра Паунд  
ББК Ш5(7Спо)6-4(Паунд)418.3+Ш5(7Спо)6-328.8

ISBN 978-966-383-899-1

© О. М. Гон, 2017

© АКцент, 2017

*Пам'яті батьків –  
Мойсея Яковича  
та Світлани Львівни*

## ВСТУП

В історії літератури категорія «епосу» – великого за розміром пісенно-розповідного тексту на героїчну тематику – насичена конотаціями унікального статусу твору, його глибокого й визначного національного і навіть універсального значення, пов'язаного не тільки з масштабним і всеохоплюючим наративом, але й особливими, доскональними естетичними та поетичними якостями.

У пропонованій розвідці «Пісні» (Cantos), над якими Паунд почав працювати 1915 р., а останній «Уривок», датований автором 24 серпня 1966 р. – «Fragment (1966)» – і виданий у 1969 р., проаналізовано з точки зору новаторських, експериментальних художніх практик, актуалізованих одним із фундаторів модернізму на тлі поетики традиційного епосу як панорамного міметичного опису героїчного минулого, в якому одновимірний, дорефлексивний голос співця відображає дух та ідеали колективу, об'єднаного спільними ритуалами, богами, духовністю, культурними цінностями та історією. Натомість визначальною особливістю епічних за розмахом «Cantos» Паунда виступає багатогранне, амбівалентне, постійно рефлексуюче ліричне «Я», що виражає внутрішній світ алієнованої особистості в атомізованому соціумі. Новаторською рисою ліричного героя «Пісень» є його розчинення в історичних «масках», текстуалізація циклічного руху часу. Наріжним каменем «Пісень» як трансформованого модерного епосу виступає складна динаміка взаємозв'язку епічного і ліричного первнів, яка породжує нову синкретичну форму художньої свідомості. Вона оприявлена у своєрідному квесті, який символізує пошук оновленого розуміння епічності – органічних стосунків індивідуума з соціумом.

У такій інтерпретаційній оптиці ідейно-художня специфіка та структурування епічних за розмахом «Кантос» підпорядковані ідеї пошуків ідеалізованої єдності індивідуума та світової спільно-

ти. Найкоротший модерністський маніфест – заклик Паунда «творити по-новому» (Make it New) – розглядається в роботі як жанрова трансформація античного епосу.

Художня специфіка «Пісень» визначається як жанровою належністю до великих, «панорамних» родів літератури (епосу), так і індивідуальним (ліричним) «квестом» за епічністю в умовах атомізованого, індивідуалістичного буржуазного суспільства, іншими словами – у поступічну епоху.

Модерний епос охоплює культурно-історичну та політико-економічну історію різних народів. Інкорпорація історії древнього Китаю та постійні поклики до спадщини Конфуція в «Кантос» нагадують діалог Гете з Гафізом, тому «Пісні» можна назвати «окцидентально-орієнтальним диваном», де трансфузія східних ієрогліфів і західної орфографії слугує важливим компонентом смислогенези й герменевтичного інструментарію створення оновленого епосу. Паунд переосмислив один із основних художніх законів жанру, який Н. Римарь, назирцем за Ф. Шеллінгом, називає «естетизмом епосу».

Автор «Пісень» визначив їхній жанр як «епос, що містить історію». Багатожанровий, палімпсестовий і гетероглосний макрокосм історії Паунд перетворює на історію самопізнання людиною ХХ ст. власного мікркосму. «Пісні» Паунда – це модерний епос поступічної доби, поетику якого можна назвати «версифікацією історії».

Художня репрезентація історії людства постає в поезії Паунда у формі надчасового симультанного дискурсу, що ґрунтується на феномені, який у дослідженнях із логіки називається диспаратністю, тобто незрівнянними чи несумісними об'єктами. Такий «диспаратний хронотоп», в якому напластовано різні епохи і цивілізації, дозволяє Паунду відзначати й маркувати аналогії між різночасними подіями за допомогою імажистського принципу нашарування образів, побудованих на свідомій грі з денотатом і його сигніфікатом, не пов'язаних семасіологічними конвенціями чи причинно-наслідковою взаємозалежністю. Естетична програма «ресемантизації» поетичного слова відчитується у літературно-критичному письмі Паунда ще на етапі зародження модерністської стильової течії імажизму, теоретизування її генези й формулювання худож-

нього новаторства школи. Наукові відкриття та технологічні новації початку ХХ с., котрі в одній зі статей 1913 р. поет пов'язує з аеропланами й автомобілями, пояснюють реабілітацію професійного жаргону в модерністських творах. У діахронічному аспекті ця тенденція сягає творчості Ф. Війона, а в синхронному виявляється у Паундових сексемах «розподільний щит», «лабораторія», «донорство», у дефініції «митці – це антени нації». Концепт «донорства» можна вважати одним із символів наукової революції, що ознаменувала початок минулого століття: завдяки відкриттю Карлом Ландштайнером групових факторів крові (1900 р.), переливання крові стало усталеною та звичайною медичною практикою.

Принцип взаємопроникнення, трансфузії ліричного й епічного, автобіографічного й історичного, фікційного та документального компонентів складають у «Кантос» багаторівневий художній хронотоп, побудований на принципі монтажу. У диспаратному хронотопі історичні деталі повторюються в сучасності, документи інтегровані в загальний колаж, епос перетворюється на автобіографію, історію неможливо відокремити від мистецтва.

Хронотоп модерного епосу Паунда визначається човниковим рухом, темпоральними коливаннями між історичними епізодами та культурними топосами, які лірична свідомість пов'язує в тотальну систему вер(с)ифікації історії за посередництва діалогу з традицією. Прикметно, що фундаментальний аспект модерного епосу – «завжди-теперішнє» часове структурування тексту – побудовано на гомерівському каноні «*in medias res*». Своєю чергою, поетика повторів у «Кантос» ґрунтується на версифікаційних моделях європейських твердих поетичних форм, які об'ємно репрезентовані на тлі переакцентування та переформатування античних епічних форм, оновлення їхніх конвенцій і мотивів. Активно-творчі та рецептивні аспекти новаторського залучення специфічних рис епічної композиції, скажімо, повторів сюжетів і сцен у «Рамаяні» чи топосу «*nostos*» в «Одіссей» виявилися глибинно співвіднесеними з художньою формою модерного епосу. Поет рельєфно підкреслює текстуальну процесуальність художньої експресії, а фабула будується як своєрідний наративний паліндром.

У новому, поступічному епосі Паунда саме текстуалізація повторів історичних епізодів у ронделе- та віленелоподібних рефренах-римах складає магістральну новаторську художню стратегію, котра ґрунтується на алогічній, неконсеквентній і колажній граматиці поетичної мови, котра нагадує сурядний безсполучниковий зв'язок історичних епох та постулює альтернативні модуси переосмислення позитивістської, механістичної й раціональної онтологічної моделі.

Епос Паунда вибудовано за поетичною логікою контамінованого, колажного зіставлення різножанрових літературних пам'яток, він функціонує у парадигмі міфічного завжди-теперішнього художнього часу. Адаптація версифікаційних особливостей традиційних «рефреноцентричних» ліричних жанрів у структуруванні епічного нарративу вважаємо одним із визначних компонентів архітекτονіки модерного деканонізованого епосу.

Художні моделі нескінченності та циклічності буття у творчості Паунда збагатили модернізм новою радикальною нарративною стратегією, котра постулює ризомну рівновалентність початку і кінця. Ліро-епічні «Пісні» ґрунтуються не тільки на «плетиві безкінечного речення», а й становлять у своїй художній цілокупності різновид «акефальної» книги, книги без початку. У художньому експерименті Паунда накреслено абсолютно новаторський поетичний нарратив – епос без початку і кінця.

У дослідженні жанрологічний експеримент Паунда пропонується назвати «епосом поступічної епохи». Аналіз інтертекстуального й палімпсестового зрізів його композиції свідчить про багатовимірну динаміку новаторства і традиції в етапному творі англomовного поетичного модернізму, оскільки «Пісні» органічно функціонують у континуумі американського красного письменства. Жанрологічні трансформації таких присутньо американських нарративних форм, як ярн, ереміада, «middle passage», romance набувають додаткових і актуалізованих смислів завдяки вторинній семантизації та перетворюються на маркери нових асоціативних значень і обертонів. У континуумі літератури США ХХ ст. цей *magnum opus* американця-нонконформіста прочитується як специфічне продовження традиції діалогу з європейськими жанровими канонами.



Різноманітні, поліфонічні, елітарні та вельми складні для осягнення «Пісні» пропонують читачеві не тільки почути, а й стати активним учасником діалогу часів і культур. Епічний наратив постепічної доби у багатьох аспектах образотворення й архітектоніки резюмує модернізм як естетичний засіб осмислення сучасності, відновлення діалогу з традицією й актуалізацію вершинних досягнень культури людства.

Проблематика жанрової специфіки, естетичної природи, художньо-мистецької цілісності «Кантос» Езри Паунда є центром уваги багатьох англо-американських літературно-критичних розвідок. В українському літературознавстві це питання практично не розглядалось. «Пісні», над якими Паунд працював понад сорок років, залишилися незакінченими у традиційному смислі цього слова, а їхня відкритість, завуальованість безлічі алюзій, ремінісценцій та цитат змусила багатьох критиків охрестити їх безформною брилою, неприступною баштою з чорного дерева. Утім більш вдалою метафорою структурно-формальних характеристик цього епосу видається образ Вавилонської вежі, котра ніколи не могла бути завершена через змішання мови будівників. Здається, що для Паунда цей проект увиразнює трагічність сучасності, символ відчуженої від природи, позбавленої цілісного світовідчуття культурної спадкоємності, яка повинна стати невід'ємною складовою людського існування.

Попри закономірну розбіжність у думках і позиціях науковців стосовно визначення модернізму як мистецького напрямку, оцінка епічної поеми Езри Паунда «Пісні» як одного з найважливіших художніх експериментів в історії англо-американського модернізму не викликає заперечень. Дослідники звертають особливу увагу на вивчення жанрових особливостей твору, його структури, художнього методу та специфіки образної системи.

У листі до Дж. Джойса (17 березня 1917 р.) Паунд повідомляє адресата про задум, котрий згодом перетворився на його *opus magnum* – ліро-епічні «Cantos»: «Я почав працювати над нескінченною поемою невідомого ґатунку. Фанопейя чи щось подібне, усе про все» (I have begun an edless poem, of no known category. Phanopoeia or something or other, all about everything) [408, с. 102].

З епістолярної спадщини поета відомо, що «нескінченна поема» замислювалася як своєрідний «лантух для усіляких куснів, обрізків тощо», лантух, що його поет хотів наповнити, окрім «усякої всячини», відображенням духовного стану сучасного світу. Скориставшись запозиченим у Р. Кіплінга виразом «the tale of the tribe» (оповідь племені), Паунд у книзі 1938 р. «Путівник по культурі» (Guide to Kulchur) схарактеризував ідейний стрижень «Кантос» як «оповідь роду людського» [416, с. 194].

Д. Хейманн, один із біографів Паунда, розповідає про те, як митець показував В.Б. Єйтсу фотографії фресок XV ст., на яких його вразила трискладова композиція, що її він планував застосувати у своєму творі. Молодий поет ділився з метром своїм баченням твору, що «нагадуватиме фугу Баха, без фабульної канви, хронологічного викладу подій, логіки наративу» [334, с. 64].

У монографії «Історія людського роду: Езра Паунд і сучасний поетичний епос» (The Tale of the Tribe: Ezra Pound and the Modern Verse Epic, 1980) [253] – одному з найбільш вартісних досліджень, присвячених важливому для нас аспекту, Мішель Бернштайн вказує на відмінність сучасного та класичного епосу, яку можна стисло описати так: в соціумі, який вже не консолідований єдиним, загальноприйнятим кодом цінностей, художник змушений «висловлювати свою позицію через звернення до власного досвіду та емоцій» [253, с. 180]. У такому розумінні «Кантос» виступає лише формально маркованим поетичним твором епічного масштабу. Подібну літературно-критичну оптику зустрічаємо ще в Юрія Тинянова, який вважав, що обсяг поетичного твору може визначати його належність до певного літературного жанру. Так, при розгляді жанрових трансформацій поеми О.С. Пушкіна «Руслан і Людмила» російський дослідник формальної школи виокремив історико-літературний феномен, який він назвав «зміщенням системи»: *«Не планомірна еволюція, а стрибок, не розвиток, а зміщення. Жанр невпізнаний, а все ж у ньому збереглося щось, чого достатньо для того, щоб і ця «не-поема» була поемою. І цього достатньо – не в «основних», не у «видатних», притаманних жанру рисах, а у другорядних, у тих, які нібито самі по собі маються на увазі й нібито жанр зовсім не визначають. Прикметною рисою, котра не-*

обхідна для збереження жанру, в даному випадку буде *розмір* [211, с. 255–256, курсив автора. – О.Г.].

«Квантитативний» підхід до жанрових особливостей «Пісень» знаджує багатьох сучасних дослідників, про що далі згадаємо при нагоді. Наразі варто наголосити, що ми розглядаємо систему образного мислення та наративної структури «Пісень» як пошук засобів для висловлення іманентної епічності буття в художніх модусах структурування співвідношення сучасної людини з класичною традицією. Роль автора епосу в поступічний час – в умовах духовного відчуження й ворожості – полягає не в пасивному соліпсизмі, як впливає з позиції Бернштайна, а в тому, щоб «підхопити» тонку нитку культури, зобразити й поновити втрачену цілісність буття в формах ідеалізованого і недискретного минулого-сучасного-майбутнього.

Вважаємо, що епічність «Пісень» Паунда співзвучна «Одісеї» та «Енеїді» не лише тому, що пропонує нове розуміння життя та суспільного ідеалу на тлі естетичного дистанціювання від наратора та полеміки з Гомером чи Вергілієм, а й тому, що ці нові «Пісні» увиразнюють відчайдушну спробу поета-мисленика художньо осягнути універсум, передати своє цілісне бачення світу, ідеалізовану гармонію індивіда й соціуму, людини та природи, тобто втілити ту епічну єдність, яку Георгій Косіков визначає як ідею «субстанціонального злиття вільного і самодіяльного індивідуума з ідеалами, цінностями та призначеннями колективу, який герой безпосередньо представляє» [124].

Назва монографії, а рівною мірою й конститутивна дослідницька стратегія, завдячують концепції історико-літературного аналізу, обґрунтованого в корпусі критичних текстів провідної вітчизняної американістки – Тамари Денисової. У передмові до «Вибраних статей», якій судилося стати *summa summarum* її багаторічного та плідного вчитування в художні твори й осмислення феномену американської літератури, виокремлено кардинальну проблематику літератури ХХ століття, котра «зосереджена на численних видах і формах, модусах і способах естетичного осмислення самої людини у її зв'язках зі світом в усій його складності й різнобарвності. Така фокалізація задіює всі компоненти системи «літерату-

ра»: автора-письменника, текст в усій його розмаїтості і художній умовності (персонажі, сфера їхньої дії й формування, форми й способи існування/функціювання в світі уявному, суспільному, універсумі, міметичному й умовному), читача як реципієнта і як креативного споживача. В класичному літературознавстві це позначалося категоріями ліричного/епічного» [93, с. 6–7]. Один із ракурсів подальшого аналізу «Кантос» фокусуватиметься на художній структурі, специфіці хронотопу та стилістичних особливостях – якщо слідувати думці Ю. Тинянова – епосу «зміщеної системи», де докорінно порушується хронологічна організація наративу, яку заміняють літературні та історичні фрагменти, «білі плями» офіційної історії, «дрібниці літератури», об'єднані поетичною уявою в пошуках евентуальної можливості реалізації суб'єктивності в навколишніх обставинах.

В оповіданні Ліона Фейхтвангера «Одіссей і свині, або Про незручність цивілізації» (*Odysseus und die Schweine: Oder Das Unbehagen an der Kultur*, 1949) переосмислено епізод із Гомерової «Одіссеї» про перетворення чаклункою Цирцеєю супутників грецького героя на свиней. У викладі німецького письменника, який веде оповідь від імені Одіссея, виявляється, що його товариші аж ніяк не ждали відновити людську подобу та повернутися на батьківщину, де на них чекали нові війни і страждання. Окрім цього у творі також звучить і оригінальний історіографічний мотив. Коли Одіссей гостює у царя феаків Алкіноя, той настійливо розпитує його про кількість убитих ним женихів Пенелопи. Попри загальноприйнятту версію, що їх було три сотні, Одіссей розповідає, що насправді число залицяльників була істотно меншим – сто вісімнадцять. Демодок, придворний співець Алкіноя, з ентузіазмом і радістю сприймає таку модифікацію історії: «Сто вісімнадцять. Так було і не могло бути інакше, і це правдоподібно. Сто вісімнадцять! Число це добре звучить і пречудово укладається в розмір вірша» [215, с. 572]. Такий підхід до естетизації наративу про минуле можна назвати «версифікацією історії». Розповідь Одіссея про реальний перебіг подій не переконала Демодока – співця-історіографа: «Я думаю, що розповідатиму цю історію так само, як і раніше. Те, що ти розказав мені сьогодні, не годиться для віршів. Для нині живих смерт-

них таке не поєднується з піснями...» І з цими словами сліпець Демодок викинув зі свого серця справжню історію про Одиссея і свиней» [215, с. 578].

Тобто, у творі Фейхтвангера пропонується історично-актуалізована інтерпретація античного сюжету, його вельми суб'єктивна і амбівалентна рецепція. Зауважимо, що мотив подорожей Одиссея становить одну зі структурно-образних доміант «Пісень», і зображення цього культурного героя Паундом окреслює історично змінювані коди художньої репрезентації, які віддзеркалюють конкретну культурно-історичну епоху, витворюють модерний тип художньої свідомості, ґрунтованій на плідному і багатовекторному діалозі митця з традицією.

Художня модель всесвіту, в якому структурно-жанрове та стилістично-образне ціле реалізується в координатах міфоепічного синкретизму та залежить від безупинного квесту на межі реального і нереального, можливого і неможливого, становить естетичне осердя «Пісень» Паунда, історіографічна матриця яких, подібно до згаданого твору Фейхтвангера, визначається принципами версифікації історії.

Коли головний герой повісті Дж. Д. Селінджера «Ловець у житті» у першому ж реченні відмовляється переповідати «всю оту муру в дусі Девіда Копперфілда» [193, с. 3], естетичний горизонт твору розширюється завдяки інтенсифікації «пам'яті жанру», покликаною на класичний взірець роману виховання – «Девіда Копперфілда» Чарльза Діккенса. Тінейджерський пейоратив «сгар» визивно маркує естетичну програму, що кидає виклик, порушує і переглядає конститутивні складові усталеної наративної форми. Мандрівка Холдена Колфілда нью-йоркським Манхеттенем і його спогади віддзеркалюють одну з конвенцій розповіді про становлення особистості. І хоча прізвище американського підлітка «римується» з Діккенсовим протагоністом, його розповідь підриває канони *Bildungsroman*, зокрема тим, що написана вона в своєрідній «санаторійній зоні», а прикінцевий запис – «краще нікому нічого не розповідати» [193, с. 317] – рельєфно обрамлює повість обертонами жанрових трансформацій.

У континуумі літератури США ХХ ст. ці «записки божевільного» американця-нонконформіста прочитуються як специфіч-

не продовження традиції діалогу з європейськими жанровими канонами, започаткованого Езрою Паундом. Так, цикл «Три Пісні» (Three Cantos), надрукований у журналі «Poetry» у липні 1917, подібно до «Ловця у житі», починається з апробації усталених мистецьких прийомів у нових історичних координатах. Адресат зачину – вікторіанський поет Роберт Браунінг, автор поеми про життя середньовічного трубадура «Сорделло» (Sordello, 1840). Заплутаність сюжетних ліній, складний, еліптичний поетичний стиль молодого письменника чи не найкраще підсумував у 1903 р. Гілберт Честертон: «Раніше існували письменники, якими було модно захоплюватись, і письменники, яких було модно зневажати; після «Сорделло» в історії літератури з'являється Браунінг – предмет нікчемного глузування, письменник, якого модно не розуміти» [269, с. 35]. У Паунда апелювання до традиції пов'язане з поетологічним теоретизуванням, роздумами над формами відображення історії, модулями осмислення романтичного суб'єктивізму, епічним діапазоном змалювання героїв і історичних обставин у поемі-претексті. Якщо передати його висновок *verbatim*, то отримаємо один із художніх методів структурування модерного епосу: «істина – в самому дискурсі» (the truth / Is inside this discourse):

«HANG it all, there can be but one *Sordello!*

But say I want to, say I take your whole bag of tricks,

Let in your quirks and tweeks, and say the thing's an art-form,

Your *Sordello*, and that the modern world

Needs such a rag-bag to stuff all its thought in;

Say that I dump my catch, shiny and silvery

As fresh sardines flapping and slipping on the marginal cobbles?

(I stand before the booth, the speech; but the truth

Is inside this discourse – this booth is full of the marrow of wisdom.)

Give up th' intaglio method»

(Та облиш ти, є тільки один «Сорделло»! / Але припустимо, я хочу взяти весь твій лантух із трюками, / Набити його твоїми дотепами та спритними вивертами, і сказати, що вся штука – це витвір мистецтва, / Твій «Сорделло», і що сучасному світу / Потрібен такий лантух з обрізками, щоб запхати в нього всі свої думки; / При-

пустимо, я витрясу весь свій вилов, блискотливий і сріблястий, / Як свіжі сардинки, що б'ються і в'ються на прибережній гальці? / (Я стою перед наметом фокусника, мовою; але істина – / у розповіді – у цьому наметі єство мудрості.) / Відмовлюсь від методу інталій) [442, с. 113].

З огляду на обставини життя Паунда, пов'язані з перебуванням поета в психіатричній лікарні, символічним і прикметним виглядає те, що інший засадничий аспект архітекtonіки модерного епосу Паунда – «завжди-теперішній» хронотоп, побудований на гомерівському каноні «*in medias res*», був висловлений ще одним пацієнтом «санаторійної зони», життєпис якого має форму роману виховання. Це – Оскар Мацерат із «Бляшаного барабана» Гюнтера Грасса (*Die Blechtrommel*, 1959). Розмірковуючи над зачином спогадів, Оскар занотовує: «Будь-яку розповідь можна почати з середини й, рішуче посуваючись уперед чи назад, збивати всіх з пантелику. Можна вчинити по-сучасному, відмовитись від усіх посилянь на часи та відстані, а потім оголосити самому чи дати зробити це комусь іншому, що нарешті, в останню годину, мовляв, із проблемою часу й простору пощастило впоратися. Можна також уже на самісінькому початку заявити, нібито нині написати роман – узагалі нікому не до снаги, а тоді, сказати б, у себе ж таки за плечима склепати гучний бестселер, щоб зрештою постати в очах світу останнім і єдино можливим романістом [79, с. 44]. Фразу «*Man kann sich modern geben*» [317], яку читаємо в оригіналі, можна перекласти як «удавати із себе модерніста», оскільки в ній закладена іронічна думка про імітацію чи наслідування модерністського колажного хронотопу.

Модерністський гатунок вирішення «проблеми часу й простору» у творі Грасса красномовно переформується з концепцією «одночасності всіх часів», що була обґрунтована Паундом у циклі лекцій, які згодом отримали назву «Дух лицарського роману» (*The Spirit of Romance*, 1910). У передмові автор висуває посправжньому творче розуміння хронотопу культури й відповідних інтерпретаційних підходів. Архаїчна орфографія, як-от слово *almanack*, акцентує процес творення мовно-стилістичного мережива, яке стереоскопічно обіймає минуле й сучасне: «Коли в Єру-

салимі світає, на Геркулесові стовпи насувається північ. Усі віки – одночасні. У Марокко, скажімо, ще триває дохристиянська ера. У Росії – середньовіччя. А в умах декількох уже жевріє майбутнє. Це зосібна стосується літератури, де реальний час існує незалежно від хронології, де мертві є сучасниками наших нащадків, а чимало наших сучасників вже упокоїлися в лоні Авраама, чи у іншому належному їм місці. Нам потрібне таке літературознавство, яке оцінить Теокріта та Єйтса за однаковими критеріями й судитиме нудних письменників минулого так само безжально, як і нудних сучасних митців, а також правдиво звеличує красу без допомоги довідників»<sup>1</sup> [440, с. xiv].

Конгеніальну думку читаємо в листі В. Шкловського до Ю. Тинянова від 4 березня 1929 року з приводу «Архаїстів і новаторів»: «Література позачасова, тобто вона не рояльна, а органна – звук продовжує лунати. Вона таким чином демонструє одночасність причин і наслідків, тобто люди змінюються, але продовжують розлунюватися. Дон Кіхот рівночасний Тургенєву. Про еволюцію тут говорити важко, оскільки немає ознак поліпшення, радше треба говорити про зсуви системи або про рух всередині пейзажу. Змінюються не речі, а кут зору» [211, с. 568].

Варто згадати й захоплений опис Сергія Ейзенштейна старовинного годинника у Зимовому палаці, на якому основний циферблат був покаймований вінком з маленьких циферблатиків, що показували час у різних містах світу. Саме ці циферблати підказали режисеру «Жовтня» (1927) оригінальне монтажне рішення: «Час падіння Тимчасового уряду, відмічений за петроградським часом, ми повторили всією серією циферблатів, де один і той самий час прочитувався лондонським, паризьким, нью-йоркським часом. Таким чином цей час, єдиний в історії і долі народів, проступав крізь

---

<sup>1</sup> It is dawn at Jerusalem while midnight hovers above the Pillars of Hercules. All ages are contemporaneous. It is B.C., let us say, in Morocco. The Middle Ages are in Russia. The future stirs already in the minds of the few. This is especially true of literature, where the real time is independent of the apparent, and where many dead men are our grand-children's contemporaries, while many of our contemporaries have been already gathered into Abraham's bosom, or some more fitting receptacle. What we need is a literary scholarship, which will weigh Theocritus and Yeats with one balance, and which will judge dull dead men as inexorably as dull writers of to-day, and will, with equity, give praise to beauty before referring to an almanack.



все розмаїття окремих прочитань часу, начебто об'єднуючи й гуртуючи всі народи в переживанні цієї миті» [235, с. 165].

Покажемо, як видається, є те, що з античної літератури Паунд виокремлює Теокріта. Дослідники зауважують, що жанрово-змістовна сутність його «Буколік» визначається, зокрема, агоном – суперництвом у співі [174, с. 96], а також амебейними конструкціями, запозиченими з фольклорного композиційного паралелізму. Ю. Тинянов звертає увагу на специфічний статус самого імені Теокріта в історії літератури. Літературознавець згадує «цікаве поетичне протистояння, приховану полеміку між Катенінім і Пушкінім». В «Елегії» Катеніна, – коментує Тинянов, – ім'я «Теокріт» вживається в якості алегоричного поклику; у фабулі протистояння висловлюється натяк: «Єдиним Теокрітом, якого поважали, був Пушкін» [210, с. 73–74].

Програмна релятивізація темпоральних координат, прокреслених Паундом у «Дусі лицарського роману», розуміння історичного процесу крізь оптику суб'єктивного переживання процесуальності та залучення принципу монтажу й комплементарності як модусів упорядкування історії, що втілені в часовій багатоплановості художньої тканини «Пісень», парадигмально нагадує проблематику, над якою практично одночасно замислюється Вальтер Беньямін. У «Проекті аркад» (Passagen-Werk, 1927–1940) німецький культуролог розмірковує над питанням співвідношення історичного матеріалізму Карла Маркса з наглядною відчутністю, сприйняттям історії. Паунда й Беньяміна об'єднує відмова від вульгаризації історичного позитивізму. До прикладу, в «Проекті аркад» йдеться про альтернативні принципи інтерпретації історії: «Центральна проблема історичного матеріалізму, яку зрештою доведеться розв'язати: чи обов'язково марксистське розуміння історії можна досягнути за рахунок відмови від відчутності історії? Або: яким способом можливо об'єднати яскраву виразність (Anschaulichkeit, з нім. наочність. – О.Г.) із застосуванням марксистської методології? Першим етапом такої програми стане застосування принципу монтажу в вивченні історії. Це означає складання величезних конструкцій з щонайменших і ретельно відшліфованих компонентів. Фактично через аналіз мінімаль-

них одиничних проявів віднайти зерно загальних подій. І, таким чином, відмовитися від вульгарного історичного натуралізму. Осягнути сутність структурування історії. Через структуру коментаря. Відходи історії»<sup>2</sup> [250, с. 461].

Паундова теорії знання про минуле і способи його трактування визначаються принципом історичності та відносності наших знань про перейдені події. Його історіографічний погляд зосереджено не на причинно-наслідкових закономірностях розвитку людства у телеологічному наративі, а на безпосередньому відчутті історичних і культурних артефактів. Ця своєрідна «пальпація» тіла історії перетворюється на пульсацію його фрагментів. Так, розбудова американської демократичної республіки в історіографічній перспективі Паунда редукується до листування Адамса і Джефферсона, Декларації про Незалежність чи Конституції США. Ці документи наділені атрибутами ідеалізованого епічного «золотого віку», велич і гуманність яких були скомпрометовані та вульгаризовані під тиском індустріалізації, буржуазного прагматизму і меркантильності, найганебнішим проявом котрих для Паунда була лихварська економічна система, «*usura*». «Додаток до Пісні 100» (Addendum for C, 1941) красномовно демонструє трансатлантичний і трансстемпоральний модус функціонування одного з питомо американських жанрів – єреміади. Засудження лихварства вербалізовано в формі гетероглосного лінгвістичного конструкту, котрий поєднує англійську та гебрейську мови (*neschek*), а за давньогрецьким відповідником цієї лексеми – *τόκος* – слідує його латинська предикація (*hic mali medium est* – тут знаходиться осереддя зла). Потворна велетенська істота сполучає риси Дантового Геріона і потворного дракона з давньоскандинавського епо-

---

<sup>2</sup> A central problem of historical materialism that ought to be seen in the end: Must the Marxist understanding of history necessarily be acquired at the expense of the perceptibility of history? Or: in what way is it possible to conjoin a heightened graphicness <Anschaulichkeit> to the realization of the Marxist method? The first stage in this undertaking will be to carry over the principle of montage into history. That is, to assemble large-scale constructions out of the smallest and most precisely cut components. Indeed, to discover in the analysis of the small individual moment the crystal of the total event. And, therefore, to break with vulgar historical naturalism. To grasp the construction of history as such. In the structure of commentary. Refuse of History.

су Фанфіра, чия, сказати б, антипрометеївська символіка яскраво «озвучена» в опері Ріхарда Вагнера «Кільце нібелунгів»:

The Evil is Usury, *neschek*

the serpent

*neschek* whose name is known, the defiler,

beyond race and against race

the defiler

τόκος hic mali medium est

Here is the core of evil, the burning hell without let-up,

The canker corrupting all things, Fafnir the worm,

Syphilis of the State, of all kingdoms,

Wart of the common-weal,

Wenn-maker, corrupter of all things.

(Зло – це Лихварство, *neschek* / гадюка / *neschek*, чие ім'я відоме: осквернитель, / над родом і проти роду / осквернитель / τόκος hic mali medium est / Тут знаходиться осереддя зла / палаюче ненажерливе пекло / пухлина, яка роз'їдає все навкруги, / Фанфір-дракон, / Сифіліс Держави, / усіх королівств, / Пухлина спільного достатку / Стеатома, яка роз'їдає все навкруги) [437, с. 818].

Одним із **методів** дослідження поетикальних новацій Паунда й актуалізації специфіки художнього відображення американських цінностей в його творчості є застосування концепцій і критичного апарату, розробленого представниками російської філологічної школи, які розвинули та переосмислили ідеї Олександра Веселовського та Олександра Потебні. Зокрема, це стосується амебейної композиції поетичної мови. О. Веселовський розглядає епічні повтори як хронологічний момент, що виражається амебейним, антифонічним утіленням ліро-епічних сюжетів [35, с. 318]. Розглянуті Ю. Тиняновим фабули поетичного протистояння двох співців і мотивування амебейної побудови ліричних віршів, запропоновані В. Жирмунським, співзвучні з естетичними принципами, які Паунд використовує для висвітлення суто американських цінностей. Зосібна це стосується «Кантос», жанр яких Паунд визначив як «епос, що містить історію» [411, с. 46].

Михайло Гаспаров визначає амебейну конструкцію як «художню композицію, в якій протягом усього поетичного твору чергу-

ються уривки (піввірші, вірші, строфи), що пов'язані між собою паралелізмом». Її генеза, – уточнює дослідник, – сягає навперемінного співу двох співців або хорів у народній творчості [135, с. 23]. Діалогічні паралельні побудови характерні і для давньоскандинавських пісень, і давньофранцузького епосу («Пісня про Роланда»).

Прикметно, що Ігор Костецький формулює присутню суголосну концепцію художньої специфіки такої «рефренної», або, якщо вдатися до таксономії давньогрецької версифікації, «еподичної» архітекτονіки. У статті «Тло поетичної місії Езри Павнда» критик окреслює три засадничі естетичні принципи, за його словами, «основної праці» літературного модерну: від емансипації конкретно-унікальної деталі у поетиці експресіонізму («права громадянства здобув символ неповторного») через пародію до синтетичної міфотворчості. І хоча автор експліцитно не покликається на школу російського формалізму, вплив таких літературознавців, як, відповідно, Віктор Шкловський і Юрій Тинянов, чітко оприявлений у використанні Костецьким «нових художньо-технічних термінів: *учуднення і зсув*» [127, с. 388]. У «Тлі поетичної місії» естетична категорія пародії розглядається саме крізь оптику «учуднення», запропоновану російською філологічною школою: цей «термін береться у первісному значенні слова: «рівнобіжний спів», «спів до пари». Пародія розвиває способи створювати відстані до предмета, бачити предмет відразу з кількох пунктів. Це вироблення техніки симультанного сприйняття. Головне завдання пародії – створювати можливості для поновного переживання того, що в мистецтві перед тим уже було сказано або зображено. Пародія спримогається повернути увагу до забутого, поставити його в новому світлі» [127, с. 388].

Взаємодію поезії та історіографії ретельно розглянув Гейден Вайт у праці «Метаісторія: історична уява в Європі XIX століття» (*Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*, 1973). Як уважає дослідник, «насправді історик вдається до поетичного акту, в якому він подумки представляє історичне тло і конструює його як окрему сферу, в якій він висуває специфічні теорії для пояснення того, що «дійсно відбувалось» [503, с. x]. Тож, підкреслює Вольф Шмід, подібність роботи історика і літератора

в концепції Вайта спирається на «розрізнення російськими формалістами понять «фабула» та «сюжет» – точніше кажучи, їхніх еквівалентів в англійській мові – «story» та «plot». Вайт стверджує, що історик теж вдається до художніх прийомів, і створює, за словами Вайта, «emplotment», тобто організовує сюжет із історичних фактів <...> Не можна не погодитись із принциповою аналогією, яку він окреслює, між істориком і наратором, з його головною тезою, що і Кліо, муза історіографії, вигадує історії» [234, с. 161–162]. Цей взаємозв'язок переноситься Паундом на співвідношення між істиною та музою епічної поезії Калліопою. Філософські імплікації й художні стратегії подібних паралелей розглядатимуться на прикладі «Пісні 8».

Відомо, що Паунд – проповідник модернізму, котрий гучно проголосив «новий заповіт естетики»: «Make it new». Але що саме творити по-новому, яка конкретика стоїть за формальним підметом, що виражено займенником «it», або чи можна його опустити, як пропонується в деяких дослідженнях [187, с. 17], і перекласти «Створи наново»?

Подальший аналіз поетичного корпусу Езри Паунда, його літературно-критичних рефлексій і епістолярної спадщини скерований головною гіпотезою – на наш погляд, «творити по-новому» означало передусім жанрову трансформацію античного епосу, тобто інваріантний діалог із традицією.

Олександр Геніс, розмірковуючи над змінами фундаментальних координат людського існування на початку ХХ ст., надає гаслу «Make it New» універсального значення: «Зробити світ новим» [47, с. 203]. Олексій Зверев переважно аналізує жанрові поетичні конвенції у творчості митця й підкреслює, що естетична програма «Make it new» Паунда містила найважливіше й самодостатнє завдання – «всебічне оновлення художньої мови». Російський вчений наголошує на істотних змінах самого поетичного словника: «В нього увійшла лексика повсякденного життя, жаргон, соціально забарвлений діалект, і на цьому тлі по-новому сприймалася настільки ж широко залучена архаїка, книжність, барокова багатозначність слова-символу, абстрагованого від його конкретної побутової семантики» [111, с. 16]. Відповідаючи огудникам Паун-

да, які дорікали поету, що він «збирає, адаптує, привласнює рядки й вирази з грецької, латини та східних поетів і в результаті в'є гніздо подібно до сороки, Хільда Дулітл заперечує, що заклик «творити по-новому» надихнув сонм другорядних адептів <...> Мені цей метод нагадує радше Фенікса, ніж сороку» (the process of a Phoenix, rather than of a magpie) [320, с. 46].

Микола Анастасьєв розглядає «епохальне гасло» Езри Паунда «Make it new!» у контексті літературних маніфестів, які закликають скинути Рафаеля та інших з пароплава сучасності. Але в контексті авангардистського пафосу заперечення традиції дослідник підкреслює особливі, специфічні візії Паунда: «Цей славнозвісний руйнівник традиційних поетичних форм теж ішов уперед якось дивно – обернувши голову назад. Він цілий критичний нарис написав, у якому підвів під верлібр історичну опору й простягнув ланцюг: Еврипід – дю Белле й інші поети «Плеяди» – сучасники (в сенсі moderns). Тобто «нове», в його уявленні, – це не відмова від старого, це свіжий, незатьмарений, немов би *перший* погляд на світ – погляд дитини» [6].

Як і В. Вулф, Паунд проводить непорушну демаркаційну лінію між «moderns» і «contemporaries». Модерне мистецтво дійсно проповідує розрив, але не з самим минулим, яке слід по-новому засвоїти, увібрати й «очуднити». Модерність радше імплікує відмову від стереотипів, які вкоренилися й забронзовіли в сучасному мистецтві. Пасеїзм Паунда наснажується спробою оживити минуле, віднайти в ньому смислотворчі потенції, які співзвучні, скажімо, з принципами безпосереднього емпіризму, що їх обстоювала імажистська школа: «У мистецтві [Арно] Даніеля і Кавальканті я розпізнав ту точність, якої мені бракує у вікторіанців, оту ясність відтворення чи то навколишньої природи, чи то емоцій. Їхні свідчення – це слова очевидця, їхні почуття засновані на особистому досвіді» [423, с. 11].

Метафоричний еквівалент М. Анастасьєва «погляд дитини» як «нового» у розумінні Паунда неминуче змушує згадати роботу Романа Якобсона «Лінгвістика і поетика», в якій суто метамовна функція пов'язана з процесом засвоєння рідної мови дитиною. Аналіз повідомлення як такого Р. Якобсон проводить на тлі металінгвістичної функції лексичного коду англійської мови та виділяє

поетичну функцію мови залежно від її літературно-видових відмінностей, що має безпосередній зв'язок із парадигматикою епічного й ліричного в «Cantos» Паунда: «Скерованість (Einstellung) на повідомлення як таке, зосередження уваги на повідомленні заради нього самого – це поетична функція мови. <...> Ця функція, посилюючи відчутність знаків, поглиблює фундаментальну дихотомію між знаками і предметами. <...> Поряд із поетичною функцією, яка домінує, в поезії використовуються й інші мовні функції, причому особливості різних жанрів поезії зумовлюють різний ступінь ужитку цих інших функцій. Епічна поезія, котра зосереджена на третій особі, великою мірою спирається на комунікативну функцію мови; лірична поезія, спрямована на першу особу, тісно пов'язана з експресивною функцією» [241, с. 202–203]. Саме поетична функція мови перетворює смисл твору літератури в літературний твір. Поетична функція передбачає акцентування й загострення текстуальної форми, вона актуалізується в архітектоніці твору, опуклості риторичних фігур, щільності й густині різноманітних видів паралелізму, концентрації художньої текстури, таким чином підсилюючи «відчутність знаків».

З подібної перспективи – спроби розмежування поетичної та референційної функції повідомлення – написано Другий розділ «Основ читання» (ABC of Reading, 1934), де Паунд теоретизує принагідно таких питань, як «Що таке література і що таке мова?», «Як використовується мова та навіщо вивчати літературу?». В його інтерпретації «літературність» художнього тексту споріднена з концепцією Якобсона: «Література – це мова, наповнена смислом. Велика література – це просто мова, наповнена смислом до найвищого ступеня» [411, с. 36]. Як і для Якобсона, для Паунда цілком очевидно, що мова використовується для комунікації, а «література – це новина, яка і ЗАЛИШАЄТЬСЯ новиною» [411, с. 29, капіталізація першотвору. – О.Г.]. Або ж, відповідно до термінології російських формалістів, вона незмінно залишається відстороненою, виведеною, за словами В. Шкловського, із «автоматизму сприйняття» жанрових стереотипів.

За висновком Оге Ханзен-Леве, поетика відсторонення визначає наполегливе прагнення до новизни, яке переважає в самосвідомості.

мості Нового часу, і воно яскраво відображається в художній практиці модернізму [222, с. 22]. «Новизна», переконаний О. Потебня, культивується не лише у модернізмі. «Будь-який значний поетичний твір, – пише він, – є новиною, що заскочує критику і публіку зненацька, що викликає в неї подив і здивування, нерідко вводить в оману, тим більше і триваліше, чим більш значущим є сам твір. Якби було інакше, то за правилом: «Ти дорівнюєш досягнутому духу», твори поетів не мали б для нас нічого повчального» [175, с. 315].

Суголосну думку про культурну традицію висловив Ігор Стравінський принагідно «абсолютної сучасності» «Великої фуґи» (*Große Fuge*, 1825–1827) Людвіґа ван Бетховена. Вказуючи на «сущільну варіацію й розробку» її структури, доконечно інтервальну музику, що «майже вільна від прикмет свого часу» та, «принаймні з точки зору ритміки, витонченіша за будь-яку музику нашого століття», він називає цей твір «абсолютно сучасним твором, який завжди буде сучасним». Цікаво, що в англійському перекладі читаємо саме «contemporary»: «An absolutely contemporary piece of music that will be contemporary forever» [481, с. 24], що семантично й концептуально резонує з теорією «сучасності всіх віків» Паунда.

Специфічна амебейна архітектоніка ліричних віршів, досліджена В. Жирмунським, дозволяє більш детально дослідити естетичні принципи побудови «Cantos» Паунда. У «Композиції ліричних віршів» (1921) Жирмунський визначає амебейні конструкції як «продовження» попередніх творів і діалогу з традицією. Амебейна конструкція з'являється в книжній поезії «разом із романтизмом і наслідуванням народної поезії». Приклади такого поновлення російський теоретик знаходить у вірші Данте Габріеля Росетті *An Old Song Ended* (1869). Інтерпретація назви твору Жирмунським – «Продовження старої пісні» – виглядає красномовною і послідовною у контексті його наукової концепції: англійський прерафаеліт «продовжує» пісню Офелії, а ще рельєфніше ця традиція оприявлена «в більш відомому вірші Метерлінка, який він написав під впливом народної пісні і Росетті» [105, с. 479].

У поезії Паунда амебейні структури складають підґрунтя відчутно умовного стилю. У ліро-епічних «Піснях» амебейний діалог



із традицією проявляється у жанровому первні. Сергій Аверінцев підкреслює, що якщо «на стадії дорефлексивного традиціоналізму жанр визначався з позалітературної ситуації, що забезпечувала його побутову та культову доречність», то, починаючи з доби елінізму, жанр отримує характеристику своєї сутності з власних літературних норм, кодифікованих поетикою або риторикою» [2, с. 4–5].

Наступництво-діалог у «Кантос» актуалізується в трансформаціях і різноманітних способах «переформатування різних жанрів – давньогрецького періпла, середньовічних строфічних канонів і т. п., які стануть предметом подальшого аналізу. У циклі нарисів «Погляд у минуле» (A Retrospect, 1918) Паунд постулює: «Якщо щось уже було сказано раз і назавжди в Атлантиді або Аркадії, у 450 р. до народження Христа або в 1290 р. після, то нам, сучасним письменникам, нема чого це переповідати, або затьмарювати славу попередників повторенням уже сказаного менш майстерно і з меншою переконливістю. <...> Кожна епоха рясніє дарами, але тільки небагатьом вдається перетворити їх у надбання нащадків. Гарна поезія ніколи не писалася в формах нехай навіть двадцятирічної давності, тому що використання таких форм неодмінно свідчить про те, що їх автор мислить книгами, умовностями і кліше, а не життєвими обставинами. Утім, усвідомлення дисонансу між мистецтвом і реальністю може, звісно, спонукати до спроб відродити забутий стиль, якщо письменник знаходить у ньому певний каталізатор, або якщо він виявив у ньому ті елементи, відсутність яких у сучасному мистецтві перешкоджає воз'єднанню цього мистецтва з його основою – життям<sup>3</sup> [423, с. 11].

Пасаж Паунда про використання у модерній поезії художніх засобів, популярність яких перевищує два десятиріччя, Маржорі Перлофф, так би мовити, «синхронізує» з сучасною семіотикою, а її рефлексії посутньо співзвучні з жанрологічною схемою С. Аве-

<sup>3</sup> If a certain thing was said once for all in Atlantis or Arcadia, in 450 Before Christ or in 1290 after, it is not for us moderns to go saying it over, or to go obscuring the memory of the dead by saying the same thing with less skill and less conviction. <...> No good poetry is ever written in a manner twenty years old, for to write in such a manner shows conclusively that the writer thinks from books, convention and cliché, and not from life, yet a man feeling the divorce of life and his art may naturally try to resurrect a forgotten mode if he finds in that mode some leaven, or if he think he sees in it some element lacking in contemporary art which might unite that art again to its sustenance, life.

рінцева. Американська дослідниця трактує «трансформації, а часом і зникнення, окремих жанрів і конвенцій як аспекти неминучих змін у літературному процесі, котрі відбуваються під час руйнування кодифікацій, що визначають їхнє функціонування» [406, с. 14]. У монографії «Танок інтелекту: дослідження поезії у традиції Паунда» (*The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, 1985) Перлофф обґрунтовує тезу про особливий різновид композиції мистецького твору – «кантоподібну» структуру, властиву «поетичним творам загалом – незалежно від того, чи певний текст був власне піснею як частиною поеми, маніфестом, критичним есе чи приватним листом» [406, с. ix].

У висновках Перлофф неважко помітити відлуння рефлексій Ю. Тинянова, зокрема статті «Літературний факт». Обидва дослідники увиразнюють складну динаміку співвідношення маргінальних і привілейованих компонентів художньої структури в історичній перспективі. Розмірковуючи над тим, як внутрішньо-літературні жанри стають «літературним фактом», Тинянов підкреслює: «Мінливими тут виявляються не тільки межі літератури, її «периферія», її прикордонні області – ні, справа йде про самий «центр»: недостатньо сказати, що в центрі літератури рухається й еволюціонує один споконвічний, спадкоємний струмінь, а тільки з боків напливають нові явища, – ні, ці найновіші явища займають власне самий центр, а центр зісковзує на периферію. *В епоху розпаду певного жанру він із центру переміщується на периферію, а на його місце з дрібниць літератури, з її задвірків і низин заступає в центр нове явище* [211, с. 257–258, курсив оригіналу. – О.Г.]».

Сформульовані в статті Ю. Тинянова «Літературний факт» ідеї стосовно «дрібниць літератури» [211, с. 257–258] надзвичайно близькі до феномену, який у літературно-критичній і художній системі Паунда називається методом «luminous details» (променисті деталі). Теорія «luminous detail» сформульована автором у «Доволі нудному вступі» (*A Rather Dull Introduction*) до циклу статей «Я збираю останки Осіріса» (*I Gather the Limbs of Osiris*), котрі друкувалися у суспільно-політичному й літературно-мистецькому тижневику «*The New Age*» протягом грудня 1911 – лютого 1912 р. «Метод променистих деталей, – підкреслює Паунд, – рішуче супере-

чить сучасному панівному методу – методу незчисленних подробиць, а також і методу вчорашнього дня – методу сентиментальності й узагальнень. Другий – занадто розпливчатий, перший – занадто обтяжливий для того, щоб ними скористалася нормальна людини зі жвавим розумом»<sup>4</sup> [434, с. 21]. «Розпромінені подробиці» функціонують у координатах динамічних взаємозв'язків і комплексності фактичного і фікційного. Як стверджує Паунд, «До певної міри будь-який факт є «важливим». Будь-який факт може бути «симптоматичним», проте тільки певні поодинокі факти раптово сприяють проникненню у привхідні обставини, їхні причини, їхні наслідки, послідовність, закономірність. Ім'ярека такого-то року було обрано дожем. Ім'ярек убив тирана. Ім'ярек був відправлений у вигнання за розтрату державних коштів. Ім'ярек поцупив державні кошти, але не був відправлений у вигнання. Такі твердження можуть містити зародки драматичних подій, певні натяки на людські пристрасті чи звичаї, проте вони німотні, вони не говорять нам нічого з того, чого ми не знаємо, нічого, що здатне озорити. Вони належать усім часам і усім країнам»<sup>5</sup> [434, с. 22].

Натомість Паунда інтригує інша історія: прикметні, знакові події, які він підносить до символів сейсмічних світоглядних зрушень, що не ввійшли до загальновідомих анналів. Приклади таких парадигмальних змін у життєвих орієнтирах цілих народів і держав, соціальних інститутів і культурних практик Паунд знаходить, зокрема, у дослідженні Якоба Буркгардта «Культура Відродження Італії» (*Die Kultur der Renaissance in Italien: Ein Versuch*, 1860). У розвідці швейцарського історика він виокремлює події 20-х років XV століття. Здавалося б, Буркгард подає захоплюючу розпо-

---

<sup>4</sup> <...> the method of Luminous Detail, a method most vigorously hostile to the prevailing mode of today – that is, the method of multitudinous detail, and to the method of yesterday, the method of sentiment and generalisation. The latter is too inexact and the former too cumbersome to be of much use to the normal man wishing to live mentally active.

<sup>5</sup> Any fact is, in a sense, 'significant'. Any fact may be 'symptomatic', but certain facts give one a sudden insight into circumjacent conditions, into their causes, their effects, into sequence, and law. So-and-so was, in such-and-such a year, elected Doge. So-and-so killed the tyrant. So-and-so was banished for embezzling State funds. So-and-so embezzled but was not banished. These statements may contain germs of drama, certain suggestions of human passion or habit, but they are reticent, they tell us nothing we did not know, nothing which enlightens us. They are of any time and any country.

відь про введення у ренесансній Венеції новітньої системи статистичного обліку – по душах населення (anime). Проте Паунд цитує побіжно згаданий історико-політичний сюжет: «Коли флорентійці приблизно в той же час хотіли укласти союз із Венецією проти Філіппо Марія Вісконті, їм на той момент у цьому відмовили, виходячи з ясного, підтвердженого виведенням точного балансу переконання, що війна між Міланом і Венецією, тобто між покупцем і продавцем, – це безглуздя. Вже тільки через те, що герцог збільшить своє військо, герцогство стане поганим споживачем через зростання податків» [29, с. 53]. Такі історичні штрихи, які Паунд ніби під лупою розгледів у Буркгардта, він називає «interpreting detail», тобто подробицями, котрі спричиняють епіфанію, викликають осяяння, несподіване інтуїтивне відкриття: «В історії розвитку цивілізації або культури ми зустрічаємо подібні подробиці осяяння. Кілька десятків фактів такого характеру розкривають сутність певного періоду – сутність, яку не збагнути за допомогою накопичення величезної кількості фактів іншого ґатунку. Такі факти важко віднайти. Вони швидкоплинні й невловимі. Вони упорядковують знання подібно до того, як розподільний щит упорядковує електричну мережу»<sup>6</sup> [434, с. 22–23].

Художній прийом «luminous details» – фрагментів, що променяються зсередини – транспонується Паундом на модуси впорядкування історичних даних. Вони ранжуються й систематизуються не у вигляді хронологічно організованого реєстру, який вивершується «великим наративом» офіційної ідеології. Натомість його цікавить феномен, який нагадує «відходи історії» у «Проекті аркад» Беньяміна. Маловідомі документи чи навмисне замовчувані події, ці жмутки та уламки історії, функціонують у ліро-епічних «Кантос» як тематичні рими, об'єднані лейтмотивом версифікованої історії. Взаємозалежність і доповнюваність «розпромінених деталей» реалізується за принципом симультативної й комплементарної структури ідеограматичного письма. Її надтекстова організація схожа

---

<sup>6</sup> In the history of the development of civilisation or of literature, we come upon such interpreting detail. A few dozen facts of this nature give us intelligence of a period – a kind of intelligence not to be gathered from a great array of facts of the ther sort. These facts are hard to find. They are swift and easy of transmission. They govern knowledge as the switchboard governs an electric circuit.

на систему перехресних покликів сучасного Інтернету. Така мережа текстуальних зв'язків спонукає згадати про семантику латинського слова «textum» – сполучення.

Саме у комплементарному нашаруванні «розпромінених подробиць» сфокусовано специфіку історіографії Паунда. Він, зокрема, зазначає: «Мистецтво змінює життя так само, як історія змінює розвиток цивілізації і літератури. Митець відшукує променисті подробиці та відтворює їх. Він не коментує. Його цариною залишається незмінна основа психології і метафізики. Кожен історик «сповнений ідей», які, ймовірно, відрізняються від ідей інших істориків – непереконаливих висновків, зроблених на догоду моді, але променисті подробиці залишаються незмінними»<sup>7</sup> [432, с. 23].

«Розпромінені деталі», таким чином, визначають своєрідний метод Паунда-історика: культурні артефакти, фрагменти текстів і події минулого вибудовуються не в раціонально-послідовній «ланцюговій реакції» чи реакції сучасної свідомості на історичні випадки в формі коментаря, вони упорядковуються у відповідності до циклів міфологічної рекурентності, «версифікації історії» в формі середньовічних строфічних малюнків, заснованих на принципі рефренів, перехресному «римуванні» минулого із сучасним. Образ єгипетського бога відродження Озіріса в назві есеїв Паунда виразно резонує з оцінкою, яку дає Осип Мандельштам російським формалістам – Б. Ейхенбауму, В. Жирмунському і В. Шкловському, у котрих він бачить «нову музу», принагідно зазначивши, що завдання художника – «повернути образу, Озірісу, його первісну єдність» [141, с. 257, 253].

Тобто, принцип комплементарного зіставлення історичних і культурологічних «променистих деталей» є одним із конститутивних елементів «кафолічного» модерного епосу Паунда. Генеза цієї художньої стратегії простежується, зокрема, в художній системі Вільяма Блейка та рецепції його творчості поетом-модерністом.

---

<sup>7</sup> Arts work on life as history works on the development of civilization and literature. The artist seeks out the luminous detail and presents it. He does not comment. His work remains the permanent basis of psychology and metaphysics. Each historian will «have ideas» – presumably different from other historians – imperfect inductions, varying as the fashions, but the luminous details remain unaltered.

Герберт Шнайдау справедливо пов'язує з романтизмом проблематичність і хитросплетіння образів, характерних для модерної літератури: «Містичні божественні одкровення Блейка, – підкреслює дослідник, – лягли основою усієї «складності» модернізму: для того, щоб узріти Бога в яслах чи на хресті, безкінечність у зернятку піску і сакральне в повсякденному чи порочному, необхідно було зазирнути поза загальноприйняте розуміння реальності»<sup>8</sup> [464, с. ix]. У прозорому посиланні на вірш Блейка «Пророцтва невинності» (*Auguries of Innocence*), опублікованому у посмертному виданні 1863 р., американський літературознавець сполучає римовані непарні рядки загальновідомого першого чотиривірша:

To see a World in a Grain of Sand  
And a Heaven in a Wild Flower,  
Hold Infinity in the palm of your hand  
And Eternity in an hour [255, с. 481].

У перекладі Віктора Марача ця поезія називається «Віщування Невинності»:

Побачить світ в піщинки лоні  
І небо в квітці луговій,  
Відчуть безмежність у долоні  
І вічність в змигу одним вій [20, с. 153].

Для Пітера Акройда цей твір є апогеєм і водночас квінтесенцією філософії Вільяма Блейка (*the sum of his philosophy*), де «він намагається відшукати і по-новому представити певні взірці древньої мудрості, що для сучасників стали неприступними»<sup>9</sup> [242, с. 276].

Така поетика переосмислених зразків «древньої мудрості» принципово важлива у художніх системах Блейка й Паунда. Проте в англійського романтика ці приклади представлені виключно у річищі біблійних епічних топосів, а модерна епічність американського поета імплікується космополітичним, кумулятивним, соборним дискурсом.

---

<sup>8</sup> Blake's mystic revelationism is behind all Modernist «difficulty»: to find God in a stable or on a cross, infinity in a grain of sand, the sacramental in the trivial or degraded, one had to see through and past the accepted versions of things.

<sup>9</sup> he is attempting to rediscover and redeploy some form of ancient wisdom that had ceased to be available to his contemporaries.

Стрижневі міфопоетичні образи Блейка розвиваються на перетині двох осей координат – біблійного едемичного наративу й інфернальної індустріалізованої сучасності. Диявольська, антигуманна сутність політичних і культурних інститутів тогочасного Альбіону уособлюється, як от у вірші «Сажотрус» (The Chimney Sweeper) зі збірки «Пісні досвіду» (Songs of Experience, 1794 р.), в образах, що їх ранжировано в структурі бінарних опозицій «я – вони», «біле – чорне», «світло – темрява», «присутність – відсутність», «щастя – юдолі страждань»:

They think they have done me no injury:  
And are gone to praise God & his Priest & King  
Who make up a heaven of our misery

(Вони не розуміють, що спричинили моє страждання / І пішли славити Бога з його каноніком і королем, / Які будують рай на наших стражданнях) [255, с. 23].

Символічна реальність вірша визначає політичний і етичний смисл його проблематики – несумісність уявного міленарного нового Єрусалима із соціальними й політичними структурами сучасності, репрезентованими переродженою Трійцею – «Бог, канонік і король».

У поемі «Єрусалим» (Jerusalem, 1820), наприклад, канон «крихитних частинок» постульований як закон, що пронизує всі космогонічні, етичні й естетичні побудови Блейка:

He who would do good to another, must do it in Minute Particulars  
General Good is the plea of the scoundrel hypocrite & flatterer:  
For Art & Science cannot exist but in minutely organized Particulars  
And not in generalizing Demonstrations of the Rational Power.

(Хто бажає творити добро іншому, повинен робити це крихитними частинками / Загальне благо – це заклинання плюгавого облуди й облесника, / Затим що Мистецтво й Наука можуть існувати лише у формі скрупульозно організованих частинок / А не в узагальнених Проявах Сили Розуму) [255, с. 203].

Міфопоетична парадигма творчості Блейка, стрижневі поетикальні домінанти якої актуалізують романтичну настанову на здатність мистецької уяви творити нову реальність, виявляти й пізнавати глибинні аспекти буття поза межами його зовнішніх оприявлень

і досвіду, відобразити трансцендентне у повсякденному, залучається до творів високого модернізму на текстуальному рівні. Гуманістична максима з «Єрусалима»:

All broad & general principles belong to benevolence

Who protects minute particulars, every one in their own identity

(Усі всеохопні й загальні принципи людинолюбства / Оберегають крихітні частинки, кожному окремішню неповторність) [255, с. 183] відлунює в інтертекстуальній римі – «minute particulars» – поеми Хільди Дулітл «Стіни не падають» (The Walls Do Not Fall, 1944). Утвердження опрічної самотності кожної людини вона висловлює в порівнянні кровоносних судин із розташуванням жилок на листочках рослин. Такі, на перший погляд, непомітні несхожості становлять важливі ознаки ідентичності, оприявлені в імажистській поетичній техніці побудови художнього образу на зернинках, децицях, «елементарних частинках» навколишнього світу:

my mind (yours)

has its peculiar ego-centric

personal approach

to the eternal realities

and differs from every other

in minute particulars,

as the vein-paths on any leaf

differ from those of every other leaf

in the forest, as every snow-flake

has its particular star, coral or prism shape.

(мій погляд (ваш) / має особливе осібне / індивідуальне ставлення / до предковічної дійсності // і відрізняється від усіх інших / невловимими деталями, // як жилки на одному листку / несхожі на інших листках / у лісі, як кожна сніжинка має власну зіркоподібну, коралоподібну чи призматичну форму) [321, с. 539–540].

Нортроп Фрай, аналізуючи вірш Блейка «Віщування Невинності» (Auguries of Innocence, 1863), вважає, що в ньому прочитується-



ся нове потрактування «усталеної форми метафоричної структури». «Замість метафори цілісності й об'єднання, – підкреслює він у монографії «Великий код: Біблія і література», – одержимо метафору особливості, таке бачення, яке Блейк називав «дрібними особливостями» і висловив рядком: «І світ увесь побачити в малій піщинці» [216, с. 245]. Ґрунтовне осмислення канадським науковцем творчості Блейка дозволяє зауважити цікаві й значущі паралелі з концептом епічності Паунда. Блейкові «Пророцтва Невинності» у «Благоговійній симетрії» (*Fearful Symmetry: A Study of William Blake, 1947*) Н. Фрай називає передчуттям «райського непорочного стану» (*the paradisaical unfallen state*) [313, с. 45], а у виданих 2004 р лекціях дослідника стверджується, що ці пророцтва «змальовують світ, відмінний від того, який нас оточує, але все-таки це – справжній світ людей»<sup>10</sup> [311, с. 214]. Пророкування Блейка як художній модус інтенсифікації й розширення інтеріоризованих візій, покликаних відтворити своєрідний «закон тотожності» макрокосму та мікркосму, соціального й суб'єктивного, присутньо конгруентні «передчуттю епічності» у «Піснях» Паунда.

Прикладом такого «пророцтва епічності», побудованого за принципом фрагментарності, відповідно до якого поетичне слово не скріплюється з референтом позахудожньої дійсності, а шукає нові значення у зіставленні різних культурних пластів, калейдоскопічній і мозаїчній грі смислів, є цикл «Cantos», озаглавлений «Вибійний молот» (*Rock-Drill, 1956 p.*). Назва цієї частини «Пісень», імовірно, є покликом на однойменну скульптуру Джейкоба Епстайна (1913–1915), митця, який разом із Марселем Дюшаном став піонером так званої техніки «ready-made». Тлумачення Террі Терреллом китайських ієрогліфів на початку «Пісні 89» [486, с. 514] наводить на думку, що Паунд ніби «розібрав» на складові написання назви «Шу-цзін» («Книги документів» (書經) із конфуціанського канону та сконструював модифікований віршований артефакт:

To know the histories           書  
to know good from evil

經

<sup>10</sup> They describe a world which is not the world we live in, but which nevertheless is the genuinely human world.

And know whom to trust.

Ching Hao.

Chi crescerà

(Paradiso)

(Знати історію / відрізнати добро від зла / І знати, кому довіряти. / Шу-цзін – це добро / Хто примножить / Рай) [437, с. 610].

Італійська кода з «відкритим» покликом на «Божественну комедію» (у перекладі Є. Дроб'язка П'ятої пісні Раю – «Ось хто зростить нам почуття найлуччі» [86, с. 361]) на тлі текстуальної деконструкції «Шу-цзін», яка ще традиційно називається «Книгою історій», ілюструє прояви «версифікації історії» – ключового концепту для розуміння історіографічного апарату Паунда. У цьому понятті «метафора особливостей» Блейка поєднується з авангардистською технікою «ready-made», що потверджує художнє мислення культурними пластами, прожилками інтертекстуальних побудов без зримих ланок причинно-наслідкових законів логіки. Завдяки «селекційному читанню» історії, комбінуванню «Книги документів» Конфуція з художніми образами Данте легендарне минуле стародавнього Китаю відбивається у піднесенні на друге – Меркурієве – небо християнського раю.

Відмінною рисою ліричного героя «Пісень» є його розчинення в історичних «масках», «текстуалізація» циклічного руху часу, квест за віртуальним «всезагальним епічним станом світу», про який пише Гегель. «Направду епічна подія, – наголошує він в «Естетиці», – не містить жодного випадкового вчинку, і таким чином мова ніколи не йде про якусь абсолютно випадкову подію, але завжди – про дію, вплетену в цілісність свого часу і стану нації» [46, с. 433]. Новий вимір епічності, яким Паунд збагатив художнє освоєння дійсності модернізмом, полягає, зокрема, і в тому, що в його поетичному всесвіті немає ні «свого часу» у гегелівському розумінні, ні «епічного абсолютного минулого» Михайла Бахтіна, які культуролог протиставляє та розглядає в аксіологічному аспекті: «Зображувати подію на одному ціннісно-часовому рівні із самим собою і своїми сучасниками (а звідси – і на основі особистого досвіду та уяви) – означає здійснити радикальний переворот, перейти з епічного світу до романного. Звичайно, «мій час» теж можна

розглядати як героїчний епічний час, із точки зору його історичного значення, дистанційовано, ніби з далечі часу (не від себе, сучасника, а у світлі майбуття), а минуле можна сприйняти фамільярно (як моє теперішнє). Але тим самим ми розглядаємо не цьогочасність у цьогочасності і не минуле в минулому; ми вилучаємо себе зі «свого часу», із зони його фамільярного контакту із собою» [16, с. 458]. Полемізуючи з Бахтіним, Сергій Аверінцев підкреслює, що «епос» у Бахтіна передбачає тільки Гомера, але для епосу Вергілія «епічне минуле» категорично непридатне. До бахтінської дихотомічної антитези традиціоналізму, який ще не знає рефлексії, і рефлексії, що вже поквиталася з традиціоналізмом, Аверінцев пропонує додати ще одну проміжну ланку – «довговічну рівновагу рефлексії та традиціоналізму» [2, с. 11]. Рефлексивний традиціоналізм, вибудований на основі амебейних конструкцій, що визначають наступність-діалог американської культури та цінностей зі всесвітньою історією, вважаємо плідним ключем до розуміння естетичної специфіки модерного епосу Паунда.

Не менш продуктивним методом дослідження «версифікованого» історичного наративу у творчості Паунда можна назвати одну з художніх актуалізацій рецептивної естетики Вольфганга Ізера. У дослідженні «Вигадане та уявне: нарис літературної антропології» (*Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, 1991) наголошується, що дихотомія уявного в літературі і наявного в бутті долається завдяки триєдиній конфігурації реального, фікціонального й уявного. Серединний статус фікціонально-художнього компонента забезпечує йому функцію своєрідного посередника у діалогічних стосунках між фактуальним і уявним, які доповнюють один одного. Варіативні інтерпретації художніх текстів свідчить про потенцію смислопородження (в англійському перекладі – *meaning-making dimension*). Принцип історизму актуалізується в оприявленні превалюючих ієрархій інституційних, соціально-історичних і герменевтичних кодів, які визначають значення текстів на конкретному етапі історії. Семантика *per se* не може розглядатися як визначальний референт при аналізі конститутивної матриці тексту, в якому зажди актуалізується полісемантичність і генеративне розмаїття смислів. Саме тому, під-

креслює Ізер, один і той самий текст набуває значення в різноманітних історичних обставинах. Оскільки значення як таке допускає багаторівневу варіативність, будь-який конкретний смисл виявляється обмеженим прагматичним конструктом, а зовсім не вичерпним і об'єктивним сталим [340, с. 19]. Німецький мислитель підкреслює, що функції і статус фікціональності у філософії зазнають докорінної зміни: від уявного й умоглядного до «конститутивної складової пізнавальної діяльності», особливо у спробах подолання трагічної швидкоплинності людського існування шляхом конструювання органічного зв'язку початку і кінця [340, с. 87].

Для увиразнення структурних транспозицій початку та кінця Ізер звертається до концепції «погоджувальної фікціональності» Френка Кермоуда [340, с. 88]. У дослідженні «Значення завершення в теорії художньої прози» (*The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, 1967) англійський дослідник робить спробу гуманізувати історичний час, надати хроносу упорядкованості, гідності й смислу, «описати світ у формі роману» [353, с. 143].

Можна припустити, що концепція «погоджувальної фікціональності» висловлена ще в Апокаліпсисі: «Отже, напиши, що ти бачив, і що є, і що має бути по цьому!» (1:19, перекл. Івана Огієнка). В історії високого модернізму концепція «погоджувальної фікціональності» образно актуалізована та висловлена у вірші В.Б. Єйтса «Плавання до Візантії» (*Sailing to Byzantium* (1928)). Тільки у вічності, у фікціональному часопросторі, стверджує поет, можна співати про «долі колишніх і грядущих поколінь» (перекл. О. Мокровольського) [104 с. 139]. В оригіналі вірша читаємо прозорий натяк на «Об'явлення Івана Богослова»: «Of what is past, or passing, or to come» [517, с. 198].

Стрижневе положення неканонічної теорії епічного в творчості Паунда полягає у поєднанні біблійних масштабів охоплення історичних подій з відмовою від телеологічності та сюжетної завершеності наративу, що сприяє естетизації самого способу відображення реальності, акцентує його дискурсивність. Поет рельєфно підкреслює текстуальну процесуальність художньої експресії, а фабула будується як своєрідний наративний паліндром. З цієї точки зору, важливим видається одне із визначень дискурсу, що його

Валерій Тюпа пов'язує з побутуванням терміну у середньовічних філософів: «В основі латинського *discursus* (у Фоми Аквінського у значеннях міркування, розмова) угадується «біганина в різні боки, туди й сюди» [212, с. 60].

Один із провідних філософських мотивів художньої літератури ХХ ст., зокрема літератури модернізму, підкреслює О. Бандровська, становить розуміння «перехідності, співвіднесеності та співрозмірності понять початку і кінця», що пов'язані з нелінійними моделями реальності. Введення принципу коловороту, концепту початку як кінця і кінця як початку, за аргументованим викладом української дослідниці, пов'язано в модернізмі з «Фінегановими поминами» Джойса і філософським заповітом Еліота «Чотири квартали», котрі, своєю чергою, продовжують траєкторію вчення Геракліта і філософії «вічного повернення» Ф. Ніцше [14, с. 11]. Творчість Паунда великою мірою була фундаторською і виявилася суголосною взірцевим зразкам високого модернізму. У вершинному ліро-епічному творі Паунда втілено не тільки ризомну рівновалентність початку і кінця, а й накреслено абсолютно новаторський поетичний наратив – епос без початку і кінця.

Утім, у контексті світової літератури абсолютність ця виглядає відносною. Так, ще у IX Книзі «Ідеї до філософії історії людства» (*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1784–91) Йоганн Готфрід Гердер категорично постулює історичний принцип «вічного початку без кінця». Така світоглядна перспектива резонує з поетикою Паунда ще й в спробі виокремити «імена, які сяють в історії культури». У поетичній системі американського поета вона кореспондує з естетикою «розпромінених подробиць». Гердер, зокрема, пише: «Моторошно бачити, як катастрофи, що відбуваються на Землі, залишають по собі одні руїни, вічний початок без кінця, як доля все перевертає і як ні в чому не помітно виразистого наміру та мети! І тільки ланцюг розвитку, виховання перетворює руїни в ціле, у цьому цілому зникають, щоправда, фігури людей, але дух людський живе, не знаючи смерті, і трудиться, не знаючи втоми. Вічно прославляються імена, які, немов генії людства, сяють в історії культури, які, немов яскраві зірки, зринають у ночі часів!» [48, с. 233].

Паралелі між «Ідеями до філософії історії людства» та «Піснями», які стали *magnum opus* їхніх творців, не вичерпуються лише залученням величезного обсягу людського знання. Суттєво важливим нам бачиться те, що в обох авторів енциклопедичний обсяг залученого матеріалу вивершується постулюванням циклічного принципу буття, його анти-телеологічним змістом. Ось як про це пишуть гердерознавці: «[В «Ідеях»] Естетика, фізика, географія, антропологія, теологія, міфологія, психологія та багато інших аспектів людського мислення та пізнання тісно переплетені з метою продемонструвати, що всі діяння людини об'єднані якщо не метою, то, принаймні, загальним напрямком»<sup>11</sup> [333, с. 8].

У новаторських, неокласицистичних поетичних прийомах Паунда відчитуються істотні точки дотику з філософським теоретизуванням Гердера, в якому поєдналися історичний і етнографічний підходи, що підривають підмурівки поетики класицизму з його твердими приписами й телеологічною концепцією історії. Критик не має сумніву, що у теорії поезії Гердера, яка спирається на історичні первні, постулюється «поетика, вільна від шаблонів і уніфікованих форм», що імпліцитно суголосне й естетичним критеріям Паунда [456, с. 35].

У контексті історії вивчення європейського епосу, ймовірно, варто згадати, що трансцендентальне розуміння естетики і транскордонного культурного обміну Гердера ґрунтується на піонерському для того часу потрактуванні самоцінності начала народної творчості. Закономірним виглядає його захоплення поемами Оссіана. Нехай «переклад» Джеймса Макферсона виявився лише літературною містифікацією (згадаємо молодого Гете, котрий заходився вивчати гельську, щоб читати цей епос в оригіналі), для Гердера національна автентичність і відтворення народної мови важать більше за довершені форми класицизму. Зв'язки між народним, національним і модерним, про які пише С. Павличко принагідно формування естетичних концепцій Ігоря Костецького під впливом мо-

---

<sup>11</sup> Aesthetics, physics, geography, anthropology, theology, mythology, psychology, and many other aspects of human cognition and knowledge were brought together, with the intent to demonstrate that the actions of all humankind do have, if not a goal, nevertheless a general direction.

дерністських письменників, яких він перекладав, уповні кореспондує з «транскордонною» образністю Паунда: «І народне, і модерне для Костецького було понаднаціональним, у той час, як національне – обмеженим, вузьким і могло хіба що зробити внесок у процес загального синтезу нового мистецтва» [162, с. 139].

Творчість Паунда-компаративіста теж продовжує наукову траєкторію, накреслену Гердером, якого вважають одним із фундаторів порівняльного літературознавства на засадах зіставлення мистецьких творів, що належать до різних, просторово й часово віддалених традицій і культур. Такий «юкстапозит», якщо скористатись лінгвістичним терміном, котрий означає кількаосновне складне слово введене в український науковий дискурс А. О. Білецьким, був започаткований, зокрема, теоретиками й практиками романтизму – Гердером, Фрідріхом і Августом Шлегелями. Вони свідомо відкинули національні кордони й поєднали в юкстапозит «німецьких мінезингерів, трубадурів Провансу, іспанські балади та литовські народні пісні» [454, с. 5]. Їхні міжкультурні концепції можна розглядати як генезу феномену, що його за посередництва *Weltliteratur* Гете вже у ХХ ст. Паунд розгорнув до масштабів своєрідного модерністського «окцидентально-орієнтального дивана» в «Піснях», у яких взаємодоповнюваність східних ієрогліфів і західної орфографії слугує важливим компонентом смислогенези й герменевтичного інструментарію створення нового епосу.

Поряд з очевидними паралелями й «слідами» Гердера в естетичних побудовах Паунда не менш вагомими вважаємо й докорінні відмінності. Головною з них виступає самовартісне значення, яке Паунд надає своєрідній концепції «фабуляції історії». Вона вибудована на привілейованому статусі поезії, котра вища за історичний консеквентний наратив. Олександр Михайлов, перекладач і коментатор творів Гердера, підкреслює важливу для наших подальших спостережень етимологію одного з центральних понять німецького філософа – *analogos*, що його історик вживає в сенсі «відповідний змісту, розуму, або, за Гердером – «Задуму». Аналогічні явища, розмірковує дослідник, «містять у собі один зміст – *Logos* або *ratio*. Різні явища, будучи аналогічними, однаково співвідносяться із «Задумом», а «велика Аналогія» є відповідність усього створеного сві-

ту задумом творця [48, с. 653]. У нових історичних, культурних, наукових і політичних умовах «один зміст» уже виглядає анахронізмом, адже весь світ пізнається індивідуальною свідомістю, яка віддзеркалює світовідчуття анатомізованої, відчуженої особистості. За словами Паунда: «Я вважаю, що вся божественна комедія розгортається всередині нас. <...> Так чи інакше, істинна гармонізація полягає в заглибленні у власне «Я» <sup>12</sup>[293, с. 206].

Інтеріоризація епічного дискурсу, переломлення його променів крізь призму споглядання й занурення у внутрішній світ поступової людини маркується написанням «Божественної комедії» малими літерами. З іншого боку, сама назва епосу «Пісні» недвозначно підкреслює фактичну безіменність твору, його апеляцію до традиції й фактичне розчинення у ній. Словесно-музична назва маркує вектор руху *ad fontes*, до ритуальних хорових пісень античності. Розпливчасто-динамічна, химерно-мінлива структура «Кантос» безпосередньо корелює з поетикою усних давньоіндійських творів, про які П. Гринцер пише так: «Проблеми авторства, оригіналу, інтерполяцій, точного датування того чи іншого пам'ятника або якогось певного шару в ньому – це проблеми писемної літератури. Усний пам'ятник не знає ні автора в звичайному розумінні цього слова, ні твердо встановленого тексту, ні точної дати створення, ні відокремлених непроникними бар'єрами редакцій. Він не статичний, а існує в мінливій, динамічній традиції, постійно змінюючись і в той же час залишаючись одним і тим самим твором. Він одночасно цілісний і суперечливий, єдиний і різноманітний, аморфний і організований, тому що при кожному своєму виконанні – нехай навіть віддаленому від іншого на сторіччя – він і традиційний, і імпровізований [80, с. 14].

Система композиційних форм, у якій домінує грайлива емпатика повторів, смислоструктуруюча сугестивна й мінлива поетична семантика, суб'єктивістське «анаграмування» історії, свідчить про відмову індивідуальної експресії від претензії на всеосяжність і авторитет Логоса. Цим і пояснюється назва і зміст наступного параграфа.

---

<sup>12</sup> I dare say we've the whole divina commedia going on inside us. <...> The real mediation is, however, the meditation on one's identity.



Проблематика жанрової специфіки, естетичної природи, художньо-мистецької цілісності «Кантос» є центром ваги багатьох англо-американських літературно-критичних розвідок. В українському літературознавстві це питання практично не розглядалося. Синопис зарубіжної та вітчизняної паундіани свідчить про те, що власне жанрологічна специфіка «Пісень», парадигматика ліричного й епічного первнів у модерній епічній поемі уповні не відрефлексовані на літературно-теоретичному рівні. Тому **актуальність дослідження** зумовлена спробою запропонувати погляд на модерну епічність як художнє відтворення божественної, трансцендентної когерентності світобудови у формі історії, яка упорядковується індивідуальним, сугестивно-алюзивним, внутрішньо-психологічним авторським баченням, естетизацією наративу та версифікацією історії. Традиційний епічний – дорефлексивний, універсальний, всеосяжний, логоцентричний – погляд на світ трансформується і збагачується Паундом у формі особистісного, фрагментарного світовідчування індивіда у пошуках епічності – єдності людини та історії, особистості та соціуму в поступічній, постренесансний, модерний час.

**Мета дослідження** полягає у спробі підтвердити валідність і обґрунтованість гіпотези про «версифікацію історії» як програмного смислотворчого художнього модусу й гуманістичного пафосу «Кантос». Реалізація мети передбачає розв'язання низки **завдань**:

- проаналізувати зарубіжну та вітчизняну паундіану, літературознавчі праці, присвячені жанровій специфіці «Cantos»;
- дослідити роль генетико-контактних і позаконтактних зв'язків у становленні універсальних естетичних засновків імажизму;
- охарактеризувати основні ідеї Паундового модернізму в контексті естетичних тенденцій початку ХХ ст. і представити письменника, котрий став рушієм і одним із подвижників модерного і модерністського мислення, чие захоплення «новим світом» оприявлене в деміургічному гаслі «творити по-новому» та втілене в стереоскопії епічного обширу, що пронизує всесвіт;
- окреслити генезу художніх стратегій Паунда та відстежити динаміку жанрових трансформацій у модерністській епічній поемі;

– визначити специфічні модуси «переформатування» стереотипів і конвенцій епічного дискурсу «Пісень» на тлі теоретичних побудов російської формальної школи;

– дослідити діалогічну основу залучення традиційних ресурсів літератури до індивідуальних новаторських алгоритмів у творчості Паунда;

– висвітлити історичний дискурс у поезії високого модернізму;

– представити специфіку наративної й образної системи «Пісень», інспірованих поняттям «епічність», природу якої Паунд виразно й унікально маркує динамікою ідеограматичного, соборного смислопородження й героїзацією духовного досвіду поступового індивідуума;

– увиразнити естетичні засоби конструювання національної ідентичності в поезії та прозі письменника.

**Об'єктом** роботи є корпус поетичного доробку Езри Паунда, його літературно-критичні статті, політико-економічні трактати, епістолярій, а також твори провідних митців англо-американського поетичного модернізму.

Концептуалазація феномену модерного епосу спонукала автора обрати таку **методологію**, котра сприяє комплексному, систематизованому та доказовому висвітленню проблематики, котра центрує це дослідження.

У нашому дослідженні застосовані такі **методи аналізу художніх творів**: історико-культурний, жанрологічний, герменевтичний, інтертекстуальний, біографічний, а також інтерпретаційні підходи, розроблені в координатах структуралістського та постструктуралістського літературознавства, зокрема рецептивна естетика (В. Ізер), наратологія (Н. Фрай, Р. Барт), компаративістика (В. Жирмунський, Д. Наливайко), семіотика (У. Еко). До аналізу залучені, зокрема, теорії «погоджувальної фікціо-нальності» Ф. Кермоуда, діалогічності М. Бахтіна. Інші галузі гуманітаристики – філософії, історії, політології, культуральних студій, історії мистецтв, музикознавства – репрезентовані, зокрема, працями таких мислителів, як Аристотель, Дж. Віко, Ю. Габермас, Й.Г. Гердер, Г. В.Ф. Гегель, Г. Маркузе, І. Стравінський, А. де Токвіль.

Окрім уже згаданих положень формалізму, **теоретико-методологічну основу монографії становлять**, зокрема, праці С. Аверінцева, В. Беньяміна, С. Берковича, С. Бройтмана, П. Бюргера, Г. Вайта, М. Гаспарова, П. Гринцера, Т. Денисової, В. Жирмунського, Д. Затонського, Г. Косікова, І. Костецького, Т. Михед, Ф. Моретті, А. Нямцу, Л. Рейні, В. Тюпи, Н. Фрая, Ю. Шевельова, Ф. Шеллінга, В. Шміда.

Суттєвими й вагомими для подальших роздумів виявилися надруковані протягом останнього десятиліття монографії таких вітчизняних дослідників зарубіжної літератури, як, зокрема, О. Бандровська [13], Л. Мірошниченко [151], С. Маценка [148], О. Пронкевич [178], Г. Степанова [199], Є. Чернокова [225], М. Шимчишин [229].

На загал, ця монографія є присутньо текстоцентричною. Попри інтердисплінарний інструментарій, який істотно кореспондує з поетикою «Пісень» Паунда, упривілейованим чинником пропонованого літературозначого дослідження є «повільне читання», спроба комплексного розгляду смислогенеруючих компонентів поетичного твору в його конкретиці та емпіричній тканині. Інтерпретаційна програма монографії сконденсована в метафоричній сентенції Т. Денисової: «Текст – це коняка, яка тягне віз літературної науки і критики» [93, с. 8].

Завдання дослідження визначили **структуру** роботи. Літературно-критичний «сюжет» дослідження організовано навколо імперативу окреслення історико-літературної генези та систематизації світоглядних, етичних, структурно-формальних і образно-стилістичних складових «Пісень», в яких рельєфно виступає пафос іманентно-органічного функціонування епосу в американській культурі.

У Списку використаної літератури подано публікації автора, котрі відображають основні наукові гіпотези та шляхи розв'язання визначених вище теоретичних, інтерпретаційних і історико-літературних завдань. Так, у статтях, надрукованих у фахових вітчизняних виданнях і зарубіжних наукових журналах, висвітлено питання, пов'язані з контекстуалізацією творчості Паунда в координатах становлення модернізму [63; 68; 70], специфікою використання поетичних масок і функціями міжтекстової діалогічності в тек-

стах Паунда, Єйтса й Еліота [61; 67; 75]. Генологічний аспект дослідження представлений в публікаціях, присвячених експериментам Паунда з ліричними формами [52; 78] та жанровою специфікою «Пісень» у рецептивних і авторських проєкціях [54; 66; 74; 76]. Архітектоніка «Кантос» як модерного поступічного епосу проаналізовано в низці публікацій, які, по-перше, представляють його синоцентричний наратив [53], архітектурні й анімалістичні образи [58; 62] та, по-друге, увиразнюють концепцію модерної епічності [55; 56], одним із конститутивних елементів котрої є використання документального методу [57; 77]. Теза про версифікацію історії як модерністську естетичну програму антиміметичного, референценричного й інтеріоризованого упорядкування світобудови [64; 65; 71; 73] обґрунтована в публікаціях, котрі також з'ясовують ідеологічні й естетичні маркери національної ідентичності автора й тексту «Кантос» [59; 60; 69; 72].

Перший розділ монографії **«Жанрологія «Кантос» і паундіана»** конкретизує концептуальний методологічний та історичний базис дослідження. Негативістському сприйняттю жанру «Пісень», котре корелює з потрактуванням модернізму як заперечення класики та ґрунтується на квантитативно-енциклопедичних критеріях і твердженні про кардинальний відхід Паунда від усталених конвенцій епосу, протиставлено авторський погляд на категорію епічності, яка маркує намагання модерністського поета створити нову художню реальність, версифіковану історію, яка, по-перше, упорядковує весь світ у естетичних категоріях і, по-друге, віддзеркалює картину світу алієнованої особистості. Зречення традиції як своєрідний мінус-прийом, що трансформувався у топос жанру сучасного епосу, не вичерпує його художню специфіку. У текстурі «Пісень» виокремлено такі структурні елементи традиційного епосу, як принцип дуплікації епізодів і мотив «ностос», що дозволяє говорити про переформатування, творчу деконструкцією канонізованого жанру. Важливу для нашого дослідження парадигматику епічного й ліричного простежено на матеріалі «Безплідної землі» Т. С. Еліота, «Моста» Г. Крейна, «Омероса» Д. Волкотта. У «Мості» відчитуються програмні естетичні й філософські засади модерного епосу, а ритміка та строфіка «Омероса» свідчать про генетично-

жанрову укоріненість модерного епосу в європейській традиції. Ліричний епос «Пісні» належить до «неканонічних поем», яким притаманне тяжіння до романізації епосу, епізація й розширення діапазону ліричного «Я». У подібних творах актуалізуються «родимі цяточки» епічної поеми, створюється неосинкретичний жанр, в якому з максимальною силою інтенсифікується ліричний первень. «Диспаратний хронотоп» «Пісень» репрезентує історію людства у формі надчасового симультанного наративу, в структурі котрого різні епохи та культури ніби віддзеркалюють внутрішнє, духовне життя душі, її багатогранні й мінливі настрої. Естетична система нашарування і зіставлення поетичних і позалітературних компонентів, їхні ронделеподібні повтори, створюють колаж, який, завдяки естетизації епічної формули «дуплікації епізодів», повертається до епічного родового джерела. Питомою складовою поступової художньої картини світу є жанровий експеримент з епічними формами, який символізує пошук нових способів висловити субстанціональну єдність індивідуума з соціумом. Соціальна мобільність і національна асиміляція, виокремлені ще Токвілем як питомо американські феномени, співзвучні з домінантами естетичного й стильового плавильного тигля «Пісень». У модерному епосі Паунда сукупність особистих спогадів і «відкритих» культурних референцій, зміна голосів, нарративних темпоритмів і сугестивно-асоціативна, колажна логіка породжують нове звучання прецедентних фрагментів в оновленому контексті.

У розділі подано також огляд зарубіжної паундіани, яка сформувала дослідницьке тло книги, її основні етапи. Попри піонерську роль і величезний вплив Езри Паунда на формування та розвиток англomовного модернізму, він і до сьогодні залишається чи не найбільш контроверсійною постаттю англо-американської літературної історії. Зарубіжна паундіана розвивається у площині двох масивних інтерпретаційних блоків – істориків літератури широкого профілю, інша – суто паундознавці. Найвпливовішим українським паундознавцем є І. Костецький. Інші сторінки вітчизняної паундіани (С. Павличко, Т. Денисова, А. Дністровий, Л. Коломієць) проаналізовано у наступних розділах у контексті вирішення конкретних дослідницьких завдань.

Другий розділ «На шляху до модерного епосу» складається з двох тематичних блоків, об'єднаних хронологічним параметром. Завдання цієї частини полягає у виокремленні в ранній творчості Паунда тих поетикальних стратегій, котрі сигналізують пошуки модусів версифікації історії, що вивершилися в структуруванні «Пісень».

Аналітична програма першого блоку зосереджена на «концептогенезі» модерністського стилістичного апарату. Апробація найвагоміших філософем новопосталої школи імажизму реалізувалася на сторінках «малих журналів», а публікації порушували жанрові кордони між творчими експериментами та теоретичними статтями – імпліцитним і експліцитним наративами. Складовими експліцитної поетики виступають полеміка з футуризмом у формі «імагологічного дискурсу» і «фіоритурний стиль» як критика вікторіанської художньої системи. Хоча літературно-критичному теоретизуванню імажистів притаманна риторика «радикального індивідуалізму», у зіставленні з експліцитною стратегією літературних маніфестів символізму імажистський проект знаменувався імпліцитним струменем. В коментарях до франкофонної автури (Лафорг, Корб'єр, Рембо), відібраної для американських літературних журналів, Паунд обґрунтовує трансатлантичну матрицю модерної англомовної поезії, а власні версифікаційні новації легітимізує «відкриттям» суголосних прийомів у віршах Рембо. Творче «привласнення» етапних новацій французького красного мистецтва виявилися поетикальними каталізаторами формування й упорядкування канону англо-американського модернізму. Художні імпульси, випромінювані французькою словесністю (жанр могильних написів і епітафій Т. Корб'єра, С. Малларме), були оригінально актуалізовані Еліотом, Джойсом і Паундом у нелінійних, паліндромних моделях реальності. Топос Парижа з його кав'ярнями, салонами і мистецькими прем'єрами символізує цивілізаційну функцію французької культури першого десятиліття ХХ ст. У паризьких обертонах поезії Паунда відчитуються конгеніальні музичні прийоми І. Стравінського. Досліджені історико-літературні феномени (популяризація сугестивної техніки французьких символістів натхненником імажизму Е. Г'юмом, «офранцужене» найменуванням школи, форму-

вання поетики Еліота під впливом Лафорга) покликані підтвердити тезу про те, що традиція французького красного письменства складає один із вирішальних чинників у формуванні естетичних і стильових домінант англосовієтського модернізму, у генезі якого французька література функціонує, за таксономією Паунда, як «донорська».

Окрім культурно-літературних інтенцій, англо-французькі взаємини початку ХХ ст. характеризуються й політичними факторами. Гострий інтерес Паунда кінця 1930-х рр. до проблематики фінансово-економічних засад капіталістичного устрою формувалися під впливом французької праворадикальної політичної думки.

«Паризький сюжет» цього розділу доповнено сценами з культурного життя Лондона початку ХХ ст. Аналіз епістолярних і біографічних наративів Ф. Т. Марінетті, Е. Ловелл, Е. Паунда виявив унікальні ознаки культурної атмосфери тогочасної Англії, котра формувалася не стільки авангардистськими групами, вороже налаштованими щодо міщанських цінностей, скільки закономірностями капіталістичного ринку, котрий прирівняв поезію до товару. Приклади специфічних маркетингових стратегій Марінетті й Паунда (скандальні хепенінги vs спонсороване аристократами культуртрегерство), доповнені культурологічними конструктами Еліота й компаративним залученням текстів Лесі Українки), оприявнюють динаміку взаємопроникнення й обопільних впливів елітарного й масового в культурному капіталістичному виробництві.

У другому тематичному блоці розділу проаналізовані «орієнтальні» експерименти Паунда та його діалог з В. Вітменом. Аналіз збірки «Давній Китай» засвідчив, що в перекладах давньоанглійських та китайських авторів ідея традиції висловлена в діалогічних, трансфузивних, амебейних параметрах взаємної проекції класичних зразків мистецтва Заходу й Сходу. Дослідницька оптика сфокусована на окресленні контурів «ліроцентричної» поетики. Попри пафос полеміки з Вітменом, концептуально Паунд розширює й адаптує «функціональність пуританської ереміади» (термін Т. Міхед) до нових і соціально-економічних умов. Розглянуті в компаративному ключі паралелі між творами американського поета та текстурою «Легенди віків» Лесі Українки сприяли виокремленню побу-

дованого на асиндетонах «паратактичного історизму» – кардинально важливого для цього дослідження естетичного чинника, котрий підкреслює антитетичність телеологічно-сонетового та циклічно-ронделеподібного наративів про історичний розвиток. Для визначення основних параметрів художнього відтворення образу часу в ранній ліриці Паунда проаналізовано особливості версифікації та образотворчих стратегій митця, зокрема збірки «Personae».

У третьому розділі «**Версифікація історії в поезії англо-американського модернізму**» поетапно вирішено низку завдань: означити основні художні модуси репрезентації історії в поезії англо-американського модернізму, котра позбавлена прогресивістського телеологічного пафосу, прослідкувати відмінності в міфопоетиці «Кантос» і Еліотових «Чотирьох квартетів» у ракурсі інтертекстуальних покликів до «Божественної комедії» Данте, узагальнити специфіку Паундової палімпсестової основи творення наративу культурної історії, «паліндромної», метафізичної стилістики Еліота та «поетики середини» Сйтса.

У розділі порушено проблему, пов'язану з функціонуванням масок середньовічного японського театру в драматургії Сйтса та використанням сценографічних конвенцій театру Но в художньому втіленні концепції «єдності образу» та способами художнього «маскування» модерності як у поезії Паунда, так і в перекладах Софокла. Фрагментарності людського досвіду протиставлена текстуалізована іманентна єдність, когерентність, космічна гармонія. Орієнтальний вектор дослідження продовжено у завданні проаналізувати точки дотику китайського історичного канону з історією західної цивілізації у «Піснях» і детально продемонструвати, що конфуціанська ідея впорядкованості та громадського устрою трактується поетом як парадигма нової соціальної гармонії, що характеризується масштабами цивілізаційної моделі. Естетичні й філософські пошуки Паунда вважаємо синтезом конфуціанського імперативу «виправляти імена» та концепції «*mot juste*» Флобера.

Особливості архітектоніки оновленого епосу простежено також на прикладі документальних фрагментів, котрі покликані заповнити історичні лакуни, запропонувати історію, яка фальсифікується або замовчується офіційною ідеологією. Першоджерела батьків-



засновників маркують американську ідентичність в оновленій моделі епічності, а «відскановані» оригінали документів часів Ренесансу поглиблюють конфлікт між Істиною й Калліопою, музою епічної поезії. Інтерпретація архітектурних мотивів «Кантос» зосереджена на особливостях образу «храм Малатести» в художній системі твору, мотиві десакралізації зодчеського топосу, виокремленні пролептичних наративних прийомів. Історії перебудови храму Малатести прочитується як ізоморфний аналог «Кантос», оскільки обидва твори збудовані як незавершений образ часу. Лейтмотив «Храму» функціонує в «Кантос» в полісемантичному полі сигніфікацій: етимологічне значення архітектурного артефакту поступово збагачується підтекстами символічної «соборності» культури й історії. Критична оптика останнього підрозділу скерована на оприявлення економічного виміру «епічного квесту» Паунда, котрий розширено до історії виникнення італійських банків епохи Відродження, котра органічно вписана в парадигму поєднання полілогу, архівних матеріалів, ліричних відступів, міжтекстових альянсів. Американська специфіка епосу оприявлена у конвенціях жанру ереміади, в якій Паунд проклинає й попереджає суспільство, в якому владарюють банкіри-лихварі.

Четвертий розділ **«Ліроцентричний епос»** присвячений проблематиці ліризації епічності, свідомої відмови автора від змалювання історичного процесу в його хронологічних причинно-наслідкових проявах. Метою цієї частини є спроба виокремити особливості ідеограматичного методу Паунда, і зокрема художні способи міфологізації історії, здійснювані за допомогою таких художньо-стилістичних прийомів, як використання китайських ієрогліфів (за І. Костецьким, словознаків) і гомерівських епітетів, паратактичний синтаксис, тематичні рими та багаторівнева метафоризація знака за посередництва ідеограматичного методу – системою (від)творення текстів, конгруентно взаємопов'язаних свідомістю ліричного «Я». На прикладі функціонування деяких ідеограм у «Піснях» можна побачити як оригінальні модерністські експерименти, так і екстравагантні та контроверсійні політичні паралелі, які Паунд пропагував з кінця 1920 рр.

Традиційна версифікація, і надто її «рефреноцентричні» різновиди, у поезії Паунда виконує функцію каталогізації рекурент-

ності в історії. Аналіз поетологічних напрацювань романтиків щодо смислогенезу історичних повторів свідчить про суголосні концепції, а парадигмально вони відповідають системі доцентрових і відцентрових художніх структур, які обстоював Д. Затонський.

Різноманітні експерименти Паунда з ліричними жанрами вивершилися переформативунням конвенцій епосу. У системі цитування, вставок, ліричних відступів, часово-просторових анжамбеманів, що ними рясніє текстура «Пісень», проглядається традиція меніппеї. Саме художня реальність усталеного жанру дозволяє автору сучасної меніппеї поєднувати міфічних героїв з історичними постатями сучасності та минулого. Один із магістральних способів переосмислення і трансформації епічних наративних форм європейської традиції в «партитурній» архітектоніці модерного епосу репрезентований у стилізаціях давньогрецьких періплів, тому детально розглянуті модифікації, котрі древній жанр зазнав під пером поета-модерніста. Символіка й образи подорожі вважаються специфічно характерним способом американського освоєння дійсності. Відродження античного жанру періплів, в якому виблискують образи Данте, не означає для Паунда відтворення картографічної проекції морських подорожей. Він використовує його як маску для художнього відтворення принципу «подорожі пізнання» – спроби дослідити всесвітній космос історії та історію самопізнання людиною власного мікрокосму. Наратив, у якому на одному смисловому відтинку використано архаїчні граматичні форми поряд зі скороченнями на кшталт сучасних твітів, поєднує минуле з сьогоденням, давньогрецький періпл змінюється в поетичному тексті атрибутами сучасної цивілізації, маркованої американськими реаліями.

Проведений у розділі аналіз репрезентації символічних, міфологічних та ієратичних тварин, що населяють світ «Пісень», свідчить про те, що в естетиці Паунда анімалістичні образи функціонують як вузлові кластери вічного руху, точки нескінченної спіралі, в яких зосереджено енергію природи та візії земного парадизу. Едемична міфопоетика Паунда майже завжди пов'язана зі священними звірами, зору ліричного героя відкриваються дивні тварини на тлі химерних, неземних відблисків і кольорів.

Паундова «версифікована історія», яка розвивається в формі «перехресного римування» минулого з сучасним, діалогічній матриці амебейних конструкцій і визначає новаторську архітектоніку модерного деканонізованого епосу, вивершила багаторічні жанрові експерименти поета в царині ліричної поезії (античний асклепід, середньовічна іспанська та прованська строфіка), що імплікують спробу розширити культурний горизонт Америки. Відповідно, в інтерпретаційну площину розділу залучено компаративний аналіз топосу Провансу в Юрія Клена й Паунда з метою дослідження жанрологічної специфіки діалогу цих авторів з традицією.

П'ятий розділ «Американський епос», котрий поєднує біографічний метод дослідження з аналізом автобіографічного письма, вибудовано за рамковою логікою аналітичного викладу. Перший підпункт, у якому досліджено ідіосинкратичний стиль, програму формування канонічних текстів, парадигми культури та філософемі інтелектуальної автобіографії поета «Путівник по культурі», відгукується в заключному параграфі, присвяченому поетиці «Пізанських пісень». Прозу Паунда розглянуто в ракурсі касандрівського передчуття створення поетичного циклу, написаного Паундом у таборі для військових злочинців, в умовах, коли єдиним підґрунтям відтворення духовних пошуків, створення *Vade Mecum* стражденної душі, слугує пам'ять поета.

Ключові структурні елементи автобіографій (1923, 1949) Паунда розглянуто в ракурсі ретрансляції традиції Г. Джеймса, зокрема модифікацій теми «американця в Європі». Континуум американської традиції від колоністів і трансценденталістів Паунд викінчує кульмінаційним етапом – автобіографією Джеймса. Екскурс у родову історію Паундів і аналіз художніх засобів її відтворення дозволяє виокремити питомі американські міфілогемі, якими просочено й текстуру «Кантос»: пуританська етика, освоєння фронтиру, піонери «Дикого Заходу», державна служба і служіння державі.

Комплементарне нашарування наративних конструкцій за лекалами марк-твенівського ярна й амебейний діалог з традицією ереміади трактуються в розділі як квінтесенція репрезентованої в «Піснях» американської ідентичності митця. Мотив «Одіссеї» зображено Паундом як зразок трансформацій і метаморфоз світової

культури в жанрових вимірах ярна. Такий естетичний прийом символізує історичну модель історії, яку можна продовжувати до безкінечності. Така відкритість, назавершеність історії маркується в «Піснях» образом «плетива безкінечного речення». У цьому тропі, як свідчить аналіз, маска Г. Джеймса вписана в поетику ярна. Продуктивність Паундової поетикальної тріадної таксономії – мелопейя, фанопейя, логопейя – розглянуто у контексті функціонування окремих прототекстів Джеймса у американському поетичному модернізмі («Жіночі портрети» Еліота, Вільямса, Паунда).

У розгляді циклу «Пісні про Адамса» досліджено авторські стратегії ревізії історії Сполучених Штатів, котра ґрунтується на документальному методі, використанні монтажу, алюзій та наративних зсувів, а також специфічні засоби конструювання «маски» Адамса. У цій частині «Пісень» вона вибудовується завдяки своєрідному лінгвістичному синтезу та міжмовним контамінаціям (китайський ієрогліф «ча» символізує пролог до американської революції, так званого «Бостонського чаювання»), внаслідок чого цей образ інтегрує ліричне «Я», культурних героїв (Дон Кіхот, Одиссей), історичних постатей (Т. Джефферсон, Б. Франклін, Г. Кавальканти, Вінтроп, Конфуцій) у соборному хронотопі.

Для комплексного відображення ідеологічних позицій та художніх первнів у творчості Паунда часів Другої світової війни, зокрема – у «Пізанських піснях» обрана критична оптика, котра поєднує історичну специфіку епохи, національну самотність письменника та його біографічну індивідуальність. У розділі запропонований один із ключів до розуміння політичних поглядів Паунда, яке сформульоване, зокрема Г. Косіковим – «Чи може інтелігент бути фашистом»? Драматична доля Паунда розглядається як у контексті радикалізації суспільних настроїв в Європі перших десятиліть ХХ ст., пов'язаних із утопічними, деміургічними проектами перебудови світу, так і крізь призму національної ідентичності, нонконформістської позиції письменника. «Пізанські пісні», написані в неволі, трактуються в розділі як «записки американського самашедшого». У заключному підрозділі проаналізована тропологічна структура, з'ясована генеза та семантика віршованих періодів «Пісень», у котрих поєднуються елегія, пафос, тонкі описи природи, прослав-

ляння фашистських героїв, античні мотиви і жанрові трансформації присутньо американських жанрів – ереміади та «middle passage».

\*\*\*\*

Почуття моєї глибокої, сердечної подяки професору Тамарі Наумівні Денисовій співмірне з сумом, що не спромігся завершити це дослідження за її життя. Багаторічне спілкування з Тамарою Наумівною як з науковим керівником, а згодом і консультантом, подарувало мені можливість зблизька побачити життя науковця й викладача, в якому щасливо поєдналися професія й покликання. Т. Денисова залишається для мене еталоном академічної ґрунтовності, фахової відповідальності, інтелектуальної незалежності, людської гідності та душевної щедрості. Тамара Наумівна познайомила мене з непересічними літературознавцями по обидва боки Атлантики, і ці наукові контакти сприяли кристалізації багатьох ідей монографії.

## Розділ I

# ЖАНРОЛОГІЯ «КАНТОС» І ПАУНДІАНА

### 1.1. «Зміст логоса втрачає слово»: рецепція жанру «Кантос» Паунда

**Ж**анрова своєрідність «Кантос» Паунда до сьогодні є предметом жвавих дослідницьких обговорень. Наведемо найбільш показові з векторів наукового дискурсу. Дехто називає «Кантос» анти-формою, вбачає у творі відмову автора від епічної традиції. На наш погляд, такому негативістському, власне квантитативному підходу сам поет опонує низкою структурних елементів традиційного епосу, котрі виразно маніфестовані в «Піснях» – це, зокрема, принцип дуплікації епізодів, мотив «ностос», каталогізація рекурентності. Новації в модерному епосі пов'язані зі структуруванням, версифікацією і текстуалізацією історії, котра вибудовується не дорефлексивним логосом, а індивідуальним словом алієнованої людини.

У програмній праці Малкольма Бредбері й Джеймса Макфарлейна «Назва і сутність модернізму» (The Name and Nature of Modernism, 1991), що задає тон впливовій і сьогодні колективній розвідці «Модернізм» (Modernism. A Guide to European Literature, 1890–1930), одним із конститутивних складників європейського модернізму визначено використання анти-форм чи компрометація усталених конвенцій (use of anti-form or desecration of established conventions) [257, с. 30]. Саме з такої перспективи трактування модернізму як розриву й заперечення традиції чимало вчених розглядають і жанрову специфіку «Пісень» Езри Паунда. Так, одна із найпомітніших американських паундознавців Крістін Фраула розглядає жанр «Cantos» як «анти-епос», оскільки у ньо-

му «історія не зведена до цілісного сюжету» (its failure to resolve into a story) [309, с. 154]. В її дослідженні про текстологічні особливості «Кантос» сформульована проблема, яка й до сьогодні залишається актуальною: «Чи не найважливішою проблематикою паундознавства є форма поеми в аспекті обсягу сучасного епосу» (the question of the poem's form in its dimensions as a modern epic) [309, с. 7], оскільки критики намагаються трактувати цей твір «з точки зору авторитетності сакральної книги» (project upon the poem the authority of a sacred book) [309, с. 122].

Франко Моретті виокремив, так би мовити, «факультативний» аспект модерного епосу, який Микола Анастасьєв об'єднав у рубриці «книги не для читання». Такі вершинні твори світової літератури, як II частина «Фауста» Гете, «Улісс» Джойса чи «Пісні» Паунда, зауважує Моретті, становлять тексти, що репрезентують «майже суперканонічну форму, але які практично ніхто не читає» від дошки до дошки [386, с. 4]. І коли Євген Маланюк у нарисі «Франко незнаний» згадує «популярний у німців гіркий дотеп про поета Фр. Клопштока, якого всі хвалять, але ніхто не читає», то мова теж йде про твори епічного жанру. Поданий Маланюком німецькою мовою літературний анекдот (Wer wird nicht einen Klopstock ehten?) [138, с. 189] нагадує епіграму Г.-Е. Лессінга (вона починається словами Wer wird nicht einen Klopstock loben? [394, с. 201]. Як вважає Рітчі Робертсон, іронічні рядки Лессінга «Хто не возвеличує Клопштока? / А хто його читав повністю? – Ніхто» висловлено на адресу епопеї Фрідріха Готліба Клопштока «Месіада» (Der Messias (1748–72 pp.) [457, с. 27].

Покликаючись на Едварда Мендельсона, Ф. Моретті підкреслює, що модерний епос створюється «енциклопедичними авторами», у творчості яких концентруються всі соціальні й лінгвістичні проєкції нації, літературні стилі та конвенції <...> Такі автори перебувають у осерді величезного екзегетичного й текстологічного виробництва, співмірного лише з індустрією біблієзнавства» [386, с. 4]. «Енциклопедичні автори», звісно, – це повторний цикл використання концепції «енциклопедичних форм» Нортропа Фрая, викладеної в «Анатомії критики» (Anatomy of Criticism, 1957). З одного боку, Фрай сповідує «квантитативний» підхід до епосу: цей

літературний рід «відрізняється від оповідання енциклопедичним обширом, який простягається від неба до тартару та охоплює величезний масив традиційного знання»<sup>13</sup> [310, с. 318]. З другого, Фрай підкреслює важливу для нашого дослідження парадигматику епічного й ліричного у таких формах, як епос і споріднені жанри, оскільки в них «традиційні теми, навколо яких громадаються ліричні відтинки, знову з'являються як *епізоди* в розлогіх оповіді» [310, с. 324]. Моретті зауважує, що в його концепції «енциклопедичні форми» Фрая трансформовані в «епос» з огляду на «нарративні конотації» цієї категорії» [386, с. 4].

Стівен Сікарі називає задум Паунда «епічною наснагою» (*epic ambition*). Поетичний проект Паунда створити сучасний епос полягав у «написанні поеми, здатної охопити й підпорядкувати увесь обшир матеріалу, який пропонують історія та політика». За його аргументацією, у «Кантос» автор намагається відшукати способи домінування над культурними кодами сучасної доби, і тому «фундаментальним питанням епосу в сучасному світі є питання форми: «Яким чином поезія здатна осмислити, залучити, зрозуміти суть, отже, підкорити несамоовиту й заплутану царину історії» (*master the violent and complex world of history*) [468, с. ix]. Відповідь Сікарі на це питання нагадує судження І. Костецького – цілокупність твору забезпечується «епічним персонажем героя-мандрівника (*an epic figure of the wandering hero*) [468, с. 19]. Сікарі відчитує у творчості Паунда «сліди» культу античних героїв, підкреслює невід'ємність світоглядних орієнтирів Паунда 1930-х рр. від поетикальних чинників героїчного епосу. Він доходить висновку, що «сповідування Паундом фашистського культу історичних особистостей стало результатом його творчо-поетичного тяжіння до епічної традиції, в якій Ахіллес раптово змінює хід війни, виступивши віч-на-віч перед ворогом, чи Еней, який уособлює майбутню долю цілої Римської імперії [468, с. 89].

Данська дослідниця Лін Генріксен аналізує контекст континууму літературного роду і місце автора серед попередників епічного жанру з психологічної перспективи фанаберії й невиправданого

---

<sup>13</sup> The epic differs from the narrative in the encyclopaedic range of its theme, from heaven to the underworld, and over an enormous mass of traditional knowledge.



честолюбства. «Епічна амбіція» Сікарі, транспонована на «Пісні» Паунда й «Омерос» Дерекка Волкотта за посередництва таксономії Гарольда Блума, перетворюється на «острах епічності» (epic anxiety): «хвилювання й тривога автора модерного епосу пояснюється усвідомленням «грандіозності й амбітності свого задуму, тому він відверто намагається дистанціюватися від первинної програми та заперечує претензійність намірів зарахувати свій текст до епосу»<sup>14</sup> [332, с. xviii]. Крім того, Генріксен наполягає на тому, що «пам'ять жанру» епосу в ХХ ст. була не тільки розширена й поглиблена, але його авторитет був зганьблений і знеславлений через політичні погляди та колабораціонізм автора «Пісень» у роки Другої світової війни: «Співпраця Паунда з італійськими фашистами вповні пояснює, чому Волкотт і інші сучасні поети щосили намагаються відмежувати свої твори не тільки від «Кантос», а й від власне епічного жанру»<sup>15</sup> [332, с. 125]. Показове резюме, в якому чітко відбивається квінтесенція критичних рефлексій, що поєднують концепції «острахи» Г. Блума та «діалогізму» М. Бахтіна, читаємо і в докторському дослідженні Наталії Морженкової, присвяченому питанням поетики Гертруди Стайн: «Відмова авторів від належності їхніх творів до епічної традиції є «топосом» жанру сучасного епосу» [152, с. 12]. Морженкова солідарна з Генріксен у тому, що таке «зречення» традиції характерне і для творчості Дерекка Волкотта.

З подібними негативістськими тлумаченнями специфіки модерного епосу важко погодитися. Поетикальні способи оновлення традиції радше пов'язані з пошуком епічності у поемах ХХ ст. Так, в «Омеросі» Волкотта (Omeros, 1990) традиція античного епосу упорядковує сюжетні лінії поеми та становить органічну складову архітекτονіки твору, починаючи з назви й системи героїв, у яких актуалізовано зіставлення з епосами Гомера, і закінчуючи формально-стилістичними особливостями. В «Омеросі» постколоніальна ідентичність народів Карибського басейну невід'ємна від

---

<sup>14</sup> The fear that arises as the poet faces the grandiosity and immodesty of his project and makes explicit efforts to distance himself from the initial ambition, denying that the text before us claims to be an epic.

<sup>15</sup> Pound's association with Italian fascism provides ample reason why Walcott and other contemporary poets exhibit such strong concern to dissociate their poems not only from the Cantos but from the epic genre as such

«версифікованої історії» креолізації регіону. Зокрема, у версифікаційних конструкціях Волкотт вільно адаптує ритмічний малюнок «Іліади», що нагадує ідею Паунда про «шістдесят чотири різновиди» гекзаметра в античній поезії [411, с. 203]. «Версифікація» історії карибського регіону оприявлена Волкоттом і в стилізації європейської епічних творів Нового часу. П'ятистопні рядки, наприклад, нагадують про білий вірш епічної поеми «Загублений рай» Мільтона, а терцети, подібно до «Попелу імперій» Ю. Клена, – про загальну версифікаційну схему «Божественної комедії» Данте. Крім того, чотиристопні ритми поеми ніби воскрешають середньовічні епічні поеми Беофульф і «Видіння Петра-плужника (Piers Plowman, 1370–90) Вільяма Ленгленда. Нортроп Фрай відносить «Видіння» до зразків «контрастивного епосу» (contrast-epic) [310, с. 318], оскільки сюжет твору представляє антитезу біблійній телеологічній матриці. Як підкреслює Ленс Калаган у розвідці з промовистою назвою «У тіні божественної довершеності» (In the Shadows of Divine Perfection: Derek Walcott's *Omeros*, 2003), присвяченій просодичним особливостям «Омероса», еолійські пісні та сапфічна строфа забезпечують «ритмічну когерентність» і семантичну цілісність поеми у контексті використання пентаметру Мільтона [264, с. 19], а найдовші «три частини поеми складаються з 33-х терцетів, переважно написаних трискладовими стопами» [264, с. 125], і виразно маркують модальність генетично-жанрової укоріненості модерного епосу в європейській традиції.

Як зазначає Едіт Холл у монографії «Повернення Улісса. Культурна історія Гомерової «Одіссеї» (The Return of Ulysses: A Cultural History of Homer's *Odyssey*, 2008), рецепція образу Одиссея залежить від призми «жанрів, медій, соціологічних і психологічних топосів. Але навіть тематично згруповані дослідження позначені темпоральним виміром. У культурі певних епох різноманітні аспекти «Одіссеї» опукло виокремлюються чи відступають на задній план. Так, за доби Ренесансу наголошується на морських подорожах, оскільки «Одіссея» сприймається як текст, що узаконює колоніальну експансію, для XVIII століття кмітливий Телемах привабливіший, ніж його батько, а модерністів переслідує подорож до країни мертвих, і вони творили її по-новому тисячу разів» [323, с. 4–5].

Разом із тим, у літературно-критичній оцінці Холл прочитується спроба осмислити Паундове гасло «творити заново» як з'єднувальну ланку з класичною працею Норттропа Фрая «Анатомія критики», і зокрема функції подорожей, котра суголосна з концепцією «відцентрової» поетики художніх творів, запропонованої Дмитром Затонським [107, с. 384]. Канадський дослідник наводить приклад сліпих співців у давньогрецькій і кельтській літературах, середньовічних вагантів і трубадурів, вигнанця Данте як свідчення того, що «ера романтичних героїв здебільше оприявлює епоху кочівників, адже її поети – це часто мандрівники». Натомість, наголошує Фрай, «якщо поет залишається на місці, то у мандри вирушає його поезія. <...> Серед усіх форм художньої літератури містична подорож складає єдину формулу, яка ніколи не вичерпується, і саме така белетристика використовується як парабола в основоположній поемі цього жанру – Дантовій «Божественній комедії». Поезія такого напрямку виступає засобом опису універсальності (catholicity): спочатку давньогрецької, потім – римської та християнської. Для неї характерна епізодична тематика, а головною ідеєю є помежова свідомість, коли поетична уява переходить від одного світу до іншого і при цьому одночасно перебуває в обох станах» [310, с. 57].

Негативістські або квантитативні підходи до модерного епосу навряд чи вичерпують його художню специфіку. Більш продуктивною вважаємо ідею Самсона Бройтмана про такі «неканонічні поеми», як поема-балада, ліро-епічна та лірична поема, ліричний епос, яким притаманна епізація й укрупнення масштабів ліричного «Я». У подібних творах актуалізуються «родимі цяточки» епічної поеми, створюється неосинкретичний жанр, в якому з максимальною силою інтенсифікується ліричний первень. Бройтман наголошує, що «слід говорити «не про відмову від епічного, а про *варіювання ступеня ліричного й епічного начал, відступу від родової чистоти та неосинкретичних тенденцій*» [26, с. 324, курсив оригіналу. – О.Г.]»

Тож закономірно, що «Пісні» Паунда Бройтман відносить до жанру ліричного епосу, що сформувався у ХХ ст. Він орієнтується на «синкретичну «Книгу», типологічно давнішу, ніж епічна по-

ема. Це грандіозні й незавершені «Cantos» (створювалися у період з 1904 до 1972 рр.), «Загальні пісні» П. Неруди, «Людська панорама Н. Хікмета», «Середина віку» В. Луговського, поеми Сен-Жон Перса та ін.» [26, с. 323–324]. Звичайно, цей за визначенням неповний перелік прикладів незавершених монументальних літературних прецедентів нового синкретизму ХХ ст. слід доповнити «Попелом імперій» Юрія Клена, смерть якого у 1947 р. обірвала роботу над твором. У «Попелі імперій» теж опукло проступають «родимі цяточки» епічного нарративу на тлі поєднання питомих ознак епосу, лірики й драми. Сам поет називав свій твір епопеєю, і вже в цьому вгадується спроба висловити експериментальні поетикальні модальності, пов'язані з деконструкцією канонізованого жанру. Одним із таких способів є описаний М. Бахтіним феномен «романізації» епосу: конфлікти й трагедії сучасності змальовано Ю. Кленом у формі колізії незавершеного теперішнього з легендарно-міфологічним абсолютним претерітумом і фольклорним дорефлексивним минулим (Кощей, жар-птиця, цар-дівича і т. п.). У дискурсивному плані структура сюжету твору, який розгортається у символічному зіставленні пекельного актуального з едемичним минулим, сфокусована в авторській сентенції, що красномовно формулює жанрові новації неосинкретичних творів: «Зміст логоса втрачає слово» [116, с. 148].

Справді, логос, який виражає дорефлексивне, буколічне, золоте минуле архаїчного міфу, в поступичний час перетворюється на слово – віддзеркалення приватного, індивідуального, інтеріоризованого висловлювання. Саме слово, а не логос, сутнісно змальовує анатомізований буржуазний соціум. За образним узагальненням Еліота в «Безплідній землі», у метушливому натовпі, який крокує Лондонським мостом, «кожен дивиться собі під ноги» (And each man fixed his eyes before his feet) [281, с. 65]. Френк Лентріккія підставно називає цей рядок «визначальним модерністським образом» (definitive modernist image) [360, с. 46]. Рівною мірою серед подібних багатозначних і промовистих модерністських творів можна згадати й лірику Волеса Стівенса, зокрема вірш «Буденний смисл речей» (The Plain Sense of Things, 1954), смисловий стрижень якого зосереджено в бінарній опозиції грандіозної структури

та напівзруйнованої, безлюдної оселі: «Велична будова перетворилась на малопримітний будинок» (The great structure has become a minor house) [478, с. 502]. Ізоморфна організація поетичної мови, втілена у повторах прикметника й іменника, проблематизує способи реалізації головного завдання поета, висловленого у зачині вірша:

It is difficult even to choose the adjective  
For this blank cold, this sadness without cause.

(Важко навіть добрати метафору / Для цього порожнього холоду, цього безпричинного смутку) [478, с. 502].

У цьому вірші Стівенс постулює кардинальний принцип поетичного дискурсу, в якому переосмислено романтичну функцію уяви:

Yet the absence of the imagination had  
Itself to be imagined.

(Саму відсутність уяви треба / Було уявити) [478, с. 503].

Художня настанова Стівенса у «Буденному смислі речей» на своєрідне «подвійне домислення», чи його ж «Тринадцять способів побачити чорного дрозда» (Thirteen Ways of Looking at a Blackbird) [479] іманентно суголосні креативно-формальним підходам Паунда до багатоаспектних трансформацій родових понять літератури та авторській грі їхньою семантичною невизначеністю й відкритістю інтерпретацій у нових історичних координатах.

Програмні естетичні й філософські засади модерного епосу, пов'язані з поетичною технікою модерністського гатунку, читаємо, зокрема, в листі Гарта Крейна до Айвора Вінтерса, датованого 15-м листопада 1926 р. Роздуми письменника з приводу роботи над сучасним американським епосом «Міст» (The Bridge, 1930) вартують розлогого цитування: «Можливо, будь-якому сучасному еквівалентові старої епічної форми слід дати іншу назву, оскільки, як я це бачу, узвичаєне визначення не може охопити той різновид поеми, який я намагаюся писати, за винятком окремих основних пунктів. Щонайменше, обидва пов'язані з матеріалом, який можна назвати міфічним. <...> Але «міфічне» двадцятого століття, чи радше, пов'язане з ним – це не кайзер, загибель «Титаніка» тощо. Найімовірніше – це наука, подорожі (в ім'я швидкості), психоаналіз

і таке інше. І, безсумнівно, енергія передвічних істин моря, гір і річок. Отже, таке завдання явно не до снаги традиційній формі оповіді та пов'язаним із нею видам риторики. Цілком можливо, що кумулятивний ефект з'єднувальних ланок античності не має відповідника в жодній сучасній епічній формі. І все ж у нашому західному світі існують певні посутньо міфічні чинники, які буквально так і просяться на папір. Нехай це прозвучить дивно, я все ж упевнений, що їх неможливо відобразити повністю (кожен окремо) в ізольованій послідовності. Для того, щоб змалювати їх істинну, променисту реальність, їх слід зобразити в органічному й хронологічному порядку, який веде до образу моста. Міст – це пошук, грандіозний задум, який не поступається ідеї знищення часу й простору, цього засадничого міфу сучасного світу. Повірте мені, яким складним завданням є встановлення взаємозв'язків між усіма джерелами, фактами та відображенням. У цьому ти приречений на півуспіх, а це – гірше, ніж поразка»<sup>16</sup> [403, с. 19–20]. У вступній частині «Моста» – «До Бруклінського моста» (To Brooklyn Bridge) – Крейн постулює намір «конденсувати вічність» шляхом метафоричних і метонімічних аналогій, музичних і релігійних паралелей, внутрішньої спорідненості яких викликає захват красою і благоговіння перед новим божеством індустріалізованої сучасності. Звертання, молитва чи хвалебний гімн цьому символу людських звершень вимагає істотно новаторських виражальних засобів. У такій естетичній сис-

---

<sup>16</sup> Perhaps any modern equivalent of the old epic form should be called by some other name, for certainly, as I see it, the old definition cannot cover the kind of poem I am trying to write except on certain fundamental points. At least both are concerned with material which can be called mythical. <...> But what is «mythical» in or rather, of the twentieth century is not the Kaiser, the sinking of the Titanic, etc. Rather it is science, travel (in the name of speed), psychoanalysis, etc. With, of course, the eternal verities of sea, mountain and river still at work. The old narrative form, then, – with its concomitant species of rhetoric, is obviously unequal to the task. It may well be that the link-by-link cumulative effect of the ancients cannot have an equivalent in any modern epic form. However, there are certain basically mythical factors in our Western world which literally cry for embodiment. Oddly, as I see it, they cannot be presented completely (any one of them) in isolated order, but in order to appear in their true, luminous reality must be presented in chronological and organic order, out of which you get kind of a bridge, the quest of which bridge is – nothing less ambitious than the annihilation of time and space, the prime myth of the modern world. The labor in locating the interrelations between sources, facts and appearances in all this is, believe me, difficult. One may be doomed to the kind of half-success which is worse than failure.

темі світлофори на мосту й зірки на небі становлять нерозрізнені конститутивні складові недискретної, стрімкої й безупинної «суцільної мови» (unfractioned idiom):

O harp and altar, of the fury fused,  
(How could mere toil align thy choiring strings!)  
Terrific threshold of the prophet's pledge,  
Prayer of pariah, and the lover's cry, –  
Again the traffic lights that skim thy swift  
Unfractioned idiom, immaculate sigh of stars,  
Beading thy path – condense eternity:  
And we have seen night lifted in thine arms.

(О арфа та вівтар, шалений сплав, / (Яким трудом вдалося на-  
строїти твої хоральні струни!)/ Нестямні передчуття віщувань про-  
рока, / Молитви парії, зойки коханця, // І знову сигнальні вогні, які  
застиляють твоє поспішне / Монолітне наріччя, бездоганний від-  
блиск зірниць, / Намистом убирають твій шлях – символ вічності: /  
Ми бачили, як ніч летить у тебе на руках) [272, с. 2].

Отже, питомою складовою поступічної художньої картини світу є жанровий експеримент з епічними формами, який символізує пошук нових способів висловити субстанціональну єдність індивідуума з соціумом. Аналізуючи «модифікації жанрових структур «серединного періоду» ХХ ст., Людмила Тарнашинська наголошує, що «жанрова креативність є суто антропологічною властивістю» [205, с. 491].

«Жанрова креативність» епосу Паунда, його художні новації пов'язані, перш за все, з «версифікацією історії». Тарнашинська покликається на «Історію та істину» Поля Рікера, який виокремлює «дискурс інтерпретації через історію власної свідомості» [205, с. 494]. У модерністів бачимо внутрішньо подібний спосіб презентації історії, котрий ґрунтується на поверненні до циклічного хронотопу. Модерністи формулюють власне інноваційне бачення універсальної організації історії як результат інтелектуальної й емоційної відповіді на буремні й трагічні події перших десятиліть ХХ ст. Вони сприймали сучасність як період загальної загубленості, сум'яття й хаосу. Сконструйована ними концепція історії, що здебільшого ґрунтувалася на циклічному повторенні, була

засобом віднайти принципи упорядкування і гармонії як альтернативи навколишньому цивілізаційному колапсу. Гносеологічний аспект історії розкривається через індивідуальний досвід. Він також нерозривно сплавлений з античністю, що, реінкарнована, сповнюється нових тональностей і емоцій.

Класична формула модерністського історичного дискурсу висловлена в устами Стівена Дедала в другому епізоді «Улісса»: «Історія – це кошмар, від якого я намагаюсь прокинутися»<sup>17</sup> [346, с. 34]. Паунд, звісно, не міг не відреагувати (нехай і іронічно) на ці слова: «Історія – це не «сновидіння, від якого я намагаюсь прокинутися». Проте я висловлюю це розходження у поглядах лише як сповідь і визнання того, що мені бракує уяви, ще більше, можливо, бракує і серця, і насправді в мене набагато менше справжнього альтруїзму у порівнянні з протагоністом першого роману Джеймса Джойса»<sup>18</sup> [427, с. 284].

Алексіс де Токвіль ще у середині ХІХ ст. прогнозував, що американська поезія не надто перейматиметься питаннями історії, оскільки демократичні суспільства живляться не стільки питаннями минулого, скільки візіями майбутнього. У «Демократії в Америці» (*De la démocratie en Amérique*, 1835–1840), написаної під враженням поїздки у 1831–1832 рр. до Нового світу, Токвіль підкреслює протилежність аристократичного й демократичного модусів потрактування історії: «Аристократія природно провадить людський дух до споглядання минувшини, затримуючи його там. Демократія, навпаки, пробуджує в людях щось подібне до інстинктивної відрази стосовно давнини. <...> Демократичні народи не дуже цікавляться тим, що відійшло, але вони радо мріють про майбутнє і, з цього погляду, їхня уява не знає меж; вона без кінця розростається, опановуючи нові обшири. <...> Демократія, що закриває для поезії минуле, відслоняє перед нею майбутнє» [206, с. 390–391].

Політико-філософський трактат Токвіля, цього «Монтеск'є ХІХ ст.», допомагає відчитати нові, присутньо важливі світогляд-

---

<sup>17</sup> History, Stephen said, is a nightmare from which I am trying to awake.

<sup>18</sup> History is not «a dream from which I am trying to awake,» but I can write this negative only as a confession, only as an admission that I have perhaps less imagination, perhaps more callousness, certainly less subjective altruism than the protagonist in James Joyce's first novel.



ні концепції та жанрологічні первні одного з «locus classicus» паундіани – авторського визначення епосу як «історії племені». В «історії людського племені, роду» Паунда бачимо синергетику демократичного подолання усталених і санкціонованих загальноприйнятим порядком кордонів і аристократичної настанови на традицію. Саме з демократичним світоглядом Токвіль пов'язує повернення «золотого віку» людства як неподільної цілісності: «Важко уявити собі щось мізерніше, безбарвніше й жалюгідніше, щось антипоетичніше, ніж життя людини у Сполучених Штатах; проте серед думок, які керують її життям, завжди присутня одна, сповнена поезією ідея; вона – наче прихований нерв, який надає сили цілій істоті. За віків панування аристократії кожен народ, як і кожна окрема людина, має схильність до неквапливого й замкненого способу життя. За віків демократії гранична рухливість людських мас і вся множина їхніх нетерплячих бажань примушують їх безперервно змінювати місце свого проживання, і таким чином мешканці різних країн змішуються між собою, зустрічаються, вислуховують і наслідують одне одного. Таким чином, зближуються і уподібнюються одне до одного не лише представники однієї й тієї ж нації: асимілюються й самі нації, в сукупності своїй являючи зорові не що інше, як картину широкої демократії, де кожен громадянин – це окремий народ. Так у світлі дня вперше постає великий образ людського роду. Все те, що пов'язане з існуванням людського роду як цілості, з його поневіряннями, з його майбутнім, стає невичерпною золотою жилою для поезії. Поети, що жили за віків аристократії, створили чудові картини, темою яких були певні події з життя якогось народу або ж якоїсь окремої особистості; проте ніхто з-поміж цих поетів не наважився включити в свої картини зображення долі всього людського роду. Однак поети, які живуть за віків демократії, здатні взятися за таку тему» [206, с. 391]. Соціальна мобільність і національна асиміляція, виокремлені Токвілем, – феномени, співзвучні з ідеологією «плавильного тигля». Разом із тим, ця демократична тенденція співіснує у «Піснях» з «аристократичним», мультикультуральним епічним дискурсом, який охоплює людський універсум. Диспаратний хронотоп «Пісень» репрезентує історію людства у формі надчасового симультанного наративу, в структурі ко-

трого різні епохи та культури ніби віддзеркалюють внутрішнє, духовне життя душі, її багатогранні й мінливі настрої.

У «Путівнику по культурі» Паунд пише, що «у «Піснях» немає жодної таємниці – це оповідь племені, віддаємо належне Редьярду за авторство фрази» [416, с. 194]. Варто уточнити, що зворот «the tale of the tribe», на який покликається Паунд, запозичено з промови Р. Кіплінга на обіді у Королівській академії, виголошеної в травні 1906 р. «Література – це збережений літопис племені»<sup>19</sup> [355, с. 6], – викарбував майбутній перший британський нобеліант. Він починає промову з давньої легенди про людину, «вражену» магією влучного слова, яка розповіла про подвиг свого доблесного, проте недорікуватого, одноплемінника у такий спосіб, що слова ожили й убралися в кров і плоть у серцях слухачів. Члени племені жахнулися живої реальності слова, адже такий чарівник міг передати нащадкам неправдиві оповіді про них самих, і тому його вбили. Звісно, пізніше вони усвідомили, що магія крилась у самих словах, а не в людині<sup>20</sup> [355, с. 4]. Називаючи таку реакцію першим виявом «деструктивної критики», Кіплінг висновує, що заради примарного кращого майбутнього наш світ інстинктивно ладен покарати тисячу невинних душ, аби тільки не збереглося хоча б одне провинне слово, яке «передає неправдиву розповідь племені»<sup>21</sup> [355, с. 5–6]. Метафора «оповідь племені» виражає сутність «Пісень», епохального твору, який визначив стрижневі художні новації англо-американського поетичного модернізму.

У модерному епосі Паунда сукупність особистих спогадів і «відкритих» культурних референцій, зміна голосів, наративних темпоритмів і сугестивно-асоціативна, колажна логіка породжують нове звучання прецедентних фрагментів, «іскристих деталей» в оновленому контексті. Таке «повернення» до класики породжує гібридне гроно лінгвістичних і художніх прищеп, пересаджених на ткани-

---

<sup>19</sup> The Record of the Tribe is its enduring literature.

<sup>20</sup> Thereupon, the Tribe seeing that the words were certainly alive, and fearing lest the man with the words would hand down untrue tales about them to their children, took and killed him. But, later, they saw that the magic was in the words, not in the man.

<sup>21</sup> It is then that this world of ours, which is disposed to take an interest in its future, feels instinctively that it is better that a thousand innocent people should be punished rather than that one guilty word should be preserved, carrying that which is an untrue tale of the Tribe.

ну історіографічного дискурсу, активізує й актуалізує різнобарвну повноту й обшир епічного претерітума на тлі ліричного первня, внутрішнього світу поета, потоку його свідомості. Сугестивно-симультанний хронотоп є питомою особливістю мистецтва модернізму.

В есе «Квітка Колріджа» (*La flor de Coleridge*, 1952) Хорхе Луїс Борхес відтворює низку цитат, зміст яких уповні резюмує Паундове визначення художнього часу як «завжди-теперішнього». У виписках Борхеса, зокрема, слід виокремити передбачення Шеллі про те, що «всі вірші минулого, теперішнього і майбутнього – це епізоди чи фрагменти одного безкінечного вірша, який належить усім поетам землі» [24]. Компіляція аргентинського письменника, в якій поєднано американський трансценденталізм (Емерсон) з англійським романтизмом (Колрідж, Шеллі) і французьким символізмом (Валері) промовисто символізує конститутивну властивість хронотопу культури, який складається з варіативного просторового й інваріантного часового компонентів. Реверсивно вибудований Борхесом хронологічний ряд потверджує й оспівує одвічну еманацию творчого начала, в якому синергетично функціонують минуле, теперішнє і прийдешнє, виокремлює темпоральний континуум культури на тлі географічної дискретності.

В історії античної літератури для Паунда окреме місце посідає Теоокріт. У «Захисті поезії» (*A Defense of Poetry*, 1821), який нібито «цитує» Борхес, Шеллі теж покликається на засновника буколічної традиції з перспективи історизму, що присутньо суголосний «природному закону» історії Гердера. Сучасники Теоокріта, пише Шеллі, «можливо, сприймали красу цих безсмертних творінь лише як фрагменти й розрізнені частини. Читачі, обдаровані більш тонкою чутливістю або народжені в більш щасливу епоху, здатні розпізнати в ній складові тієї величної поеми, яку всі поети, ніби злагожені помисли єдиного великого розуму, сотворюють від самого зародження світу» [467, с. 292].

Таким чином, фрагментація художнього наративу ще з часів романтизму складає принципово важливий модус структурування й осягнення історичного часу та приймає форму своєрідної «фабуляції історії». Однією зі складових такого способу ху-

дожнього мислення у модерній естетиці можна назвати «каталогізацію рекурентності», іронічну естетизацію мотиву повернення. Вершинним прикладом теми повернення в модернізмі є заключна, третя частина Джойсового «Улісса», яку автор позначив у рукописах грецьким словом νόστος, тобто ностос, повернення Леопольда Блума додому. У такому нашаруванні лексичного пласта, запозиченого у Гомера, на сучасного літературного героя оприявлено модерністську техніку пристосування античних претекстів до нової соціально-культурної ситуації. За теорією Миколи Римаря, перехід від архаїчного до героїчного епосу маркує зародження «мистецтва», тобто креативного процесу, коли в поетичних словах барда «ще відбиваються стародавні епічні уявлення та міфологічні структури свідомості», а разом із тим оспівується належне та прекрасне. Співець «прикладає стародавні епічні уявлення про життя на нову реальність і переробляє її напівнесвідомо в дусі старих епічних міфологічних уявлень, традицій». Важливо, що тему «Nostos», повернення Одиссея, Римарь вважає характерним сюжетно-тематичним утіленням «настанови епосу на неминучість, природність єдності і цілісності життя національного колективу» [185, с. 27], а Н. Фрай – одним із модусів вираження циклічності буття [310, с. 319]. Показово, що прощання Блума зі Стівеном автор «Улісса» описує не тільки в Гомеровій проєкції (мотив «ностос»), а й у семантичній площині відцентрового і доцентрового руху. «Той, хто доцентрово залишається», і той, «хто відцентрово йде», потискають руки, й саме прощання прибирає форму «роз'єднання їхніх (відповідно) відцентрових і доцентрових рук»<sup>22</sup> [346, с. 656].

Епічний топос повернення складає помітну версифікаційну прикмету як лірики й епіки Паунда, так і американського модерністського епосу. Тетяна Михед, наприклад, підкреслює, що «сходження у підземний світ» у поемі Гарта Крейна «Міст» «виконує традиційну для епосу контентно-провіденційну функцію» – повернення з нього «обіцяє відродження (особистості, соціуму) у новій якості» [149, с. 268].

---

<sup>22</sup> the centripetal remainder, the centrifugal departer; the disunion of their (respectively) centrifugal and centripetal hands.

У творчості Паунда мотив «ностос» реалізується, зокрема, у структурно-образній специфіці середньовічних форм лірики, для яких характерна архітектоніка повторів і, так би мовити, «текстове дежавю». Хосе Ортега-і-Гассет проблематизує саму ідею естетизації жанрових повторів: «Жанр у мистецтві, як вид у зоології, – це обмежений репертуар можливостей. І оскільки художню цінність мають лише можливості, які настільки різні, що їх не можна вважати повтореннями, художній жанр може розпоряджатися досить обмеженим набором варіантів» [159, с. 262].

У поезії Паунда «текстуальні дежавю» поширено з мікро-на макрорівень художнього твору – рефрени усталених строфічних форм європейської лірики розширено до масштабів естетичної системи цитат, ремінісценцій тощо. Функція цитування пов'язана з переносом фокусу від мови як засобу репрезентації до мови як власне об'єкта репрезентації. Як влучно зауважує Ричард Сібурт, цитувати для Паунда «значить подавати слова як факти, як приклади, як документи, вживати їх поза контекстом, відособлювати їх, виокремлювати їхню самодостатність». Таке зрушення, за логікою дослідника взаємозв'язків творчості Паунда і Ремі де Гурмона, створює художній модус «не просто копіювання чи відображення реальності, а її залучення» [469, с. 120–121]. Необхідно додати, що така естетична система нашарування і зіставлення поетичних і позалітературних компонентів, їхні ронделе-подібні повтори, створюють колаж, який, завдяки естетизації епічної формули «дуплікації епізодів», знову повертається до епічного родового джерела.

У колажному зіставленні гетерогенних компонентів опукло проявлено ліричне начало модерного епосу. Принципи створення художнього образу, який вище був названий «диспаратним хронопом», Рональд Мартін влучно описує за допомогою метафори черепків: «У поезії Паунда простежується техніка використання уламків минулого – образи, легенди, зафіксовані факти, цитати – як засіб створення химерної мозаїки пізнання, котра здатна одночасно зобразити як багатогранний комплекс людського потенціалу і звершень, так і глибокі душевні порухи й переживання поета» [377, с. 215].

Суттєво важливо, що композитор Ігор Стравінський, один із найвдумливіших читачів «Пісень» серед митців-сучасників Паунда, у спогадах висловлює конгеніальне розуміння функції дисекції, розрізання «тіла» культури як засобу створення нових мистецьких смислів і перетворення реальності. У розділі «Розмисли вісімдесятирічного» Стравінський узагальнює досвід цілого покоління модерністів за допомогою протиставлення унікально-індивідуального способу поєднання компонентів традиції і механізованого конвеєрного виробництва: «Чи не намагалися Еліот і я самі ремонтувати старі кораблі, тоді як інша сторона – Джойс, Шенберг – шукали нові види транспорту? Я вважаю, що це протиставлення, котре в минулому поколінні було прописним, тепер зникло. (Звісно, будь-яка епоха знаходить своє обличчя лише при ретроспективному погляді, сутність якого в зручній рубрикації, але кожен митець знає, що він – частина єдиного цілого.) Певна річ, здавалося, що ми – Еліот і я – свідомо порушуємо безперервність, створюємо мистецтво з відтятих органів – цитат із інших поетів і композиторів, посилянь на колишні стилі («відгомони попередніх і інших творів») – продуктів вивітрювання, і що це віщує крах. Але ми користувалися цим і всім, що потрапляло нам до рук, щоб перебудувати, і не претендували на винахід нових конвеєрів або засобів сполучення. Справжньою справою митця і є ремонт старих кораблів. Він може повторити по-своєму лише те, що вже було сказане» [204, с. 302].

Павло Гринцер, аналізуючи функції повторів певних сюжетів і сцен у давньоіндійському епосі «Рамаяна», дійшов висновку, що «дуплікацію епізодів» можна розглядати як специфічну рису епічної композиції. Щоправда, уточнює дослідник, подібне розщеплення в пам'ятках епічної літератури характеризується меншою кількістю текстуальних збігів) [80, с. 105]. У новому, поступічному епосі Паунда саме текстуалізація повторів історичних епізодів у ронделета віленелоподібних рефренах-римах складає магістральну новаторську художню стратегію, котра ґрунтується на алогічній, неконсеквентній і колажній граматиці поетичної мови та постулює альтернативні модуси переосмислення позитивістської, механістичної й раціональної моделі буттєвих основ.

Словом, негативістська рецепція жанру «Пісень» Паунда, прихильники якої наголошують на їхній «анти-формі» та кардинальному відході від традиції епосу, ігнорують поетове намагання віднайти художні засоби вибудувати специфічну «версифіковану історію», яка посутньо віддзеркалює картину світу алієнованої особистості.

Процитуюємо красномовні слова поета з «Пісні 81», що ніби звернені до дослідників, які вважають його замисел безпідставною амбітністю. У висновках до статті 1950 р. [351, с. 123] і монографії, котра була надрукована наступного року [349, с. 304], Г'ю Кеннер наводить цю «Пісню» як приклад поезії Паунда, котра «не потребує виправдання» в етичному та політичному контексті.

Висловлені вище спостереження стосовно динаміки залучення новаторських і традиційних компонентів модерного епосу Паунда свідчать, що жанроцентричний аналіз «Кантос» все ще вимагає «апологетичного» прочитання, адже «увібрати з повітря живу традицію – це не марнославство»:

What thou lovest well remains,  
the rest is dross  
What thou lov'st well shall not be reft from thee  
What thou lov'st well is thy true heritage  
Whose world, or mine or theirs  
or is it of none?  
First came the seen, then thus the palpable  
Elysium, though it were in the halls of hell,  
What thou lovest well is thy true heritage  
What thou lov'st well shall not be reft from thee  
The ant's a centaur in his dragon world.  
Pull down thy vanity, it is not man  
Made courage, or made order, or made grace,  
Pull down thy vanity, I say pull down.  
Learn of the green world what can be thy place  
In scaled invention or true artistry,  
Pull down thy vanity,  
Paquin pull down!  
The green casque has outdone your elegance.

«Master thyself, then others shall thee beare»  
Pull down thy vanity  
Thou art a beaten dog beneath the hail,  
A swollen magpie in a fitful sun,  
Half black half white  
Nor knowst'ou wing from tail  
Pull down thy vanity  
How mean thy hates  
Fostered in falsity,  
Pull down thy vanity,  
Rathe to destroy, niggard in charity,  
Pull down thy vanity,  
I say pull down.  
But to have done instead of not doing  
this is not vanity  
To have, with decency, knocked  
That a Blunt should open  
To have gathered from the air a live tradition  
or from a fine old eye the unconquered flame  
This is not vanity.  
Here error is all in the not done,  
all in the diffidence that faltered <...> [437, с. 540–541].

(Що кохаєш усім серцем, залишається, / все інше – шлак / Що  
полюбив усім серцем, не віднімуть / Що полюбив усім серцем,  
це справжня твоя спадщина / Чий світ, це – їхній, чи мій, або ні-  
чий? / Спочатку з'явився зримий, потім гостро відчутний / Елізій,  
начебто він у чертогах пекла, / Що полюбив усім серцем, це спра-  
вжня твоя спадщина / Що полюбив усім серцем, не віднімуть / Му-  
раха – кентавр у своєму світі цвіркунчиків. / Упокор власне мар-  
нославство, це не людиною / Створена відвага, створений поряд-  
док, або створена милість, / Упокор власне марнославство, кажу:  
упокор. / Шукай у зеленому світі своє місце / На сходах винахо-  
дів чи справжнього мистецтва, / Упокор власне марнославство, /  
Цур тому Пакену! / Зелений шолом подужав твою елегантність. /  
«Упокор себе, тоді з іншими ладнатимеш» / Упокор власне марно-  
славство / Ти лише побитий градом пес, / Настовбурчена сорока



під сонячними сполохами, / Наполовину чорна, наполовину біла /  
Не відрізниш, де крило, де хвіст / Упокор власне марнославство /  
Яка ница твоя ненависть, / Що зрощена на брехні, / Упокор влас-  
не марнославство, / Квапливий у руйнуванні, скнаристий у милос-  
ті, / Упокор власне марнославство, / Кажу тобі, упокор. / Але діяти  
замість ледарства – / це не марнославство, / Зруйнувати – з досто-  
їнством – / Те, що відкрили такі, як Блант, Увібрати з повітря живу  
традицію / чи неупокорений вогонь зі старечих прекрасних очей – /  
Це не марнославство. / Бездіяльність була б тут провиною, / Мало-  
душністю та переляком <...>).

Надзавдання «Пісень», таким чином, полягає у розпізнаван-  
ні й акумулюванні традиції, збереженні її пульсації, артикульова-  
ної в образі неопалимої купини. Епос Паунда пропонує індивіду-  
альний погляд на історію людства, який поєднує метод істориз-  
му з циклічно-природним розумінням розвитку різних цивілізацій.  
Тому, як уже зазначалося, «Пісні» можна назвати своєрідним мо-  
дерністським «окцидентально-орієнтальним диваном»: каталогіза-  
ція рекурентності, версифікація і текстуалізація історії, яка струк-  
турується не дорефлексивним логосом, а індивідуальним словом,  
становлять художній ресурс смислопородження й герменевтично-  
го інструментарію створення нового епосу.

## 1.2. Етапи паундіани

Серед митців, чия творчість визначила докорінні зміни в ху-  
дожній літературі ХХ століття, постать Езри Паунда посі-  
дає особливе місце. Він – визнаний метр модернізму, реформатор  
поетичної мови, людина зі складною і драматичною долею. Сус-  
пільна вага літератури й мистецтва була для нього незаперечною  
істиною. У пошуках відповідей на болісні, трагічні питання сучас-  
ності він звертався до різних культурних пластів, історичних епох  
і економічних теорій. З одного боку, він дійшов спірних, ненадійних  
і проблематичних висновків. З іншого, така багаторівнева екле-  
тика не могла не призвести до складної інтертекстуальної ризо-

ми «Cantos», де авторські «маски», мови та країни нашаровуються в комплементарній, калейдоскопічно-палімпсестовій експозиції. Художній часопростір «Пісень», за задумом автора, мав умістити «оповідь племені», перетворивши їх на епічну поему, яка належить сучасному людському роду так само, як гомерівська «Іліада» належала древнім грекам.

Наділений тонким відчуттям музичності слова, Паунд став невторним імпресаріо (або, як це сталося із «Безплідною землею» Еліота, і редактором) модерністських авторів перших десятиліть століття. Історія з вдячністю занотувала його роль у підтримці та сприянні таким письменникам, як, скажімо, Роберт Фрост, Ернест Гемінгвей, Т. С. Еліот, Джеймс Джойс. Водночас лише зрідка згадується його «відкриття» партитур італійського композитора XVIII ст. Антоніо Вівальді, твори якого виконувались під час концертів, організованих Паундом і Ольгою Радж у м. Рапалло у 1930-х рр.

У цій сторінці поетового життя вгадується аріаднина нитка і його літературно-критичної творчості як модерніста. Для Паунда модернізм – це засіб відновлення традиції, художнє бачення, яке воскрешає вершинні досягнення культури людства.

Одна з багатьох біографій [265; 358; 480; 501; 505] Езри Паунда називається «Складна особистість» (*This Difficult Individual, Ezra Pound, 1961*) [388]. У викладі Юстаса Маллінза американський поет ніби постає втіленням багатозначності, здавалося б, простого англійського прикметника «difficult» – він некерований і вибагливий, примхливий і незбагнений, неординарний і талановитий. Езра Паунд до сьогодні залишається чи не найбільш проблематичною постаттю англо-американської літературної історії. Здається, ніхто з дослідників художньої думки XX сторіччя не має сумніву лише щодо центрального місця, піонерської ролі і величезного впливу Паунда на формування та розвиток англомовного модернізму.

До 80-х рр. минулого сторіччя критика поезії та прози Паунда поділялася на хвалу та хулу: з одного боку – поверховий, необґрунтований осуд та відверті обвинувачення критиків і журналістів, з другого – апологетична інтерпретація, в основному професорами американських університетів.

Праці таких теоретиків, як Жак Дерріда, Мішель Фуко, Теодор Адорно, Річард Рорті, зумовили появу нового покоління знавців творчості Паунда, яке розмірковує над питаннями, скажімо, поєднання тонкої лірики пізніх «Кантос» із неприхованим антисемітизмом.

Якщо такі провідні критики, як Г'ю Кеннер [350], Джеймс Лафлін [358], Дональд Деві [274], Деніел Перлман [404], Майкл Александер [247], запропонували прочитання спадщини митця як визначного поетичного досягнення, то Роберт Касілло [266], Венді Флорі [305], Тім Редман [453], Філіп Куберські [356], Роксана Преда [448] намагаються проаналізувати поезію та прозу Паунда у контексті його політичних, економічних та расистських статей і виступів на римському радіо часів Другої світової війни.

Своєрідним каталізатором, який викликав зацікавленість і супере-чливі оцінки творчості Паунда, прийнято вважати два видання 1950-х рр.: «Поезія Езри Паунда» (1951) Г'ю Кеннера [349] і відредаговані Т. С. Еліотом «Літературознавчі статті Езри Паунда» (1954) [423].

Г'ю Кеннер належав до найпалкіших апологетів Паунда. Його монументальне дослідження «Ера Паунда» (1972) [350] багато в чому визначило вектор розвитку паундіани. І хоча твердження, що Паунд став основоположником англomовного модернізму, наражається на критику, причому найбільше з боку прибічників фемінізму, безсумнівним видається те, що книжка «Ера Паунда» відіграла таку ж роль для сучасної критики, яка випала на долю «Кантос» стосовно модернізму. Кеннер був особисто знайомий з поетом (до речі, на першу зустріч з ним він приїхав із теоретиком інформаційних технологій Маршаллом МакЛюеном), і тому його коментарі набули особливого значення для сучасних дослідників. Автор виявив тонке відчуття поетичного стилю, а його власний критичний метод позначений енциклопедичністю знань, алюзіями й часто-густо нагадує стилістику самого Паунда. Оцінки і враження Кеннера теж перебувають у фарватері естетичних поглядів Паунда. Відоме, наприклад, негативне ставлення поета до роману Джойса «Фіннеганові помини», і Кеннер теж називає цей твір «літературною антиматерією» [350, с. 274].

Методологічною домінантою Кеннера виступає поєднання культурно-історичного тлумачення поетичного твору з «прискіпливим читанням». Водночас автор схильний і до залучення біографічного підходу до історії англійської літератури. Зокрема, особливу близькість Т. С. Еліота до метафізика Джона Донна він пояснює сімейними обставинами життя цих поетів. За твердженням Кеннера, нерозсудливий шлюб Донна зруйнував його кар'єру священника – обставина, яка відлунує у темі смерті в «Великопісній середі» Еліота [350, с. 276–277]. Кеннерові вдаються влучні визначення. Скажімо, він послуговується висловом «формально-структурна гігієна» (*technical hygiene*) [350, с. 178] для узагальнення тих специфічних елементів поетики, які молодий Паунд хотів бачити в імажистських віршах. Сучасні дослідники завдячують Кеннеру одним зі стрижневих поетикальних понять, без яких не обходиться жодна серйозна розвідка про поета: концепт «темо-рими», який у нашій роботі пропонується розглядати у перспективі суголосності Паундових літературно-теоретичних концептів із критичним апаратом російського формалізму, зокрема – запропонованої Віктором Жирмунським категорії «амебейної» версифікаційної поетики.

Біографія поета у викладі Хамфрі Карпентера («Значна особистість», *A Serious Character*, 1988) [265] відтворює складнощі й суперечності життєвого та творчого шляху Паунда. Розвідка Карпентера позбавила актуальності як перше, так і доповнене видання «Життя Езри Паунда» Ноеля Стока [480]. На противагу дещо апологетичному тону Кеннера, Карпентер більш критично ставиться до ідеологічних та політичних поглядів поета. Ця вичерпна біографія написана як захопливий роман про митця, причому дослідник зумів віднайти тонку рівновагу між фактами життя Паунда та їхнім відображенням у його поетичних творах. Загалом Карпентеру вдалося змалювати портрет митця незлагідної вдачі, який пройшов складний життєвий шлях.

«Езра Паунд і його світ» (*Ezra Pound and His World*, 1980) Пітера Акройда – оригінальний портрет-біографія поета, насамперед завдяки понад сотні зібраних тут його фотографій, своєрідних «ідеограм» життя, яке поступово перейшло від красномовної експресивності до самотнього мовчання [243]. Відомий англійський дослід-

ник, письменник і біограф, перу якого належать життєписи Т. С. Еліота, Т. Мора, Ч. Діккенса, використав матеріали попередніх досліджень. Разом із спогадами Хільди Долуттл [320], біографію Акройда слід зарахувати до суто популяризаторських розділів паундіани.

Корисним вступом до паундіани можна вважати відредаговану Джоном Салліваном «Антологію критики Езри Паунда» (Ezra Pound: A Critical Anthology, 1970) [483]. На час появи цієї праці Салліван уже був помітною постаттю у студіях про Паунда. Його розвідка 1961 р. «Ezra Pound and Sextus Propertius» [482], присвячена аналізу стратегій Паунда-перекладача, та визначення «творчого перекладу», котре властиве розумінню митцем творів і особистості давньоримського поета Секста Проперція, стало одним із найплідніших у потрактуванні його перекладацької позиції.

«Антологія» Саллівана – це компендіум із двох частин. У першій зібрано рефлексії критиків про твори Паунда, а також літературно-критичні праці самого поета до 1945 р. Друга частина містить думки найпомітніших поетів і критиків, висловлені між 1945 р. та 1960-ми рр. Основними темами цієї частини антології є оцінка імажизму як модерністської течії (отже, твори Паунда тут вписані в естетико-філософський контекст початку ХХ ст.) і такі суперечливі події, як звинувачення Паунда в державній зраді та присудження йому Боллінгенської премії.

«Студентський путівник» до «Вибраних творів Езри Паунда» (A Student's Guide to the Selected Poems of Ezra Pound, 1979) Пітера Брукера [260] можна розглядати як доповнення до «Антології» Саллівана та «Довідника до «Масок» Езри Паунда (1926)» (A Guide to Ezra Pound's Personae, 1926), виданого К. К. Ратвенем 1969 року [460]. Ратвен має рацію, коли стверджує, що гнівний протест раннього Паунда проти аморфної поезії попередніх поколінь – і сам не меншою мірою аморфний, адже вбраний у стилізовані під Росетті шати прерафаелітської та декадентської поезії зламу століть.

В основі посібника Брукера – дослідження віршів і поем, що ввійшли до першого британського видання «Масок та вибраних поезій Езри Паунда» (1952) [430]. Ця збірка видавництва «Faber and Faber» справедливо вважається невдалою, особливо у порівнянні з відповідним томом 1926 р. нью-йоркського «New Directions» –

основного видавця творів Паунда [428]. Попри точні й чіткі відомості, цікаві й інформативні анотації, зауважені практично всіма паундознавцями, книжка Брукера залишає поза увагою значну частину поетичного корпусу творів, які не ввійшли до фаберівського видання. Проте відсутність координованого текстологічного підходу між британським і американським виданнями не завадила критику проаналізувати всі частини поетичного епосу «Кантос», що ввійшли до нью-йоркської збірки (у виданні «Фабер і Фабер» на чотири більше «Пісень», ніж у «Нью Дірекшнз»). Окрім «Кантос», Брукер подає вичерпну інформацію і про складну поему «Г'ю Селвін Моберлі» (1920), яка допомагає дослідникам зрозуміти, зокрема, її структурно-формальні особливості. Наприклад, Пітер Вілсон («Передмова до творів Езри Паунда», 1997) послуговується саме дослідженням Брукера, намагаючись з'ясувати питання, чому Паунд, пропагандист і майстер імажистського верлібру, звертається до чотиривірша як структурного стрижня «Г'ю Селвін Моберлі», де подається ретроспективний погляд Паунда 1932 року: «Одного дня два поети, перебуваючи в одній кімнаті, вирішили, що кволість верлібру, «емажизм» (натяк на Емі Ловелл), загальна інертність зайшли занадто далеко і що необхідно привести в рух певну «протитечію». Приписаний засіб – «Емалі та камеї» [Теофіля Готье]. Рима і традиційна строфіка. Результати: вірші другої збірки п. Еліота й «Г. С. Моберлі» [509, с. 153]. Отже, після закінчення Першої світової війни Паунд і Еліот співпрацювали у спробах надати нового, гострішого звучання виснаженій, як їм здавалося, поезії верлібру.

Повоєнні роки ознаменували повний розрив Паунда з імажизмом – принаймні таким, яким його бачила Емі Ловелл (звідси зневажливе «емажизм»). Віллард Торп визначає день «початку воєнних дій» Ловелл за панівну роль у новопосталій поетичній школі 17-м липня 1914 р., коли за обідом у лондонському ресторані «Манна небесна» вона виклала свою концепцію майбутніх щорічних альманахів імажистів. За словами Торпа, «... один із них мав поступитися – або нестримний натиск, або гранітна незламність. Поступився Паунд. Він уже тоді відходив від імажизму, надаючи перевагу товариству Віндема Льюїса, Епстайна, Годье-Бжеска та Т. С. Еліота,

яких називав «вортицистами» – це було найновіше відкриття Паунда» [209, с. 296].

Конфлікт між Емі Ловелл і Езрою Паундом можна трактувати не тільки в художньо-естетичному розрізі, як це робить Торп. Їхня ідейна сутичка віддзеркалює внутрішній конфлікт культури початку ХХ ст. між високим мистецтвом і масовою культурою, який, на думку Мелісси Бредшо («Конкуренція з модернізмом чоловіків. Емі Ловелл і мистецтво самореклами»), ще й був «просякнутий гендерними стереотипами» [258, с. 159]. У статті слушно наголошується, що протилежні погляди Паунда і Ловелл на мистецьку творчість свідчать про те, що «культурний простір поезії початку ХХ століття нагадував не олігархічний устрій, де тон задавали відірвані від суспільства експатріанти, вороже налаштовані проти міщанства простолюду. Цей простір набував прикмет капіталістичного ринку, де поезія є товаром» [258, с. 142]. Можна припустити, що підхід Ловелл до пропагування поезії певною мірою прислужився Паунду, оскільки вигідно вирізняв його місію фундатора елітарного мистецького руху, естетичні імплікації й соціальні модули котрого аналізуватимуться в підрозділі 2.3. нашого дослідження.

У 1992 р. Соломія Павличко писала, що «сьогодні про визначну роль Езри Паунда в художній революції, що її пережила європейська і північноамериканська культура в ХХ столітті, здається, сказано майже все. А його біографію ретельні історики американської літератури простежили мало не за днями» [162, с. 135]. Додамо, що англomовна паундіана справедливо вважається літературознавчою «індустрією» й цілком природно, що вона поділяється на «галузі», котрі зосереджуються на різноманітних аспектах творчого доробку поета.

У розвідці «Прованс і Паунд» (Provence and Pound, 1978) [373] Пітер Мейкін демонструє глибоку обізнаність митця з поезією трубадурів. Середньовічні провансальські поети-лірики не тільки надихали ранню творчість Паунда, але в піснях трубадурів він убачав еталон майстерності віршової техніки. Дослідження Мейкіна важливе тим, що автор уточнює визначальне й засадниче для Паунда поняття традиції. Аналізуючи «провансальські» поезії, зокрема «Біля Перигорда» (1915), критик окреслює генезу паундівсько-

го розуміння традиції, витоки якої сягають давньогрецьких релігійних свят на честь Деметри та Персефони, так званих Елевзинських містерій, а також духовної спадщини Провансу й Тоскани, котра, за посередництва Джеффри Чосера, відлунила в поезії часів королеви Єлизавети.

У монографії «Кам'яний будинок» (Stone Cottage. Pound, Yeats, and Modernism, 1988) [365] Джеймс Лонгенбах дослідив стосунки між Паундом і В.Б. Єйтсом у 1913–1916 рр., коли Паунд виконував обов'язки секретаря ірландського поета. Паунда, як свідчить Лонгенбах, привабила зацікавленість старшого колеги традиційним японським театром «но» (його ще називають «ноо» чи «ногаку») й окультизмом. «Кам'яний будинок» видається цікавою сторінкою в історії модернізму, інший аспект якої Скотт Гамільтон виніс у назву дослідження «Езра Паунд і спадщина символізму» (Ezra Pound and the Symbolist Inheritance, 1992) [324]. Критик віднаходить прикмети творчого діалогу між Паундом і поетами «кінця століття». Цей діалог символізує тяглість англійської поетичної традиції періоду переростання вікторіанської епохи в модернізм.

У вітчизняному літературознавстві період «Кам'яного будинку» досить вдало витлумачено в «Історії американської літератури ХХ століття» Тамари Денисової (2002). Дослідниця наголошує на творчому діалозі митців: «Роки їхнього найтіснішого спілкування (1914–1916), коли Паунд допомагав метру, виконуючи обов'язки секретаря, не можна вважати лише учнівськими – спілкування було творчим, оскільки Єйтс дуже високо цінував талант молодого колеги, поважав не тільки його амбіції, а й досягнення та переконання» [90, с. 52]. У контексті української паундіани, яка сьогодні переживає етап становлення та формування власних підходів, роздуми Т. Денисової над творчістю Паунда окреслюють плідні шляхи для подальших досліджень. Серед таких вельми перспективні, на нашу думку, запропоновані в «Історії» діахронічний і синхронічний зрізи творчості поета [90, с. 53].

Щодо генези поетичного стилю Паунда, Т. Денисова вважає необхідним звернутися до його діалогу зі спадщиною естетського руху в Англії другої половини ХІХ ст., зокрема таких його представників, як Росетті та Свінберн.



Нещодавні публікації, присвячені творчості Т. С. Еліота й Езри Паунда, свідчать про глибоку зацікавленість українських літературознавців спадщиною фундаторів англо-американського поетичного модернізму. Низка публікацій Марка Роберта Стеха, які знайомлять з архівними матеріалами Ігоря Костецького, перекладача, дослідника й популяризатора творів цих знаних митців, зокрема відкривають не тільки нові обрії української літературної компаративістики, а й підносять на якісно новий щабель досягнення української паундіани [201].

Переклади та розлогі статті-коментарі Костецького мимоволі змушують порівняти історію видання перекладів Паунда в Україні та Росії: їхня схожа доля нагадує сюжетний мотив роману У. Еко «Ім'я рози», пов'язаного з евентуальним існуванням другої частини Аристотелевої «Поетики». Подібно до «невиданого другого тому україномовного вибору творів Езри Паунда» [200, с. 148] І. Костецького, заплановане російське двотомне видання-білінгва «Віршів та вибраних «Кантос» теж залишилось однотомним [172]. Щоправда, у 2016 р. на веб-сайті авторитетної серії «Літературні пам'ятники» Російської академії наук з'явився анонс підготовки до друку перекладів «Масок» і «Пісень» Паунда [169].

Становлення творчої особистості Паунда пов'язане з періодом захоплення творами Свінберна та Прерафаелітів, що вивершилось запровадженням естетики модернізму (Марджорі Перлофф вважає, що й постмодернізму [406]) в англomовну поезію. Його відоме гасло «Творити по-новому» традиційно тлумачать як повний розрив із романтичним світовідчуттям. Разом із тим деякі дослідники наголошують на еволюційному характері творчості Паунда. Зокрема, Дж. Фрейсер у книжці 1960 р. «Езра Паунд» [307] окреслив вектори розуміння того, яким чином творчість цього поета спричинила перехід від вікторіанства до модерну в англо-американському красному письменстві.

Зарубіжна паундіана, таким чином, розвивається у площині двох масивних інтерпретаційних блоків: перша група охоплює істориків літератури широкого профілю, інша – суто паундознавці. Серед відносно нових аспектів вивчення літературного спадку Паунда можна назвати спроби систематизації його літературно-

критичного корпусу, про що свідчать, зокрема, монографії К. Ратвена [459] та Г. Сінга [470].

Функції та модуси документального методу в структурі «Кантос», які аналізуватимуться у III Розділі нашого дослідження в контексті версифікації історії, вивчені ще недостатньо глибоко, а текстологічна монографія Девіда Тена Ейка [291] свідчить про конструктивний потенціал дослідження «Пісень» у руслі вивчення «документального методу».

Синопис зарубіжної та вітчизняної паундіани свідчить про те, що власне жанрологічна специфіка «Пісень», парадигматика ліричного й епічного первнів у модерній епічній поемі, уповні не відрефлексована на літературно-теоретичному рівні. У пошуках гармонії й упорядкування світу Паунд створив власну форму, модерний епос, який увібрав у себе культурну, політичну та економічну історію різних народів. Жанрологічний експеримент Паунда, який можна назвати «епосом поступічної епохи», органічно продовжує традицію англomовного модернізму. Відповідно до дослідницької програми наступних розділів ми конкретизуємо художні модуси, структурні новації та тематичні вузли, котрі сприяють народженню оновленого епосу та його конституентної ідеї – своєрідний *tertium quid*, народжений у взаємодії епічного колективного нарративу та ліричної суб'єктивності алієнованої людини XX ст.

## Розділ II НА ШЛЯХУ ДО МОДЕРНОГО ЕПОСУ

### 2.1. Імпліцитна й експліцитна поетика імажизму

Наразі спробуємо виокремити теоретичні та літературно-історичні функції імпліцитної й експліцитної основи імажизму, які досі докладно не відрефлексовані. Дотичні теми – «малі» літературні журнали, які розлого описав російський дослідник М. Анастасьєв [7], і англomовні антології – у вітчизняному літературознавстві розглянуті, відповідно, у роботах Ольги Бандровської [13, с. 137–142] та Є. Чернокової [225, с. 21–32]. Імпліцитні й експліцитні творчі модуси свідчать про динамічний процес напрацювання поетикальних принципів модерністської поезії, демонструють суперечливість у теоретичних рефлексіях фундаторів імажизму навколо засад руху в полеміці з іншими художньо-естетичними напрямками. У перспективі порівняльного літературознавства особливо цікавими видаються паралелі з українськими мистецькими часописами 1920-х рр., редакційна політика яких ґрунтується на інтермедіальності. Так, Тамара Гундорова підкреслює, що інтермедіальна матриця «Літературного Ярмарку» поєднувала такі компоненти, як «театралізовані інтермедії, рекламу, художні тексти, візуальні картинки, шрифт і дизайн» [82, с. 300]. Подібні формальні прийоми структурування матеріалу знаходимо і в англо-американських модерністських періодичних виданнях, які вдаються і до інших «ноу-хау». Назвемо, наприклад, оригінальні підзаголовки назв журналів, які підкреслюють їхній елітарний характер. Так, візуальним втіленням імпліцитно-експліцитних стратегій стало гасло журналу «Poetry» «To have great poets there must be great audiences too» (Великим поетам потрібні великі слухачі).

У таких виданнях, як «Поетрі», «Бласт», «Крайтеріон», доволі виразно простежується полеміка з символізмом, у межах якої актуалізується різниця між так званою «імплицитною» й «експліцитною» поетикою. Під імплицитною поетикою Д. Магомедова пропонує розуміти принципи, які визначають структуру художнього тексту, а під експліцитною – теоретичні книги, статті та висловлювання, які містять розуміння цих принципів [137, с. 227].

Утім, подібне дуалістичне протиставлення естетичних концепцій, висловлених у численних маніфестах, і власне художньої творчості може виявитися дещо однобоким, і, отже, невмотивовано ігнорувати-ме питому синкретичну складову модернізму як літературного стилю.

Хитросплетіння літературно-критичного теоретизування та художньої практики модерністів ускладнюють континуальний наратив текстів і контекстів, оскільки, як твердить Майкл Левенсон, тлумачення літературних творів досить часто передувало їх написанню, та й самі пояснення «виявлялися красномовним критичним актом» [361, с. viii]. Англomовна літературна теорія перших двох десятиріч ХХ ст., яка цілеспрямовано намагалася виробити цілісну теорію модерності, визначалася інтерференційністю, нерозривністю жанрів письма та інтердисциплінарністю. Риторика тогочасних літературних дискусій, котра рівною мірою надихалася як історико-культурними позиціями, так і особливостями вдачі авторів, незрідка визначалася клекітливою емоційністю та безкомпромісністю. Перші апологети модернізму – Т.Е. Г'юм і Ф.М. Форд – задали тон «радикального індивідуалізму» [361, с. 133]. Левенсон зауважував, що «хоча оцінки перешиковувалися дуже швидко, тональність упевненості не змінювалася». Критик також наголошує, що літературні принципи пропонувалися не як непевні, експериментальні гіпотези, які варто ще вивірити чи підшліфувати, а як остаточна істина, «скороспішні полемічні формули» [361, с. ix]. Тетяна Красавченко зауважує, що літературно-критичні праці Т.С. Еліота за обсягом вдвічі перевищують його поетичний доробок, і додає важливий для нашого дослідження прогностичний аспект взаємодії імплицитного та експліцитного параметрів у творчості модерністів. Еліоту-критику, підреслює дослідниця, довелося «підготувати ґрунт для «нової поезії», тобто теоретично умотивувати, пояснити й інколи випереджати те, що він робив у поезії» [128, с. 118].

Серед російських авторів найбільш значимих збірок символістських трактатів називають Д. С. Мережковського, В. Я. Брюсова, Вяч. Іванова, А. Белого [137, с. 227]. У низці західноєвропейських маніфестів слід виокремити «Передмову» Оскара Вайлда до роману «Портрет Доріана Грея» (1891 р.), «Кризу вірша» Стефана Малларме (1895 р.) і «Маніфест символізму» Жана Мореаса, надрукований у газеті «Ле Фігаро» 1886 р. Мореас, автор самого терміну «символізм», проголошує, що нове «мистецтво ніколи не змалюватиме подробиць природи, діянь людини, реальних явищ: вони є лише видимістю і призначені викликати у свідомості внутрішні езотеричні зв'язки зі споконвічними Ідеями». У маніфесті також сформульовано «архетипний складний стиль» символізму, осердя якого – «незіпсовані слова, речення з визначальним кульмінаційним моментом, що чергуються з іншими реченнями, які поєднують драматизм і неквапність, багатозначні плеоназми, загадкові еліпси, наскрізні анаколуфи і нешаблонні та різноманітні тропи, які тільки можна уявити: це добра стара мова, котра твердо стоїть на ногах і модернізована» [367, с. 50–51].

У зіставленні з експліцитною поетикою символізму імажистський проект знаменувався імпліцитним струменем, відмовою фундаторів школи, так би мовити, від її «патентування». Так, Ф. Флінт у програмній статті «Imagisme» (1913) наголошує: «Імажисти визнали, що вони – сучасники постімпресіонізму та футуризму, але нічого спільного з цими напрямками у них немає. Вони не надрукували жодного маніфесту. Вони не запроваджують революційну школу; їхня єдина мета – писати у відповідності до найкращих зразків традиції всіх часів, які вони вбачають у творах Сапфо, Катулла, Війона. Вони якнайрішучіше відхиляють будь-яку поезію, що створена з іншою метою, а необізнаність з кращою традицією не може слугувати виправданням. Вони розробили декілька правил, які використовувались лише для власного задоволення і ніколи не оприлюднювались» [304, с. 199].

Утім, така «імпліцитна» ідентифікація школи, як видається, була притаманна імажизму, так би мовити, в редакції Флінта. У книзі «Боротьба наших сучасників» (The Struggle of the Modern, 1963) Стівен Спендер тонко помітив сполучення художніх і мистецько-

критичних імпульсів, які склали осердя модерну взагалі й імажизму зокрема. За його словами, уособлена в творчості Хільди Дуліттл, така літературна система осмислення світу оперувала «антикварними дрібничками минулих літературних періодів на тлі античних декорацій», а її самототожність формувалась літературно-критичною складовою. Спендер цитує Еліотову «Колонку редактора» у «Крайтеріоні» (липень 1937 р.), де формулюється завдання англосовітської поезії початку ХХ ст.: «Ми відчували необхідність критики для перегляду мистецької творчості, для впровадження нового матеріалу і нових прийомів із інших країн і інших епох. Погляд у минуле переконує, що поетичні досягнення імажистського руху, перш за все, були здійснені у критиці, а не в художній творчості, і ця критика була вельми важливою». Поєднання художньої творчості та літературно-критичної рефлексії відіграло значиму роль у становленні модерну, адже, за Спендером, така синергетика зумовила появу ідейно-естетичного комплексу суджень 1920-х – 30-х рр. [475, с. 113–114].

Сам Паунд вимогливо й прискіпливо слідкував за обґрунтованістю та доречністю нововведених «ізмів». Так, одна з рецензій 1914 р. закінчується приміткою: «Пан Хюффер – не імажист, а імпресіоніст. Непорозуміння виникло через те, що я включив один із його віршів до «Антології імажистів» [447, с. 120].

Перші згадки про новопосталий рух знаходимо у «Додатку III» до Паундової книги «Ripostes» (Удари у відповідь, 1912), де подається «Повне зібрання поетичних творів Т. Е. Г'юма», котре складається з п'яти віршів. «Щодо «Школи образів», – пише Паунд, – якої, ймовірно, і не було, то її засади виглядали не такими захопливими у порівнянні з «природженими динамістами» чи унанімістами, а разом із тим – переконливішими, ніж принципи тієї французької течії, яка намагалась відмовитися від дієслів як таких; чи імпресіоністів, котрі плодили рядки на кшталт «Рожеві поросята розквітають на схилі гори»; чи постімпресіоністів, які умовляють своїх краль розпустити синювато-сірі коси на червоногарячі талії. І які багаті рими: *ardoise – framboise* [фр., аспидний, малина – О.Г.] – багата та рідкісна рима, нехай їм! Що ж до майбутнього, *Les Imagistes, нащадки забутої школи 1909 р. не дозволять їй зникнути*» [429,

с. 266]. Посилання на імпресіоністичну і постімпресіоністичну літературу виглядають або іронічними стилізаціями, або літературною містифікацією. А от згадка про «природжених динамістів» (inherent Dynamists) і «певну французьку школу, яка намагалася позбутися загалом усіх дієслів», певно, натякає на футуризм. Вірогідно, Паунд протиставляє власну естетичну платформу таким програмним виступам, як «Технічний маніфест футуристичної літератури» (1912 р.) Філіппо Томазо Марінетті. У написаному під диктування «гудіння пропелера аероплана» лунає відчайдушний заклик відмовитися від «латинського дрантя», тобто синтаксису, залишеного Гомером у спадок європейській культурі. Марінетті наполягає, що дієслова слід вживати лише в інфінітиві – тоді іменник не залежатиме від «я» письменника, спостерігача або мрійника. І тільки неозначена форма дієслова здатна висловити безперервність життя і витонченість його сприйняття митцем [142, с. 163]. Для Паунда французька словесність, як бачимо, виступає як точка відліку, «донорська» література англо-американського поетичного модерну. Автори багатотомної «Кембриджської історії літературної критики» зауважують: попри те, що сьогодні футуризм сприймається як італійський феномен, на туманному Альбіоні першого десятиліття ХХ ст. він вважався якраз французьким «почасти тому, що сам Марінетті виголошував свої лекції французькою, почасти тому, що преса цитувала його французькою чи представляла його як француза» [363, с. 72].

До цих спостережень необхідно додати, що французький «імагологічний» обрис італійського футуризму формувався від самого зародження імажизму. Свідченням цього є стаття Флінта, одного зі співзасновників руху, «Сучасна французька поезія», надрукована у серпні 1912 р. у часописі «Поетрі Рев'ю» [303]. У ній футуризм розглядається як новітній етап розвитку модерної французької поезії.

Загалом есе Флінта має програмний характер. Недаремно деякі критики класифікують його як «монографію» [393, с. 354]. І справді, розвідка займає майже весь номер, вона вирізняється енциклопедичним за обширом оглядом численних літературних угруповань, рясніє деталізованими цитатами. І хоча Флінт завершує огляд твор-

чістю Марінетті, імажистський рух під орудою Паунда докладав чимало зусиль до створення репутації своєрідної антифутуристичної фронди. У збірці «Стрілець» (1915 р.) Зінаїда Венгерова, рецензії якої знайомили російського поціновувача мистецтва з творами П. Верлена, С. Малларме й А. Рембо, виокремлює пафос відмежування від футуризму, який вона відчула при спілкуванні з «Поундом» часів роботи над часописом «Бласт». У статті «Англійські футуристи» російська дослідниця також підкреслює трансатлантичну генезу новітнього естетичного руху, натхненниками якого стали, за її дефініцією, «англізований американець» Паунд і «офранцужений» Віндем Льюїс [32].

Значення франкофонної автури у створенні наднаціональної, паневропейської, трансатлантичної матриці модерної англосмовної поезії у поєднанні з «експліцитною» поетикою, що постулює теоретичні підвалини, на яких вибудовано художню текстуру, чи не найяскравіше проявилось у лютневому числі «Літтл рев'ю» (1918). Поряд з гаслом журналу «Жодних компромісів зі смаками публіки» (Making No Compromise with the Public Taste) на обкладинці читаємо анонс «Нарису про сучасних французьких поетів Езри Паунда» [410]. Структура цієї коментованої збірки вибраних поезій перегукується з концепцією франкоцентричної антології зі статті «A Retrospect». У перекладі І. Костецького вона називається «Оглянувшись» і тут, зокрема, читаємо: «Я вважаю, що ми потребуємо радше корисної збірки поезій, аніж зображувальної критики. Карл Сендберг писав мені з Чикаго: «Як це огидно, що поети неспроможні купувати один в одного книжки». Половина людей, що їх такі книжки хоч трохи обходять, можуть тільки їх позичати. В Америці знається між собою так мало людей, що ціла половина проблеми полягає в поширюванні. Либонь і треба б укласти антологію: Роме-нові «Буття в поході» і «Молитва»; сліпучий блиск Рембо; захватні віршові рядки Трістана Корб'єра, Телядові начерки та «Арістофанічні поеми»; «Літанії» де Гурмона» [126].

У цей «нарис-антологію» 1918 р. Паунд включив 14 авторів, серед яких – Корб'єр, Рембо, Лафорг, Вільдрак, Ромен і бельгієць Е. Верхарн. Коментована антологія-полілог починається з визначення діалогічної, трансатлантичної мети і принципу відбору тек-



стів. Її жанрова специфіка перегукується з тією рисою Паундової творчої особистості, яку Є. Чернокова називає «місією антологіста» [225, с. 24]: «Час, коли інтелектуальні справи в Америці обговорювались на основі одномовності, завершився, – пише Паунд. – Це давно вже викликає роздратування. Нам не випадає просити вибачення за те, що більша частина цього числа друкується французькою. Інтелектуальне життя Лондона залежить від тих, хто розуміє цю мову не згірше, ніж власну. Американський внесок у сучасну культуру завдячує двом чоловікам, знайомим із Парижем: Вістлеру і Генрі Джеймсу. Я вбачаю щось на кшталт ганьби нації у тому, що новозеландська «Тріада» пропонує постійні огляди і звертає більше уваги на сучасні французькі публікації, ніж будь-яке теперішнє американське видання» [410, с. 3]. У коментарі до шостого вірша з циклу «Афоризми П'єро» Лафорга Паунд апелює до співвітчизників у вельми оригінальний спосіб. Окрім Старого Завіту, він покликається на символ американського лося, образ якого слугував за емблему Прогресивної партії Теодора Рузвельта на президентських виборах 1912 р.: «Я свідомий того, що такі вірші доведуть наших «прогресивних» (Bull Moose) читачів до небезпечної межі апоплексичного нападу. Але тих, хто вважає, що досконалість людини зумовлюється здатністю мислити, ці вірші потішать. Лафорг – це ангел, з яким повинен боротися наш модерний поетичний Йов» [410, с. 10]. Антологію Паунд починає саме з Лафорга, оскільки «він уособлює завершення періоду; він узагальнив, підбив підсумок і перекреслив французьку літературу ХІХ ст., його вразливі місця і стиль; так само і Флобер у романі «Бувар і Пекюше» узагальнив суцільну цивілізацію ХІХ ст.» [410, с. 10]. Працюючи у бібліотеці Британського музею над укладанням цієї антології, Паунд «смикав, розбираючи на пасма, більше шістдесяти томиків сучасної французької поезії». Його висновок висловлений у термінах, що поєднують міжнародну економіку з естетикою: «Посередня поезія скрізь однакова; немає і найменшої необхідності для її імпорту; в інших мовах ми відшукуємо майстерність (maestria) і відкриття, які ще не стали відомими на внутрішньому ринку» [410, с. 5]. Отже, французька словесність, «імпортований товар», розглядається у Паундовій експліцитній поетиці як своєрідна «додана вартість»,

і саме вона у ролі посередника і донора спричиниться до виходу поета за межі імажизму як естетичної школи, долучить митця до праворадикальної політичної думки.

У «Нарисі» замість висновку Паунд пропонує власний «гамбурзький рахунок», якого, за Віктором Шкловським, доконечно потребує література [233, с. 331]. У цій франкофонній ієрархії виокремлено імена Корб'єра, Рембо і Лафорга [410, с. 60].

Статті, написані Паундом у Лондоні й Парижі, сповнені пафосу донорської функції у взаєминах національних літератур і побудовані за принципами експліцитної поетики. Вони окреслюють такий канон французької літератури, який можна назвати сполучною ланкою між символізмом і наближенням до оновленої реалістичної естетичної системи: буденні теми поєднуються з просодією, яка ґрунтується на ритмах і звучанні побутової розмови. Двома антиетичними полюсами, між якими створюється напруга нової поетичної мови, як уважає Скот Гамільтон, на англійському художньому полі були символіст В. Б. Єйтс і реаліст Форд, а місія модерної естетики полягала у віднайденні «посередництва між буденним реалізмом і парнаським пориванням до ідеальної краси» [324, с. 12]. Сам Паунд у рецензії на поетичну збірку Форда, який тоді ще підписувався Форд Медокс Хюффер, у червневому числі «Поетрі» 1914 р. («Містер Хюффер і прозова традиція у поезії») пише, що саме цьому митцеві поствікторіанська проза Британії завдячує концепцією «вартісного письма», яке прийшло на зміну «переливчастому слову, традиції риторики». За Паундом, подолання вікторіанського багатослів'я і пишного фразерства в англійській поезії на шляху до «*le mot juste*» відбувалося під знаком французької і російської прози: «Стендаль постулював, а Флобер, Мопассан і Тургенєв довели, що проза – це найвищий ґатунок мистецтва. Принаймні, їхня проза» [447, с. 112]. Паунд переконаний, що вагомість і революційність Форда пояснюється «його наполегливим утвердженням ясності й чіткості прозової традиції. Коротше кажучи – ефективного письма, навіть у поезії». У свою чергу, «*le mot juste*» Флобера, як ми спробуємо проілюструвати в підрозділі про китайські мотиви в «Піснях», корелює в поезиці Паунда з концепцією «виправлення імен» Конфуція.

Обопільне тяжіння, взаємовплив ліричного і епічного, але вже у зворотному напрямку – від прози до поезії – Паунд відчитує у традиції французького мистецтва. Так, в есеї «Як читати» (How to Read, 1929) він зауважує, що «впродовж останнього століття чи, либонь, півтора, проза вперше, а може, вдруге чи втретє кинула виклик примату поезії. Це означає, що «Просте серце» Флобера, вочевидь, важливіше за «Кармен» Теофіля Готье». Таку трансформацію поет пояснює «кумулятивним ефектом» – величезним нагромадженням фактично існуючих, реальних даних, «безперечно, вигаданих фактів, проте зображених у фактографічний спосіб. На сотнях сторінок прози Флобер за допомогою архітектоніки з успіхом досягає інтенсивності, яку можна порівняти з «Heaulmière» Війона («Вродлива зброярка» у перекладах Леоніда Первомайського) [38, с. 53, 57] чи його «Молитви до матері» [423, с. 26].

Очевидно, Паунд вважав стилізації імпресіоністичного стилю у збірці «Удари у відповідь», про що йшлося вище, вельми вдалими і показовими, адже повторює їх майже дослівно у рецензії «Дублінці і Джеймс Джойс» (Dubliners and Mr. James Joyce), надрукованої у часописі «Егоїст» 15-го липня 1914 р. Як стверджують критики, захоплення Паунда гібридним, англо-французьким імпресіонізмом в особі Форда Медокса Форда свідчить про спроби «вберегти імпресіонізм від подальших перекручень» [491, с. 123]. Насправді нищівні нападки, покликані наочно підтвердити цю тезу, належать перу Віндема Льюїса [362, с. 149]. Зі сторінок журналу «Бласт» він звертається до adeptів «убогого запізнілого імпресіонізму, які силкуються сьогодні вдихнути в нього хоч децицію життя на наших островах: нам набридла ваша розосередженість, респектабельні легкодухи. <...> Наш Вортекс мріє про непорушний ритм власної стрімкості. Наш Вортекс напускається, немов скажений собака, на вашу імпресіоністичну метушню» [362, с. 149].

А от у рецензії на Джойсових «Дублінців» Паунд виокремлює дві течії імпресіонізму: літературні послідовники Моне (якраз вони задовольняються образами «рожевих поросят» і «червоногарячого жіночого стану») і школа прози і поезії, «предтечею якої був Стендаль, а фундатором – Флобер. Послідовники Флобера віддані точності опису. <...> Імпресіоністи», які імітують граціозність Моне за-

мість того, щоб у творах імітувати точність Флобера», уособлюють для Паунда невинне мішурне філістерство» [423, с. 399–400]. Продовження традиції «чіткого та твердокам'яного» стилю Флобера Паунд відчитує в архітектоніці «Дублінців» Джойса. У прозі ірландського письменника його, перш за все, цікавлять способи конденсації смислів і ретельного відбирання експресивних засобів. Джойс передає емоції людини так, «ніби має справу з локомотивами чи технічними специфікаціями у будівництві» [423, с. 399].

Професійна, технічна мова, повсякденний і побутовий стилістичний реєстр як спосіб модерністського відтворення нової індустріальної епохи часто зустрічається в рецензіях Паунда на твори сучасних французьких поетів. Так, у лютневому числі «Поетри» 1913 р. він пише про збірку П'єра Жана Жува «Présences» (1912): «З великою втіхою в особі мес'є Жува я вітаю сучасника. Він пише новим жаргоном, і у мене немає щонайменшого сумніву, що він – поет. Що б не говорили про автомашини, аероплани і модерністські засоби їхнього змалювання, попри всі твердження, що цей новий ґатунок художності – манірний, а його стиль – недовговічний, незаперечним є те, що в таких творах оприявлено кипучу енергію нашого часу» [431, с. 165]. За спостереженнями Роберта Старка, виразно окреслений зв'язок між новопосталою модерністською естетикою і використанням професійного жаргону був започаткований французькою середньовічною традицією: «Паунд відмовляється від недоброзичливого ставлення до цього терміну, який панував у критичній літературі XVIII ст., але разом із тим переосмислює його первісну семантику. Жаргон представляє специфічну літературну мову, котра здатна відповідати обставинам конкретних історичних умов, а імпульсом до цього пошуку був Війон» [476, с. 26].

Художньо-експресивне новаторство модерного письма у прозі Паунда протиставляється образній парадигмі, яку він охрестив «фіоритурним стилем». Витоки цього стилю Паунд бачить у тій європейській поезії, що постала вже після Війона, саме він є становим хребтом кватроченто. Поезію раннього Відродження Паунд порівнює з пуп'янками, навіть із соковитістю, «хоч ця рослина не принесла нових пагонів». Поет вказує на Чосера як найтипніше уособлення «оксамитової версії французької матерії» на англійському

грунті. Традиція Чосера, за медіації Марло і Шекспіра, сягає аж пізнього вікторіанства, сучасної вершини «фіоритурного стилю», позначеного авторською пишномовністю і надмірним прикрашанням суб'єктивної експресії [423, с. 28–29]. У прозі Джойса Паунд вбачає модерного антагоніста «фіоритури». Автор «Дублінців» не пускається берега, уникає фарсу й карикатурності Діккенса, «він приймає міжнародні стандарти написання прози і відповідає ним» [423, с. 401]. Своєрідним «гамбурзьким рахунком» постає французьке красне письмо: «Я можу покласти перед собою гарний французький твір, відкрити будь-яку сторінку, написану містером Джойсом, і в мене зовсім не виникає відчуття, ніби мені наспівують якусь мелодію через подушку» [423, с. 399]. Для Паунда Джойс – реалістичний письменник, він зображає предмет таким, яким той є. Джойс не зв'язує себе марудною умовністю, за якої певний відтинок життя, аби викликати інтерес читача, необхідно припасувати до загальноприйнятого сюжету. «Від часів Мопассана багато хто намагався писати «історії», і мало хто зображав життя, – Паунд вкотре покликається на французьку традицію. – Здебільшого реальність не вписується у струнку діаграми, і ніщо не викликає більшої відрази, ніж неприховане лицемірство, яке утверджує протилежне» [423, с. 400].

Розвиваючи свої міркування, поет конструює гібридне літературно-історичне поле у координатах співвідношення між французькими символістами і давнім Китаєм. Послуговуючись словами героя Набокова, Гумберта Гумберта, можна сказати, що сутність модернізму Паунд обстоює як «вінегрет із національних генів» (*a salad of racial genes*), котрий складається з інгредієнтів різночасового і транснаціонального культурного походження та взаємозбагачення. Зокрема, це стосується одного із засадничих компонентів організації віршованої мови Паунда – «фанопейї», засобу динамізації слова у версифікаційних побудовах на основі створення візуального образу, який акцентує його пластичні відтінки. У статті «Як читати» поет наголошує, що фанопейя була започаткована античними греками і втілились у вершинних досягненнях давньо-китайських поетів Лі Бо і Ван Вей (їхні імена подаються автором у японській транслітерації, Ріхаку і Омакітсу відповідно), що Паунд схильний віднести на рахунок специфіки ієрогліфічного пись-

ма. У сучасній поезії, підкреслює він, фанопеєю застосовано у декількох віршах Рембо [423, с. 26–27].

Тобто, розробка модерністського концептуального апарату, пошук найвагоміших філософем естетичної діяльності модерного митця пов'язані у творчості Паунда з імпліцитною й експліцитною поетикою. Її компонентами виступають полеміка з футуризмом у формі «імагологічного дискурсу» і «фіоритурний стиль» як критика вікторіанської художньої системи. За несподіваним збігом, запозичені в Набокова слова «a salad of genes» в українському перекладі складають анаграму – «вінегрет генів». Подібні історико-літературні анаграми, як ми спробуємо продемонструвати, складають один із елементів структурно-жанрової специфіки «Пісень» як модерного епосу та його поетики «версифікованої історії» у координатах позачасового, гібридного поля культури, політики й економіки.

## **2.2. Поети-донори: французька традиція і становлення англомовного модернізму**

Паундова комплексна матриця модернізму охоплює неперервну часову перспективу і своєрідну «синоптичну картографію». У цій системі пролептичним маркером модерну постає топос Парижа. У листі, датованому січнем 1917 р., поет пояснює свою перекладацьку стратегію збірки «Давній Китай (Cathay, 1915): «Тема – китайська, мова перекладу – моя, смію думати» і додає, що «Омакітсу – це справжній модерніст – навіть парижанин – Китаю VIII ст.» [497, с. 101].

Особливий статус Парижа (і ширше – Франції) в культурному контексті Європи кінця XIX с. і перших десятиліть XX с. – це *locus communis* історії літератури. Олена Гальцова, наприклад, наголошує, що Париж опинився у ролі беззаперечного центру тяжіння європейського (і навряд чи буде перебільшенням сказати – світового) мистецтва і літератури. У цю епоху Париж – культурна столиця Європи, він уже «попереду» всієї Європи, а це означає, що немає

потреби в посиленому національному утвердженні» [100, с. 209]. Схожі акценти читаємо у критичних розвідках Паунда 1913 р. Він змальовує Париж як цивілізацію й оазис, територія якого майже повністю обнесена кав'ярнями, самодостатній і байдужий до на-вколишнього світу, простір надії для невизнаних пророків: «Якби в пустелі віднайшовся пророк, то Париж зрозумів би його проповіді ще до того, як сусіди дізналися про його існування». Оскільки існують вагомні підстави вважати, що Париж принаймні на двадцять років випереджає інші «письменницькі світи», – продовжує Паунд, – майже завжди оригінально мислячий автор «повинен податися до Парижа, щоб здобути перше визнання» [435, с. 551–552]. Цивілізаційна функція французької столиці невід'ємна, у баченні Паунда, від націєтворчого потенціалу трансатлантичного виміру культури. Так він пише, що у світі існують лише «два цікаві феномени: інтелектуальне життя Парижа й зваблива надія, що тільки зароджується (interesting teething promise) на моїй великій окцидентальній батьківщині» [435, с. 552].

Топос паризьких кав'ярень, який згадує Паунд, провокує до широких суспільно вагомих інтерпретацій, що дозволить точніше контекстуалізувати громадсько-політичні інтенції британських літературних угруповань початку ХХ ст. Перш за все тому, що кав'ярні, салони, публічні виступи – один із конститутивних ланцюгів розгортання модерного дискурсу – в капіталістичному суспільстві історично набули ознак соціальних інститутів. На початку ХХ ст. соціально-культурна функція літературних салонів набуває нового звучання, що пов'язано з друком так званих «малих журналів». Це були некомерційні видання з обмеженим накладом і мізерними гонорарами. Їхня автура складалась із митців, які сповідували ідеологію естетичного модерну. У США найпомітнішими з малих журналів початку століття були «Поетрі» і «Літтл рев'ю». Діяльність «Поетрі» пов'язана з «чиказьким літературним ренесансом» – періодом у мистецькій історії США, коли такі прозаїки, як Теодор Драйзер і Шервуд Андерсен, поети Карл Сендберг і Едгар Лі Мастерс, зображали різні аспекти корозії американської мрії під тиском урбанізації, індустріалізації та матеріальних цінностей. Харріет Монро, засновниця «Поетрі», як пише Крістофер Макгоуен, «друкува-

ла твори не тільки чиказьких поетів, а й Вільямса, Волеса Стівенса, Маріанни Мур і інших письменників зі східного узбережжя, а завдяки рукописам, які надсилав Езра Паунд із Лондона, вона також друкувала Паунда, Хільду Дуліттл, Єйтса та ранні твори Т. С. Еліота. <...> Їхні публікації, а також щорічні премії оплачувались «групою багатих спонсорів, яких знаходили завдяки суспільним зв'язкам Монро» [371, с. 15].

У дослідженні Юргена Хабермаса «Структурна трансформація сфери публічного» (*Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, 1962) зусібіч проаналізовано культурно-соціологічний вимір зародження, становлення і розвитку феномену літературної публічної сфери і тих її функцій, що експлуатуються у буржуазному суспільстві від часів Ренесансу. У контексті франко-англійських історичних і культурних взаємовпливів важливою є думка німецького філософа щодо нової ролі європейських міст у XVII–XVIII ст. Їхнє домінування «посилювалося новими інститутами, котрі, попри певні відмінності, у Великій Британії та Франції набули аналогічної соціальної функції: кав'ярні золотого віку між 1680 р. і 1730 р. і салони періоду між регентством і революцією. В обох країнах спочатку це були літературно-критичні осередки, які переросли в політичні центри, де починають з'являтися певні форми рівного співвідношення між освіченими класами – аристократичними колами і буржуазними інтелектуалами». Якщо у тогочасних салонах, уточнює Хабермас, інтелектуали зустрічалися з аристократами, то література легітимізувала себе в кав'ярнях [322, с. 32–33]. Канадський дослідник Кевін Песк пропонує прочитання нового співвідношення між публічним і приватним «полем» тогочасної Європи з точки зору потужних трансформацій у системі літературних жанрів, породжених буржуазним фактором публічної сфери: «Типові соціальні інститути – кав'ярні і салони – народжуються одночасно зі значними пертурбаціями у традиційній жанровій системі, які супроводжували період Англійської революції і Реставрації. Джон Мільтон і Ендрю Марвелл, найвизначніші поети середини [XVII] століття, свідомо підводять остаточну риску під ренесансним епосом і пастораллю – жанрами, на п'яти яким уже наступають ірої-комічна поема



і сороміцька сатира. Моделлю літературного дискурсу стає «бесіда». Як уважав Джон Драйден, саме за царювання Карла II в Англії вкорінилася модель бесіди, котра виявилася короткочасною і невдовзі зійшла нанівець» [403, с. 243].

Нагадаємо, що у бесідах за кавою народилась і славнозвісна назва імажистського руху. Як розповідає Річард Олдінгтон, «всі отримали указ (а ukase) з'явитися до кав'ярні у Кенсінгтоні. Від віршів Х. Д. Езра перебував у стані такого кипучого піднесення, що він, знявши пенсне, проголосив: ми – імажисти» [245, с. 135]. Транснаціональний характер імажистської школи був її своєрідним ДНК. У кав'ярні бібліотеки Британського музею на рукописі Хільди Дуллітл з легкої руки Паунда-редактора з'являється французьке «H.D., Imagiste». За таким підписом вірші «Гермес на роздоріжжі», «Пріап» і «Епіграма» (Hermes of the Ways, Priapus, Epigram) друкуються у 1913 р. у чиказькому «Поетрі». Їхнє поетичне новаторство полягає у кристалізованих образних зліпках, що органічно поєднують французький символізм із топосами давньогрецької лірики і структурними паралелями з далекосхідними хайку.

У найвідомішому зразку імажизму, Паундовому вірші «На станції метро» (In a Station of the Metro), спостерігається подібне поєднання Заходу і Сходу. Фабула ліричної замальовки, в якій «використано методи Кандінського» [259, с. 121], розгортається у Парижі, а її структура нагадує поетику японського хайку. У підрозділі «Родовід» (Ancestry) програмної статті «Вортекс» Паунд, окрім автоцитат і посилань на Пейтера і Вістлера, постулює французьку матрицю живописної оптики цієї авангардистської течії: «Пікассо і Кандінський – це батько і мати, класицизм і романтизм руху» [445, с. 154].

«На станції метро», на відміну від пізніших передруків, у первісному варіанті (квітневе число «Поетрі» 1913 р.) підкреслено «підриває» звичну графічну, ритміко-інтонаційну конструкцію традиційного віршування [419, с. 12]. Запропоновані Паундом нововведення у розгортанні поетичної думки теж органічно вписуються у «паризький сюжет» модернізму, адже його ритмічний малюнок багато в чому нагадує ритміку балету «Весна священна» Ігоря Стравінського, прем'єра якого відбулася в Парижі через місяць після пу-

блікації «На станції метро». Топос французької столиці вводиться у першому семантично багатогранному слові вірша – «apparition» (з'явлення, примара, видіння), яке містить звукову анаграму Парижа французькою («парі») і, таким чином, сприяє виокремленню переливчастої фактурності поетичного висловлювання. У творах Стравінського і Паунда застосовано «такти» з різними розмірами, сильні й слабкі долі в них зміщено, конвульсивні та спонтанні ритми створюють відчуття танку стихій, а синкопи (наприклад, у «Марші старих») сприяють виразності кульгавого ритму.

Подібні паралелі дозволяють розширити оригінальну концепцію формально-змістової «соборності», яку Анатолій Нямцу обґрунтував на матеріалі функціонування традиційних літературних сюжетів (Дон Кіхот і Дон Жуан, Гамлет і Дон Кіхот, співпраця Бога і Диявола, і т. п.), в яких «принципово відмінні, на перший погляд, одна від одної структури демонструють здатність до формально-змістового поєднання (сполучення) в одному художньому контексті» [158, с. 21]. Подібний соборний пафос надихав, імовірно, і Паунда, коли він редагував «Всесвітню антологію» (Catholic Anthology) [267], яка вийшла 1915 р. Важко погодитись із коментаторами, котрі перекладають назву як «Католицька антологія» [172, с. 735]. Радше, йдеться якраз про «соборну» збірку творів, поєднаних естетичною синергією. Як Паунд зауважує у листі до Гарольда Монро, його цікавили ті автори, що «дивляться безпосередньо на предмет, не позують або чіпляються за старомодні ілюзії» [335, с. 169].

Паралелі з «Весною священною» Стравінського варто доповнити й спогадами самих імажистів у рамках «паризького сюжету». Так, Джон Гульд Флетчер спеціально приїхав у Париж подивитися «Російські сезони». Труп Ніжинського зачарувала поета ще під час лондонських гастролей 1911 р. Прем'єра балету «Весна священна», за спогадами Флетчера, стала «найгучнішою маніфестацією у стінах театру», учасником якої йому пощастило бути. Він захоплено і яскраво описує безладдя, котре супроводжувало виставу, коли свист і улюлюкання партеру наражалося на бурхливі оплески й овації з балконів, окупованих студентами з Латинського кварталу. Музика Стравінського та хореографія Ніжинського допомогли Флетчеру чітко сформулювати власні творчі орієнтири: «Ця ви-

става «Весни священної», як ніщо інше, що мені довелося побачити у житті, утвердила мою рішучість поставити на кін усе, щоб стати модерним митцем. Я зрозумів, що бути модерним митцем означало відчайдушно творити та потверджувати різноманітне експериментаторство, не ухилятися від жодних нововведень, попри їхню позірну химерність і незвичайність, і не зважати на люту ненависть, яку вони можуть викликати у юрби. Той, хто прагне стати модерним митцем, повинен прийняти як ізольованість, так і презирство натовпу – Сезанн, Гоген, Ван Гог були до цього готові так само, як і Ніжинський, і Стравінський». Ніцшеанський висновок Флетчера про те, що «Діоніс нарешті перемиг Аполлона», переростає в естетичну програму, яка заперечує моралізаторство і дидактичність нового мистецтва. Урок «Священної весни» для Флетчера полягав у ігровому началі поезії: «Життя у своїй сутності – це величний балет, який – за винятком самих виконавців – не можна сприймати серйозно» [301, с. 171]. У найвідоміших віршах Флетчера діонісійський екстатичний порив урівноважується аполлонівською гармонією та синестезійним первнем. Так, у збірці 1915 р. «Сяння. Пісок і бризки» (*Irradiations, Sand and Spray*) уміщено «Морську симфонію» (*A Sea-Symphony*), у кожній з частин якої поет, подібно до композитора, вказує на відповідний темп, наприклад – *Allegro furioso*, *Lento* тощо [300, с. 43, 48]. Іншим прикладом поєднання малярства, поезії і музики у його творчості можна назвати «Блакитну симфонію» (*The Blue Symphony*, 1914). Як і в інших «кольорових» симфоніях, образність і настрої твору визначається лейтмотивом світлового тону [302, с. 211–215].

У книзі спогадів «Життя заради життя» (*Life for Life's Sake*, 1941) Річард Олдінгтон ущипливо кепкує з приводу «офранцуженого» найменування школи імажизму. Він пародіює прононс Паунда і називає новопосталий рух «*mouvemong*» [245, с. 134], антологію «*Des Imagistes*» екстравагантною та незбагненою витівкою і щиро дивується: «Навіщо припасовувати французький заголовок до збірки віршів, написаних компанією американських і англійських письменників? Це вище за моє розуміння» [245, с. 137]. Зовсім інакше Паунда оцінює Еліот у 1946 р. У його статті «Езра Паунд» теж згадується французька тема (на початку ХХ ст. навіть По і Вітмена

«сприймали очима французів») [287, с. 326–327]. Якщо у белетризованих мемуарах Олдінгтона виразно відчувається відголос іронічно змальованих авторитарних амбіцій містера Апджона з роману «Смерть героя» (*Death of a Hero*, 1929), то Еліот віддає належне космополітичним, трансатлантичним масштабам мистецького об'єднання Паунда, який сприяв подоланню обмеженості та провінційності американської поезії: «Паунд не створював поетів. Але він створив ситуацію, за якої вперше з'явилася «модерна школа поезії», в котрій співпрацювали англійські й американські поети, знали твори інших і впливали один на одного. Хто, цікаво знати, в Англії (я вже не кажу про інші європейські країни) читав американську поезію, написану у період між Вітменом і Робертом Фростом? Якби не діяльність Паунда у час, про який тут йдеться, ізоляція американської поезії та ізоляція окремих американських поетів, напевно, тривала б ще довго» [287, с. 330–331].

Окрім культурно-літературних інтенцій, англо-французькі взаємини початку ХХ ст. характеризуються й політичними факторами. Як зауважують критики, ідея «Англійського Ревю», заснованого Фордом Медоксом Фордом, полягала в тому, щоб привнести в англійську словесність не тільки французьку літературу (наприклад, твори Анатолія Франса), а й познайомити її з політичною думкою французів» [387, с. 513]. Відомо, що Томас Г'юм перекладав не лише твори Анрі Бергсона. У щотижневику «Нью ейдж» можна прочитати передмову до його перекладу «Роздумів про насильство» (*Réflexions sur la violence*, 1908) Жоржа Сореля, який обґрунтовував засудження ліберальної демократії [339].

Варто особливо підкреслити, що саме у французькій праворадикальній політичній думці Паунд знайшов суголосні тези, які засуджували лихварство фінансових засад капіталізму. Зокрема, йдеться про ідеї маркіза Ла Тур дю Пена. У 1871 р. разом із графом Альбером де Меном він заснував «Спілку католицьких робітничих кіл» (*L'Oeuvre des Cercles Catholiques d'Ouvriers*) – організацію, що ставила за мету об'єднання капіталу і праці у християнських професійних гільдіях під просвітницьким патронатом аристократів. Цей задум, зрештою, виявився невдалим соціально-культуртрегерським прожектором, і Ла Тур дю Пен у 1905 р. приєднався до руху Ак-

сьон Франсез. Своє політичне кредо він виклав у книзі «На шляху до християнського соціального устрою. Віхи шляху 1882–1907 рр.» (Vers un ordre social chrétien – Jalons de route 1882–1907, 1907). Попри неоднозначну суспільну оцінку поглядів Ла Тур дю Пена, Паунд на загал позитивно ставиться до його соціально-політичних теорій, і не в останню чергу тому, що у концепції соціального католицизму маркіза Паунд побачив прообраз корпоративної держави часів італійського фашизму, про що написав у своїй рецензії на його книгу і промовисто назвав її «Записки американця: відставання у часі» (American Notes: Time-lag, квітневе число часопису «Нью інгліш віклі» 1935 р.). Паунд переконаний: маркіз Ла Тур дю Пен «якщо не передбачив, то прозорливо обґрунтував корпоративну державу. Він також звинувачував у багатьох речах євреїв і в цьому спрогнозував нацизм» [412, с. 277]. Леон Сюретт, провідний західний знавець у царині генези і розвитку фашистських поглядів поета, слушно зауважує, що у 1935 р. «спрогнозувати нацизм» у вустах Паунда ще не означало схвалення [484, с. 251]. Цікаво, що ідею корпоративної держави, витoki якої Паунд бачить у теоріях Ла Тур дю Пена та П'єра Жозефа Прудона, він пропагував і в журналах, адресованих масовому читачеві. Так, у січневому числі часопису «Есквайр» за 1936 р. вміщено його статтю з вікторіанською за формою назвою «Як врятувати торгівлю: приклад соціального кредиту та вільної економіки доводить, що жодна людина не потребує десять мільйонів балій» (How to Save Business: Invoking Social Credit plus Free Economy to Prove no Man Wants Ten Million Washtubs) [417, с. 14–16]. «Тур дю Пен проклинає лихварство, – в «Записках американця», як бачимо, висловлено думку, яку Паунд вторуватиме в статті про Джойсів «Улісс». – Він охрестив ХІХ ст. «епохою лихварства». Таку оцінку слід вітати». Натомість антисемітські пасажі француза провокують Паунда до відвертого глузування: «Він також без будь-яких документів чи конкретики звинувачує євреїв у тому, що арійці не здатні до чіткого мислення. Тут він вдається до ретроспективи, згадує тамплієрів і т. п. Євреї рівною мірою винні і за Кальвіна, і за Вольтера. Як заокеанський конфуціанець, що є запорукою моєї неупередженості, я не можу збагнути, навіщо євреям вчиняти національне само-

губство тільки тому, що арійці не здатні чітко мислити. І ще з більшою категоричністю я не маю віри в те, що хоч одному з євреїв варто прислухатися до такої позиції». Крім того, у дописі виразно відчутно, наскільки актуальними для Паунда кінця 1930-х рр. стають фінансово-економічні основи соціального устрою. «Питання, які цікавили Ла Тур дю Пена наприкінці 1880-х рр., сьогодні тільки *припускаються* недоумками, які контролюють майже всі уряди <...>, що здатні лише белькотати з приводу *пропозицій*, які французи обговорювали ще тоді, коли ми з вами вчилися правилам гри в крикет та бейсбол. Чи означає це, що нас чекає ще одне півстоліття нісенітниць у питанні грошей? Ба гірше: можливо, все це вигадали європейські мракобіси, а преса нічого не повідомляє? *Природно*, що не повідомляли в Англії, де аборигени ніколи не читають іноземну періодику, чи у Нью-Йорку, де офіційні обскуранти ніколи не почують нічого, доки лондонські поденники від літератури не виступлять з оголошенням» [курсив оригіналу. – О.Г.]. Французький політико-економічний дискурс слугує «заокеанському конфуціанцю» тлом для висловлення власної національної ідентичності та засудження світоглядних симулякрів, що тиражуються на батьківщині: «Чи має «Аксьон Франсез» бодай який-небудь погляд на гроші? Чи цей рух взагалі чув про таку проблематику? Чи існує англієць, який зможе пояснити, як «Аксьон Франсез» тлумачить питання грошей (їхню природу, форми функціонування, співвідношення купівельної спроможності населення до продукції, виробленої цілим народом)? <...> Я торкаюсь цих питань у рубриці «Записки американця», тому що неможливо зрозуміти Америку без усвідомлення того, що американська думка чи ерзац-думка – це лише європейський осад, очищений і вивітрений [412, с. 277].

Такі роздуми Паунда змушують повернутися до поезики «Чотирьох квартетів» Еліота. Особливості архітектоніки його програмного твору виглядають неповними, якщо випустити з уваги ті текстові і композиційні маркери, котрі вказують на розвиток у творі французької поетичної традиції. Зокрема, це стосується образу «камінних надгробків» – одного з ключових символів заключної частини «Чотирьох квартетів» (1936–1942), «Літтл Гіддінг». Він упорядковує рамкову структуру ліричної оповіді, яка насичена пафосом

нескінченного квесту, сізифового пошуку сенсу буття, оприявленого в паліндромному векторі розгортання поетичної думки. Згадана на початку циклу надгробна плита (tombstone) повторюється у відблиску автопокликів і міжтекстових зв'язків з «Епітафією» Тристана Корб'єра. Ще у 1925 р. Еліотова пошана до цього поета висловлена у вірші «Нерозбірлива мішанина всього» (*Mélange Adultère de Tout*) [281, с. 49], назва якого запозичена з першого чотиривірша «Епітафії» (*Épitaphe*). Написаний французькою мовою, цей твір, як зазначають еліотознавці, передає «легкі сатиричні емоційні відтінки Корб'єра» [465, с. 242]. Проте не менш помітним відгуком спадщини французького попередника є поетика тяглості та неперервності історії, яка розкрита в епіграфі до «Епітафії» Тристана Корб'єра. Епіграф у цьому творі можна прочитати як художньо-образну форму актуалізації й оновлення традиції, адже епіграфом стародавні греки називали напис на пам'ятниках. Авторська фольклорна атрибуція («народна мудрість») іронічно підкреслює переосмислення минулого, але не різку відмову від нього: «Наостанок почнеться вічність яка не має ні кінця ні початку до кінця світу і скінчиться все тим що остаточно зникне різниця між початком кінця і кінцем початку що є природним кінцем всякого початку подібного до природного початку всякого кінця а це вже є закінчений початок нескінченності яке закінчується предковічною нескінченністю – тобто епітафія тобто початок початку і навпаки» [179, с. 100–101].

Епітафія, лексичні повтори якої на тлі майже тотальної відсутності знаків пунктуації нагадують стилістику Гертруди Стайн, у Корб'єра присутньо ізоморфна епіграфу чи передмові (*pr face*), а їхня недиференційована сполука виглядає як своєрідний «великий вибух» поетичного всесвіту, його першопричина, *causa causarum*. Таким чином, поетикальні стрижні Еліотового художнього світу можна розглядати і *sub specie* Корб'єра. Від ранньої стилізації «Нерозбірлива мішанина всього», в якій французьке «adult re» підкреслено унікає одновалентного потрактування і представляє меланж таких понять, як неперебірливість, безпринципність чи невимогливість, Еліот продовжує і розвиває традицію «епіграфу як епітафії» Корб'єра в часи Другої світової війни:

Кожен вислів і кожне речення – то кінець і початок,

Кожен вірш – епітафія <...>

надгробок із написом стертим» (пер. Максима Стріхи) [102, с. 151].

Досліджуючи традицію жанру могильних написів, Андре Шуллер з'ясував, що у культурологічних працях Еліота ця історико-літературна лінія включає, зокрема, Ронсара, Малларме, Арнольда і Свінберна [465, с. 241]. Показово, що з цього реєстру Поль де Ман виокремлює саме Малларме і пропонує цікаві паралелі в англійських літературних творах, написаних у зв'язку зі смертю письменників. У монографії «Сліпота та прозріння» (*Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 1971) підкреслюється, що Малларме звертається до жанру поетичної епітафії як способу «висловити критичну інтерпретацію» творчості інших поетів: «Верлен з'являється перед ним у тому світлі, в якому Єйтсу марився Вільям Моріс» [87, с. 240]. Подібну логіку розробки мистецтвознавчих категорій, котра поєднує поняття донорства і критики як антифону, відповіді-репліки у діалозі культур, епох і художніх творів, Паунд теж називає «критикою»: «Саломея» Лафорга – це оригінальна критика «Саламбо»; Джойс і, можливо, Генрі Джеймс – це критики Флобера [423, с. 406]. Не менш важливим видається спостереження одного з чільних представників Єйльської школи деконструктивізму стосовно того, що саме у віршах на смерть По, Готье і Бодлера Малларме постулює модерність власного письма, яка «породжена імперсональністю алегоричної (тобто нерепрезентативної) мови, цілковито вільної від суб'єкта. Історична наступність від Бодлера до Малларме відтворює генетичний рух поступової алегоризації і деперсоналізації» [87, с. 233–234]. Де Ман пов'язує поезику Малларме з розробкою концепції надособової версифікаційно-образної парадигми, яка втілює вельми специфічну форму культурної пам'яті як естетичного континууму. У його поезії така форма пам'яті, підкреслює дослідник, «не дозволяє забути того, що було. Всупереч дискретності встановлюється певний зв'язок і здійснюється рух зростання. Безособовість є результатом діалектичної прогресії, яка переміщується від окремого до загального, від особистості до історичної пам'яті» [87, с. 98]. У свою чергу, Д. Наливайко наголошує, що «в поезії Малларме по-



тужно проявляється модерністська інтенція, яка стане активним конструктором поезії ХХ ст.», оскільки Малларме одержимий прагненням дійти, відштовхнувшись від чуттєвих вражень, до «чистої ідеї речі», до імперсональної інтелектуальної реальності, що зближує розуміння символу в Малларме з поняттям «об'єктивного кореляту», сформульованого згодом Т. С. Еліотом [139, с. 10]. Виокремлення такого модусу художнього висловлювання, коли поетичне авторське слово виступає своєрідним медіумом, що опосередковано поєднує сучасність і традицію, Ольга Сєдакова справедливо вважає стрижневою естетичною доктриною усього ХХ ст., яка пов'язана з революційною програмою нового «імперсонального мистецтва», сформульованою Т. С. Еліотом» [192].

В есе «Улісс, порядок і міф» («Ulysses», Order and Myth, 1923) Еліот піднесено виокремлює міфічний метод, в осерді якого спостерігається наскрізна паралель між сучасністю і античністю, єдиний, за Еліотом, художній спосіб «впорядкувати, надати форму і значення неосяжній панорамі порожнечі і анархії, якою є сучасна історія» [285, с. 177].

Натомість у статті Паунда «Улісс» («Ulysses»), датованій травнем 1922 р., наголос зроблено на компаративній складовій поезики та наступництві у світовій чи, як пише Паунд, «панлітературі». За Паундом, Джойс продовжує сатиричний напрямок романної форми, тримаючись лінії Франсуа Рабле і Гюстава Флобера. Міфологізм у структурі «Улісса» виділено як паралель до «Божественної комедії», на що вказує 1321 р., рік закінчення «Divina comedia»: «У цьому супер-романі наш автор також заміряється на епос і вперше після 1321 р. воскрешає образи пекла. <...> Телемах, Цирцея, друзі Одиссея, гамірна печера Еола поступово просочуються у свідомість читача, швидко чи повільно – це залежить від того, знає чи не знає він Гомера. Такі співвідношення складають медієвізм Джойса, вони загалом є його власним задумом, це – каркас, засіб будівництва, що виправдовується результатом, і тільки ним. А результатом є триумф форми і врівноваженості, засадничої структури невпинних переплетінь і словесних феєрій» [423, с. 406].

Художні моделі нескінченності та циклічності буття у творчості Паунда збагатили модернізм новою радикальною наративною

стратегію. Його ліро-епічні «Пісні» ґрунтуються не тільки на «плетиві безкінечного речення» [437, с. 24], а й становлять у своїй художній цілісності різновид акефальної книги, книги без початку. Перші спроби Паунда знайти нові підходи до естетики модерного епосу, які пізніше оприявляться в структурі «Кантос», можна віднести до досвіду «французького вишколу» імажистів. Критики наголошують на оригінальності прочитання Паундом вірша Жюля Ромена «Істота у русі» (*Un Être en marche*, 1910). У цьому «приземленому» вірші, цитують Паунда дослідники, Ромен «вперше після середньовіччя впритул наблизився до справжнього епосу» [280, с. 126]. Проте уважне прочитання статей Флінта свідчить, що саме він першим помітив трансформовані, неканонічні епічні компоненти в ліриці Ромена. У «Сучасній французькій поезії» (1912 р.) Флінт наголошує, що Ромен – це «великий творець образів. Він – епічний поет модерності, який прагне досягти найвищих узагальнень». «Істота в русі» Ж. Ромена, – коментує Флінт, – це чарівна і переконлива епічна поема, яка змальовує світ, сучасний світ, на матеріалі замиської поїздки школярок» [303, с. 114–115].

Отже, для Паунда топос Парижа з його кав'ярнями, салонами і мистецькими прем'єрами символізує цивілізаційну функцію французької культури першого десятиліття ХХ ст. Модерністські анаграми на кшталт «вінегрет генів» збагачуються і паризькими обертонами у вірші «На станції метро», у поетикальних особливостях якого відчитуються конгеніальні прийоми Ігоря Стравінського. Генеза імажистського стильового напрямку невід'ємна від французької поетичної традиції так само, як і соціально-економічні погляди Паунда формувалися під впливом французької праворадикальної політичної думки. Модерністські нелінійні моделі реальності, що розгортаються Еліотом і Паундом у паліндромному векторі поетичної логіки, укорінені в діалозі з Т. Корб'єром і С. Малларме. Радикальне оновлення жанрових категорій, пов'язаних з епічним родом літератури, міцно поєднано у Паунда з донорською функцією французького красного письменства.

Перша науково-критична праця Паунда «Дух лицарського роману» (*The Spirit of Romance*, 1910) посвідчила його глибокий, багатогранний інтерес до античної і середньовічної літератури. Її пуб-

лікація збігалась у часі з найважливішою подією у культурному житті Лондона, котра спровокувала гарячі дискусії, «Виставкою постімпресіоністів» (грудень 1910 р.). Англійці вперше познайомились із новітніми тенденціями в європейському зображальному мистецтві. Недаремно Вірджинія Вулф підсумувала цей період славнозвісними словами: «Приблизно у грудні 1910 р. людська природа змінилась». Попри те, що цю максимуму традиційно пов'язують з модерністською естетикою, висновок Вулф, перш за все, вказує на нову класову структуру британського суспільства.

Головним індикатором таких зрушень вона вважала нову соціальну роль прислуги. У публічній лекції перед кембриджським «Клубом єретиків» 18 травня 1924 р., що того ж року була надрукована як стаття «Містер Беннетт і містер Браун» (Mr. Bennett and Mrs. Brown), Вулф вдається, за її словами, до «побутової ілюстрації»: «Вікторіанська куховарка, подібно до левіафана, існувала десь на глибині, невиразна, мовчазна, непомітна, несповідима; георгіанська куховарка – це створіння із сонячного світла і свіжого повітря; вона постійно забігає до вітальні: чи то прихопити газету «Дейлі геральд», чи то порадитись про свій капелюшок. Чи потрібні якісь інші вражаючі приклади здатності людського роду змінюватись?» [510, с. 67].

У цей час Паунд знайомиться з членами лондонського «Клубу поетів». Учасники цього поетичного угруповання, найактивніша фаза діяльності якого припадає на 1908–1909 рр., експериментували з короткою формою віршування і верлібром. Спілкування, зокрема, з Т.Е. Г'юмом і Ф.С. Флінтом сприяє зацікавленню Паунда французькими поетами – Рембо, Корб'єром, Лафоргом і пізнім Готьє. Фундатор, натхненник і інтелектуальний лідер «Клубу поетів» Томас Г'юм закликав молодих літераторів оновити велеречиву, помпезну традицію едвардіанської епохи. У результаті таких естетичних пошуків у 1912 р. була надрукована перша антологія під назвою *Des Imagistes*. Одним із рушійних ідеологічних, образотворчих і стилістичних чинників нової поезії стала «Лекція про модерну поезію» (*A Lecture on Modern Poetry*, 1911), в якій Г'юм звертається, зокрема, до творчості французьких символістів – Артура Рембо, Стефана Малларме, Поля Верлена. Асоціативна, сугестивна, ускладнена техніка їхнього художнього світу «від початку була по-

шуком містичної духовної єдності як відповіді на матеріалістичну, соціально розшаровану культуру, що її нав'язували французькі ро-ялісти після травматичної франко-прусської війни і Паризької комуни» [488, с. 12].

Отже, від самого початку зародження імажизму як літературної школи її основоположними віхами естетичного відліку були французькі письменники. У листопадовому числі «Poetry» 1912 р. повідомляється, що Езра Паунд погодився стати зарубіжним кореспондентом цього журналу і інформуватиме читачів про мистецькі новинки Англії, Франції та інших країн. Новопризначений кореспондент надіслав три вірші Ричарда Олдінгтона – «ΧΟΡΙΚΟΣ», «To a Greek Marble», «Au Vieux Jardin» [246, с. 64, 38–43]: «Містер Ричард Олдінгтон, один із «Імажистів», тобто школи пристрасних елліністів, які цікавляться й експериментують із верлібром; в англійській поезії вони намагаються досягти тієї витонченості ритму, яку Малларме і його послідовники досягли у французькій поезії» [397, с. 65].

Коментар Паунда до віршів Олдінгтона втілює й утримує важливі аспекти історико-літературної парадигми та рекламних стратегій новопосталого естетичного руху. Як підсумовує Микола Анастасьєв, на сторінках «Поетри» Паунд закликав «співвітчизників вчитися у французів – ритміці, стрункості малюнка, простоті синтаксичних конструкцій тощо. Тоді «в американської поезії залишаться бодай якісь надії» [7, с. 482].

Традиція французького красного письменства складає один із вирішальних чинників у формуванні естетичних і стильових домінант англомовного модернізму, у генезі якого французька література функціонує як «донорська». Натхненник імажизму Г'юм популяризує сугестивну поетичну техніку французьких символістів. Школа імажизму з'являється під «офранцузженим» найменуванням. Поетика Еліота формувалася під впливом іронічної відстороненості ліричного героя Лафорга. Окрім провансальських трубадурів, Паунд виявляє особливий інтерес до таких французьких митців, як Війон, Рабле, Лафорг, Флобер, де Гурмон. У французькій праворадикальній політичній думці Паунд знайшов однодумців, які засуджували лихварську основу фінансової системи капіталізму (маркіз Ла Тур дю Пен). Стилістика Джойса свідчить про те, що розхитуван-

ня традиційних текстових маркерів, новації в лінгвістичних конвенціях наративу модерністів теж проходили під впливом французької літератури. Так, для Джеймса Джойса, за образним висловом Кріса Болдіка, лапки на початку діалогу виглядають як «набридливе більмо», і тому письменник віддає перевагу французькій системі, в якій діалог позначається тире на початку реплік героїв [248, с. 67]. Показово, що у перекладах англійською мовою романів Л. Толстого, які практично збігаються у часі з публікаціями перших прозових творів Джойса, Констанс Гарнет передає «французький» спосіб маркування діалогів у «Війні і мирі» більш звичними для англійців розділовими знаками – тире в оригінальному тексті змінено в перекладі на лапки.

У центрі уваги подальшого аналізу – категорія «донорських авторів» у практиці модерністів. Крім того, вважаємо за необхідне уточнити деякі положення провідних спеціалістів у царині англійського поетичного модернізму. Так, в авторитетному двотомнику «Авангард у культурі ХХ ст.» Алла Саруханян припускається прикрого недогляду, коли стверджує, що перша антологія імажизму була «названа на німецький манер «Des Imagistes» [188, с. 290]. Своєю чергою, аналізуючи французько-англійські літературні взаємини початку ХХ ст., Тетяна Венедіктова стосовно імажистської школи зауважує, що «французький «акцент» у самоназві визначав позанаціональну, космополітичну орієнтацію руху, а також визнання першовідкривачів нової поезії – французьких символістів. Утім, «акцент» згодом зник» [33, с. 706]. Цей «акцент», як ми намагатимемося проілюструвати, був укорінений у культурній традиції, що не вичерпується періодом зламу століть, а охоплює також середньовіччя і реалістичну прозу ХІХ ст. Активно-творчі й рецептивні аспекти взаємовпливів виявилися глибинно співвіднесеними з художньо-формальними експериментами модерністської поезії і прози.

У циклі есеїв «Я збираю останки Озіріса» Паунд виокремлює два типи художніх творів – «симптоматичні» та «донорські». Для перших характерна індексуєча функція. Вони реєструють і «віддзеркалюють тенденції та модуси певного часу». «Донорський автор» (donative author) асоціюється з пошуком ідеалу та пов'язаний з без-

перестанним сумнівом у широковідомому й очевидному, він приносить і запроваджує у мистецтві нові естетичні концепції і форми, «залучає латентні смисли, або наявні, проте непомічені речі, або самоочевидні факти, які ніколи не аналізувалися». «Non e mai tarde per tentar l'ignoto» (ніколи не пізно спробувати щось нове), – цитує Паунд слова із трагедії Д'Аннунціо «Корабель» (La Nave, 1908). – Він, очевидно, продовжує справу попередників, він не може бути відокремленим феноменом, він робить крок уперед» [432, с. 25]. Дмитро Наливайко відчитує подібну концепцію в поетичній творчості Стефана Малларме, котра «базується на проникненні в потаємні глибини мови, її приховані ресурси й можливості, що лишалися невикористаними у поезії попередніх епох». Без цього відкриття й естетичної його реалізації у творах Малларме і Поля Валері, висновує дослідник, «неможливо уявити поезію ХХ ст., модерну поетичну метамову» [139, с. 12].

Донорську функцію як рушійного чинника розвитку національних літератур виокремлюють чимало дослідників. Так, Ольга Седакова прочитує генеалогію метафоричності і стилістики Й. Бродського у російській словесності пушкінської доби, коли виникла необхідність у дистанційованому, раціонально проясненому слові, котре відсторонено називає свій предмет. Вершинним проявом такої образної системи, в якій поет відсторонено та безпристрасно спостерігає за власними почуттями, «post factum фіксує причини й наслідки, антитези і зіставлення, «вигляд» речі та її «сутність», критик вважає лірику Є. Баратинського. На початку ХІХ ст. цей стиль називали «метафізичною мовою» – термін, який російські літератори запозичили у Жермени де Сталь. «І донором тоді виявилася не англійська, а французька словесність», – висновує Седакова [190]. Донорську функцію метафізичної образності у французькій словесності на новому етапі розвитку європейських літератур вбачає і Д. Наливайко, який пов'язує сутність «лінгвістичної музики» поезії Малларме з метафізичною поетикою, оскільки його «поетична стратегія полягає у знятті граней між предметами й станами та передчуваннями, між речами й абстракціями, відчутним і невідчутним, метафізичним у прямому значенні цього слова» [139, с. 11].

Англо-французькі культурні взаємини перших десятиліть ХХ ст. уклали цінний епізод в історії компаративістики. Цей етап свідчить

про складний і динамічний процес як генетико-контактних зв'язків, без котрих неможливо уявити становлення універсальних естетичних засновків імажизму, так і позаконтактних зв'язків. Наприклад, у квітні 1913 р. Паунд зустрівся в Парижі з Жулем Роменом, Шарлем Вільдраком, Жоржем Дюамелем, П'єром Жаном Жувом. Найбільше враження на американця справило те, з яким величезним пієтетом молоді французькі поети, як, до слова, і він сам, ставились до Ремі де Гурмона. Як уважає Ноел Сток, саме такий безпосередній зв'язок із активною, діючою поетичною групою спричинив зацікавлення Паунда тогочасною французькою поезією. До творчих контактів з колегами по поетичному цеху Паунда, як пише його біограф, заохочував інший імажист, Френсіс Флінт [480, с. 136]. Англо-французькі взаємні впливи не вичерпуються подібними контактними зонами. Енід Старкі, зокрема, підкреслює, що «на час, коли вибухнула Перша світова війна, реалістичні тенденції у творчості Корб'єра і Лафорга вже настільки міцно закріпились у художній свідомості Англії, що використовувалися навіть тими митцями, які безпосередньо не відчували впливу французької поезії» [477, с. 161].

Подібні позаконтактні літературні зв'язки складають наріжну філософему концепції єдності європейської культури, що її обґрунтував Т.С. Еліот. У його інтерпретації, становлення європейської постромантичної традиції вкорінене в трансатлантичному родоводі: «У другій половині XIX ст. найбільший внесок в європейську поезію, безумовно, зробила Франція. Я маю на увазі традицію, що почалася з Бодлера і вершиною якої стала творчість Поля Валері. Але ж які складні ці літературні впливи: не можна забувати, що згаданий французький рух сам по собі багато чим зобов'язаний американцеві ірландського походження Едгару Аллану По» [237, с. 164]. Поль Валері, про якого так піднесено пише Еліот, виявився, за термінологією Паунда, «донорським автором» не тільки для англійської поезії початку XX ст. Варто згадати і Райнера Марію Рільке, який познайомився з поезією Поля Валері у 1920-х рр. і захоплено перекладав його вірші. Про зачудування і радість від цього творчого процесу читаємо у листах Рільке до А. Жіда, які наводить Михайло Москаленко [153, с. 6]. Німецького поета у творах Мал-

ларме і Валері особливо чарували й вабили способи, які дозволяють передати у художньому слові уявну реальність, що знаходиться поза межами чуттєвих реєстрів досвіду і не охоплюється зримими, звуковими чи тактильними характеристиками. За спостереженнями дослідників творчості німецького поета, «пристрасть французьких поетів до висловлення невимовного і відсутнього ще раз утвердила Рільке в істинності його первісної концепції «порожньої середини» – *leere Mitte* [461, с. 156]. Відповідно, його невпинний пошук шляхів перетворення реальності в акті поетичної уяви виглядає як ланка наступництва поетичного руху, що сповідував художній принцип «досліджувати незриме, дослухатися до нечутного» – таке визначення читаємо у листі Артюра Рембо до Поля Демані, який дослідники називають «головним маніфестом пророчої поезії» [182, с. 242, 238]. Рільке розширює палітру художньої виразності «проклятих поетів», завдяки, зокрема, багаторівневій семантичній поліфонії і стереоскопічному синкретизму, котрий передбачає суб'єктивно-вмотивовану артикуляцію одних сенсорних відчуттів засобами інших.

Французька поетична традиція, як відомо, конструктивно впливала і на становлення американського модернізму. Тезу Еліота про вплив По-американця на митців Старого світу оригінально доповнює Вільям Карлос Вільямс, і його роздуми з книги літературних портретів на тлі історичних подій «Американський стрижень» (*In the American Grain*, 1925) заслуговують на розлогу цитату: «По не був «помилкою природи», «дивовижею для французького ока», викінчений, проте незбагненний, як ми намагались називати його через власну недоумкуватість: це був геній, внутрішньо сформований своєю батьківщиною і часом. Щоб урятуватися від безчестя, ми закріпили за ним репутацію божевільного, адже йдеться про письменника, класична точність (*classic accuracies*) якого ніяк не вписувалася у наше розуміння. Спотворені акценти підживлювались паризькою модою на нього і впливом звукового забарвлення його віршів на Бодлера, але французька свідомість була вражена значно глибше. Творчість По вражає завдяки скрупульозній оригінальності, «оригінальності» *не* в прибудному розумінні слова, а в його законному сенсі ґрунтовності, яке сягає фундаменту, переконан-



ня, що він *може* бути самодостатнім. Французи були *підготовлені* до сприйняття саме цих особливостей і швидко використали собі на пожиток: новий погляд, що дозволив відкрити тригонометричні функції літературної форми» [507, с. 216].

Сам Еліот познайомився з творами Жуля Лафорга за посередництва книги «Символістський рух в літературі» (1899) Артура Саймонза [цит. за: 383, с. 100], котрий має репутацію «самотнього євангеліста французької поезії» на теренах Англії початку ХХ ст.» [449, с. 27]. Інший метр високого поетичного модернізму, В.Б. Єйтс, як підкреслює Георгій Кружков, теж здобував відомості про тогочасну континентальну літературу з цього джерела [131]. Френсіс Матіссен вважає, що вже у перших публікаціях Еліота у студентському журналі «Гарвард Адвокет» 1900–1910 рр. відчутний вплив іронічної відстороненості ліричного героя Лафорга [379, с. 28], і подає уривок із рецензії Еліота у січневому числі часопису «Крайтіріон» 1930 р.: «Особисто я багато чим завдячую п. Саймонзу. Якби я не прочитав його книгу, то у 1908 р. я б нічого не знав про Лафорга і Рембо; і не почав би читати Верлена, а якби не Верлен, я б нічого не знав про Кorb'єра. Отож, книга Саймонза є однією із тих книг, які змінили моє життя» [379, с. 27–28]. З часом Еліотове захоплення Лафоргом поступилося місцем віршам Бодлера. Своєю чергою, символіка «Квітів зла», здається, втрачає першість у інтертекстуальних координатах тільки перед Данте. Для Еліота, так само як і для Паунда, ставлення до спадщини Данте було позначене палкою пристрастю, вона була предметом неослабної багаторічної зацікавленості.

Формування поетикальних концепцій Паунда, які втілились у художні тексти імажистського, вортисистського і модерністського гатунку, відбувалося на матриці французької традиції, її поетології, створювало своєрідну художню оптику. Прискіпливий аналіз тяглості традиції від середньовічних трубадурів до декадентів злам століть переконали поета, що французька словесність була передтечею модерну, підготувала ґрунт його становлення. Так, у другій частині циклу статей «Наближення до Парижа» (The Approach to Paris – II, 11 вересня 1913 р.) він висловлюється з максимальною категоричністю: «Майже тисячу років англійські поети прохо-

дили вишкіл у французів, або можна стверджувати, що ніяких англійських поетів не існувало, аж поки вони не почали вивчати твори французів» [436, с. 577]. Ця тривала донорська традиція, за Паундом, сягає часів королівської династії Плантагенетів, придворні поети котрої «виявляли презирство до північного жаргону» і тому співали провансальською; адаптації й переклади Чосера сприяли становленню вагомості англійської мови; «історія здобутків англійської поезії – це історія успішних пограбувань французької поезії». У ХІХ ст. цю тенденцію продовжують Браунінг і Свінберн, які тяжіють до образності В. Гюго, а декадентські «дев'яності» могли видатись оригінальними винаходами лише для тих, хто не був знайомий з ранньою творчістю Готьє. Та й серед англійських поетів, читаємо далі у статті, лише Ліонель Джонсон сягнув «витонченості й елегантності» рівня «Емалей і камей». Особливий статус у цих спостереженнях і поетологічних міркуваннях належить Ремі де Гурмону. Для дослідників теорії англомовного модернізму ця постать важлива, зокрема, і тому, що Еліот у передмові до антології своїх критичних праць 1964 р. зауважує, що його есе «Традиція й індивідуальний талант» (1917) – один із фундаментальних текстів в історії модернізму – було створене під впливом «співчуття до Паундового захоплення Ремі де Гурмоном» [238, с. 41]. Варто додати, що в збірці «Священний ліс» Еліот називає де Гурмона «критичною свідомістю цілого покоління» [284, с. 40].

У творчості де Гурмона Паунд вивищує коментовані переклади середньовічної латинської поезії «Містична латина» (*La Latine Mystique*, 1892) і роман «Прочанин мовчання» (*Le pèlerin du silence*, 1908). У «Наближенні до Парижа» наголошується, що французький літератор краще за всіх сучасників усвідомив особливості версифікаційного ритму і саме йому належить найцінніший внесок у розвиток строфіки. Для Паунда надзвичайно багато важить континуум поетичної традиції від ХІІ до початку ХХ ст. Внесок де Гурмона в сучасну літературу названо, хоча і з певними застереженнями, «найціннішим із часів Арнаута Даніеля» [436, с. 577]. Довжелезні виписки з Гурмонової «Літанії троянди» (*Litanies de la rose*, 1892) покликані продемонструвати читачеві музичність і словесну мелодику оригіналу. Паунд аналізує «ніжні акорди і способи їх-

нього розв'язання», він наголошує, що повтори у де Гурмона більш вражаючі, ніж рими. Виняткова мелодійність французького письменника, як свідчить уїдлива ремарка Паунда, залишиться малозрозумілою для того, «кому слон на вухо наступив», тим більше, що «у світі ще достатньо людей, які тонко розуміються на музиці, але не доросли до музики Дебюссі» [436, с. 578]. Найголовнішим теоретичним постулатом у рецензії творів де Гурмона є формулювання ідеї «make it new» (творити по-новому) – парадигмальної концепції усієї творчості Паунда, котра постулює неперервність культурної трансатлантичної традиції. Ця спадкоємність творчо актуалізована, зокрема, у перекладах-адаптаціях, трансформаціях жанрів, «модернізації» античного епосу й авторських інтертекстуальних масках. З одного боку, вона близька до теорії «очуднення» російських формалістів. З іншого – нагадує відкриту декларацію «зробленості» мистецьких артефактів, про яку пише Тамара Гундорова стосовно редакційної політики українського «Літературного Ярмарку» [82, с. 305]. У висновку статті Паунда важливим є положення про те, що вивчення творів де Гурмона і спроби імітації його новаторських прийомів вказують на «нові модуси сприйняття», змушують по-новому ставитися до питання ритму, відчувати звучання художнього слова; у де Гурмона митець вчиться самотнім способом групування акустичних компонентів твору. Прискіпливий аналіз його стилю, за Паундом, може виявитися «більш провокативним», ніж просте читання, і тому цінним для митця за умови, що воно не перешкоджає його завданню творити нові й оригінальні побудови. Для тих, хто шукає шляхи оновлення мистецтва, питання групування далеко не другорядне» [436, с. 579].

Отже, різножанрові, полістилістичні «привласнення» з французького красного мистецтва виявилися поетикальними каталізаторами формування й упорядкування канону англо-американського модернізму. У своїх літературних презентаціях, перекладах і публікаціях низки франкофонних авторів у малих журналах (напр., *Little Review*, *The Dial*, *Poetry*), у редакційних колегіях яких Паунд був редактором відділу зарубіжної літератури, він розробляє творчий метод, орієнтирами якого слугували художні імпульси, випромінювані французькою словесністю. У них прочитується спроба

виокремити художню стилістику і поетичну стратегію, яка відіграла ключову роль в еволюції англomовної поезії перших десятиліть ХХ ст., а пізніше була оригінально актуалізована у творах Т. С. Еліота і Дж. Джойса. Перспективною видається спроба глибше проаналізувати нову нарративну стратегію нескінченності та циклічності буття, якою Паунд збагатив модернізм. Перші спроби Паунда знайти нові підходи до естетики модерного епосу, які пізніше оприявляться в структурі «Кантос», можна віднести до досвіду «французького вишколу» англійських імажистів.

### **2.3. Е. Ловелл, Ф. Т. Марінетті, Е. Паунд і модуси популяризації модерністського мистецтва**

Новітні дослідження історії літератури зосереджуються на ставленні до літератури як до товару, на взаєминах мистецтва і ринку, що призводить до реконцептуалізації модерністської поезії, таксономія й ієрархічні побудови котрої ґрунтуються на наративі біфуркаційного розриву між високоінтелектуальним мистецтвом і популярною культурою, як традиційно визначається канонічний модернізм. Такий критичний порядок денний вияскравлює різновалентні та взаємопов'язані тенденції, в руслі яких культурна англо-американська царина початку ХХ ст. демонструє динаміку взаємодії елітарних теорій експатріантів, в яких немає місця філістерським смакам і уподобанням, із товаризацією поезії на капіталістичному ринку. Серед дослідників, котрі підважують «класичний ринковофобний модерністський дискурс» [389, с. 61], варто виокремити Майкла Мерфі. Його аргументація, зокрема, ґрунтується на прикладах, що свідчать про те, як анклав модерністської автури поширював присутність у глянцевиx журналах на шквалт Vanity Fair.

Перегляд загальноновизнаних стереотипів, пов'язаних із позірним дезавіюванням маркетингових стратегій, апеляцією виключно до чистого мистецтва, визволеного з лещат популярної культу-

ри в художній практиці модерністів спонукає до вироблення нової оптики у взаєминах Паунда з Ловелл щодо імажизму. Цей конфлікт є черговим свідченням на користь погляду, який відкидає монолітну природу модернізму навіть у межах однієї стильової течії, котра позбавлена внутрішніх контраверсій і протистоянь чи комплексу ідей, забронзовілих у когерентній інтелектуальній матриці.

Ендрю Дюбуа та Френк Лентріккіа, автори розділу «Модерністська лірика в культурі капіталу» (*Modernist Lyric in the Culture of Capital*) у 5-му томі Кембриджської історії американської літератури за редакції Саквана Берковича конструктивно екстраполують товаризацію мистецтва на розуміння Паундом місії модерного поета: «Товарна форма мистецтва вперше загрожує усунути з історичної сцени – і це переконання надихає усю пристрасну Паундову критику – власне самого авангардного автора, котрий розуміється не як сучасний феномен, а одвічна можливість, і Паунд присвятив усе життя заради увіковічнення та збереження у статтях і «Піснях» подібних творчих відбитків. Авангардний автор як взірцевий «індивідуум»: не Божий дар суспільству, а повторювальний історичний феномен, покликаний до творення модерністської лірики в культурному капіталістичному середовищі різних деспотичних соціальних контекстів, причім сам Паунд може слугувати найкращим парадоксальним прикладом такого поета з його вродженою чутливістю до історичної насиченості, принаймні про це свідчить «Моя батьківщина», як сьогочасний спротив суспільству і культурі товаризації, котрі він щосили намагався зруйнувати»<sup>23</sup> [278, с. 17–18].

У листі Сергія Єсеніна, адресованому Р. Іванову-Разумнику (травень 1921 р.), російський поет згадує Зінаїду Венгерову, яка «притягнула до нас» імажинізм у збірнику «Стрілець» 1915 р. [103,

---

<sup>23</sup> What the commodity form of art threatens to remove from the historical stage for the first time – this belief is the source of all critical urgency in Pound – is the avant-garde author himself, who is no contemporary phenomenon but a perpetual possibility, the creative traces of whom Pound spent a lifetime recording and preserving in his essays and in *The Cantos*. The avant-garde author as the exemplary «individual»: not God's gift to society, but a recurring historical phenomenon motivated by modernist lyric in the culture of capital various tyrannizing social contexts, and his best paradoxical example may be Pound himself, whose sensibility was born with specific historical density, or so «*Patria Mia*» would indicate, as an emerging counterstatement to the society and culture of the commodity which he was so concerned to excoriate.

с. 110]. Очевидно, йдеться про статтю «Англійські футуристи» [32], лівова частка якої зосереджена на своєрідній «презентації» журналу «Бласт», рупора лондонського мистецького авангарду початку ХХ с. Вортисистична концепція часопису, вміщені в ньому маніфести, ілюстрації та більшість віршів належали тандему Віндем Льюїс – Езра Паунд. Утім, Єсенін проникливо збагнув приховані в нарисі акценти, які в цілому полягають у констатації помітного поширення естетики авангардизму серед англійських буржуа, новоявленої (і, на смак критика, нав'язливої) моди – «від дамських туалетів до книжкових палітурок». Отже, вже в час зародження модернізму виникли дискусії щодо форм взаємодії високого мистецтва і масової культури, які, зрештою, визначають питому вагу й ідеологічні характеристики високого модернізму.

Петер Бюргер, приміром, вважає, що «європейські авангардистські напрями можна визначити як заперечення статусу мистецтва в буржуазному суспільстві. Відкидаються не стільки попередні мистецькі форми (або стилі), скільки інституція, яка відокремлена від життєвої практики людей. Коли авангардисти вимагають, щоб мистецтво відновило свою практичність, вони не наполягають на тому, щоб зміст мистецьких творів став соціально значущим. Ця вимога висувається зовсім не до змісту конкретних творів. Радше вона направлена на способи функціонування мистецтва в суспільстві, процес, який нарівно визначається як враженням від творів, так і його змістом» [261, с. 49]. Рецептівну концепцію Бюргера відчутно розширив у розвідці «Інститути модернізму: літературні еліти й суспільна культура» [450, с. 228] засновник і головний редактор авторитетного журналу «Модернізм/Модерн» Лоренс Рейні, який простежує генезу модернізму від кінця ХІХ ст., коли серйозне мистецтво поступово почало дистанціюватися від масової популярності й звернулось до аудиторії обраних, процес, який приблизно 1910 р. «викристалізувався в поляризацію «низької» та «високої» літератури» [450, с. 2]. Такий дихотомічний підхід має свої хиби, оскільки не враховує складної динаміки взаємопроникнення і обопільних впливів елітарного й масового. Подібний взаємовплив, наприклад, складає підґрунтя культурного обміну капіталістичного соціуму в теоріях Томаса Стернза Еліота, зокрема в «За-

мітках до визначення поняття культури» (Notes Towards a Definition of Culture, 1948). І хоча для Еліота соціальна стратифікація й формування еліти важать значно більше за егалітарні побудови, в культурній ієрархії соціуму він виокремлює її всеохопність і наголошує на важливості для національної культури різнорівневих практик і проявів, що складають її своєрідну протоплазму – від фіналу футбольного чемпіонату та багатоманітних видів сирів до готичних соборів і класичної музики.

У коротенькому есеї «Занепад мюзик-холу» (1923), назва якого (The Decay of the Music-hall) в алюзивній формі полемічно покликається на естетичний маніфест Оскара Вайльда «The Decay of Lying» (Занепад мистецтва брехні), Еліот сумно зауважує, що «за демократичного устрою в Англії й інших країнах середні класи морально залежать від аристократії, та й аристократи підпорядковані середньому класу, який поступово поглинає та знесилює їх» [282, с. 157].

Яскравий приклад художньої реконструкції тяжіння аристократичного й загальнодоступного читаємо в романі П. Акройда «Ден Лено і Голем із Лаймхаузу», зокрема в фінальних сценах, коли Карл Маркс і Оскар Вайльд виявляються випадковими сусідами у залі лондонського мюзик-холу. Попри типово постмодерні підпасування історичних реалій, сюжетний хід письменника виглядає цілком переконливим: відомо, наприклад, що в мюзик-холі «Лондонський Колізей», відкритому 1904 р., відбувались як вистави «Російського балету Дягілева», так і епатажні перформанси Марінетті.

У статті «Створення авангарду: Ф.Т. Марінетті й Езра Паунд», що згодом увійшла до монографії «Інституції модернізму» і головні положення якої відтворено в «Кембриджській історії літературної критики» [363], Рейні обґрунтовано продемонстрував, що вузловим пунктом авангардистських практик стали «не салони чи елегантні рецензії, як могло б здатися спочатку, а концертні зали, газети з величезними накладами, чи навіть мюзик-холи, які поступово стали відігравати роль нової агори літературних та культурних дискусій» [451, с. 197]. У прозі Паунда ця нова агора, образ новітніх підмостків, на яких пропагуються модерні підходи до мисте-

цтва і традиції, часто висловлено у формі цитування 58-го вірша Гая Валерія Катулла, якого, до речі, перекладав американський поет. У цьому фрагменті «винахідник почуттів» у європейській літературі, як називає Катулла Михайло Гаспаров [42, с. 82], висловлює шалений гнів з приводу зради Лесбії, а словами «*in quadriviis et angiportis*» [268, с. 272] (на перехрестях і в провулках) схарактеризовано її проміскуїтет.

Поетичний мотив, запозичений у Катулла, Паунд використовує у системі символічної конденсації смислів. Окрема цитата функціонує як структурна ланка взаємозв'язку «променистих деталей» традиції з новим потракутуванням людини й модерною концептуалізацією категорії часу. Так, у нарисі «Годье-Бжеска» Паунд зіставляє діалоги Бальдассаре Кастільоне із сучасністю: «Попри усе красномовство, попри заколисливі каденції італійської мови, я не знаходжу жодних доказів того, що розмови в Урбіно були хоч у якийсь спосіб цікавішими за ті, що я чув у захаращених студіях чи ресторанчиках поблизу Сохо. Я, заворожений чарівністю Урбіно, відчуваю, що описи варті імені веронця; але особливо показово, що жоден посланець чи придворний не здатен створити нічого подібного за красою, рівною книзі «Про царедворця». Це свідчить не більш – не менш як про те, що світська бесіда та широка освіченість полишили князівські палаци та знайшли притулок у студіях, *in quadriviis et angiportis*». Цитату з веронця Катулла далі продовжено латинською (*et*, «і»), стилістична фігура анадиплозису унаочнює Паундову концепцію неперервності, стику традиції та новаторства, позначену, зокрема, і орієнталізмом: «*Et in quadriviis et angiportis* ми віднайшли нові теми, новий трунок. Ми відмовилися від ідолопоклонства перед греками, що було однією з рушійних сил Ренесансу. Проте, гадаю, ми зберегли повагу до виразності греків і раціоналізму римлян. У нас інші стандарти, ми розширили наміри Пікота звернулися до Китаю та Єгипту» [446, с. 122–123]. Подібний поклик читаємо в есеї з промовистим заголовком «Вбивство руками капіталу», надрукованому в редагованому Еліотом журналі «Крайтеріон» (липень 1933 р.): «Я зовсім не певен, що будь-якій олігархії безкінечно сходитиме з рук постійне плюндрування кращих мистецьких творів свого часу. І, звичайно, моя книга про Годье-Бжеску



не задумувалась як радісне передбачення Російської Революції, коли я зауважив, що між 1912 і 1914 рр. найзахопливіші розмови точилися in quadriviis et angiportis, під аркою залізничного мосту неподалік від Путні, та в дешевих ресторанчиках, а не в офіційних колах чи редакціях модних журналів. Навіть тоді кількість дотепних і мислячих «світських» людей обмежувалась, здається, невеличким сегментом можновладців. Йдеться про те, що наші правителі урядують *за умови* належності до певних кіл бомонду. Їхня влада не зможе тривати довговічно в умовах нехтування «культури» у пристойному значенні цього слова, якщо в ньому взагалі залишились крихти пристойності» [424, с. 586].

Завдяки скрупульозному опрацюванню явищ європейського культурного життя напередодні Першої світової війни, Рейні вдалося систематизувати величезний фактологічний масив, багатий на цікаві й цінні подробиці, які використано в цій статті, зокрема щодо подій 14 березня 1912 р., коли Марінетті й Паунд виступали в Лондоні.

Аргументи Рейні змушують розставити акценти, які кардинально відрізняються від підходів до розуміння іманентних соціокультурних передумов і способів функціонування естетики модернізму, що постулюються деякими вітчизняними критиками. Так, представляючи українському читачеві перший маніфест футуризму Марінетті, надрукованому на першій шпальті «Ле Фігаро» 20 лютого 1909 р., Ю. Педан коментує: «Причепливий читач слушно запитає: чому свого часу поміркована французька газета надала почесне місце скандальному маніфестові мало кому відомого Марінетті?» [173, с. 118–119]. У світлі аналізу модусів популяризації авангардистських течій першої декади ХХ століття, які не могли уникнути тенденцій тотальної товаризації в умовах капіталістичного ринку, що призвело до знищення кордонів між різними царинами культурного виробництва, взаємопроникнення мистецтва, (само)реклами та індустрії розваг, питання Педана, очевидно, слід було сформулювати в протилежному темо-рематичному ключі, а саме – спробувати осмислити, навіщо італійському письменнику-початківцю знадобилася французька газета для оприлюднення своїх провокаційних літературних маніфестів? Далі ми зроби-

мо спробу довести, що однією із можливих відповідей на це питання є концепт симулякру Ж. Бодріяра. Дотичним завданням цього підрозділу є спроба розглянути модерністську поезію крізь призму епістолярних і біографічних наративів Марінетті, Ловелл і Паунда. Їхні листи та спогади колег по письменницькому цеху свідчать про те, що культурна атмосфера Англії початку ХХ ст. посутньо формувалася не стільки новоявленими авангардистськими групами, вогороже налаштованими щодо міщанських цінностей, де порякували американські емігранти, скільки закономірностями капіталістичного ринку, який прирівняв поезію до товару.

Перш за все згадуються інтерактивні хепенінги Марінетті, зокрема, на коні лондонського мюзик-холу. Приклад молодого Паунда-лектора, який аналізує середньовічну поезію в столичному аристократичному салоні, свідчить про намагання зберегти й чітко зафіксувати демаркаційні лінії між егалітаризмом і елітарністю в процесі популяризації нового мистецтва.

Тріумвірат трансатлантичного мистецького авангарду «Ловелл-Марінетті-Паунд» опукло унаочнює взаємозв'язок, у силовому полі якого об'єднуються спільні риси й увиразнюються відмінності у творчих методах та ідеологічних принципах. Їх зближує акцентування просвітницької місії митця, намагання подолати провінційний характер національних літератур. Так, заснований Марінетті журнал «Поезія» і чиказький «Поетрі» слугували завданню розбудови культурних містків, відповідно, між Італією й іншими європейськими країнами та між Новим і Старим світом. Ловелл-популяризатор нового мистецтва нагадує Марінетті-видавця в тому сенсі, що матеріальне становище дозволяло їм професійно займатися вподобаною справою. Своєю чергою, у космополітичній ідентичності Паунда та Марінетті неважко помітити схожість, своєрідну гібридність, яка промовисто маніфестується характерологічними дефісами: англо-американський модерніст Паунд і франко-італійський поет Марінетті, який саме так позиціонував себе принаймні приблизно до 1915 р. Він – народжений в Єгипті італієць, та ще й вихований на франкофонній літературі. Крім того, обидва сприймали культуру з компаративної перспективи. Так, у передмові до циклу лекцій, присвячених середньовічній літературі, «Дух лицарського ро-

ману» Паунд поєднує вдавану невпевненість і гордовитий виклик: «Цей твір— не філологічне дослідження. Тільки заради пристойності його можна буде назвати розвідкою з порівняльного літературознавства. Мене цікавить поезія» [440, с. 1]. Проте схожість соціальних і культурологічних рис чи ідентичностей аналізованих постатей виразно виокремлює різноскеровані вектори створення ними паліти нового мистецтва.

Маргінальний статус Емі Ловелл у модерністському каноні традиційно пов'язується з приписом Паунда, засновника імажизму, про те, що, мовляв, її спроби оновити цю головну стильову течію англо-американського поетичного модернізму перетворили цей рух на «еміжизм». Перші вірші Ловелл з'явилися 1910 р., хоч її ре-номе здебільшого завдячувало репутації як неординарної особистості та ексцентричної сестри видатного вченого, ректора Гарвардського університету Аббота Лоренса Ловелла. Заможність гнітила її, чи, принаймні, вона намагалася створити таке враження. Натомість її імідж у суспільній свідомості повинен був асоціюватись із крайньою розумовою напругою, важкою працею на поетичній ниві: у листі до Хільди Дуллітл (3 жовтня 1918 р.) вона пише: «Мені важко ... переконати інших, що я, можливо, і пристойна поетеса, хоч і не вмираю з голоду на горищі» [331, с. 439].

Енергійна особистість Ловелл реалізувалася в антрепренерських проектах, численних лекційних і публічних виступах, спрямованих на популяризацію власних художніх експериментів і підтримку інших письменників. Відмінна риса її публічних виступів полягала в намаганнях провести пунктирну лінію спадкоємності від традиційних поетів і вивершити прикладами імажизму. Ерудованість, почуття гумору й відвертість допомагали їй влучно відповідати на дошкульні закиди і питання слухачів. У статті «Навіщо читати поезію», що з'явилася в газеті «Бостон Америкен» 3 травня 1914 р., вже сам заголовок, сформульований не у формі запитання, а як потвердження очевидної істини, свідчить про те, що для неї потреба прислухатися до поетичного слова є фундаментальною ознакою людського буття. Вона прискіпливо приглядається до різножанрових текстів у пошуках прикладів ритмізованих мовленнєвих практик, проявів емоційної інтенсивності переживання. Так, у прозових

текстах, скажімо, «Геттісберзькій промові» Лінкольна та його другого інавгураційного виступу Ловелл виокремлює поетичні прийоми й ритми.

Успіх спонсорованих нею «Антологій» підтвердив наполегливість і настійливість Ловелл у популяризації нової поезії, ці видання дістали чималий розголос серед широкого загалу в Англії і Америці. В її невтомних намаганнях пропагувати імажизм як ринковий товар – гуртовий і гуртковий – прочитується відчайдушна спроба формувати читацьку аудиторію, яка б вийшла за межі естетичного феномену, котрий Катерина Стеценко називає «спорохнявілими догмами «традиції благопристойності» та епігонства» [202, с. 26].

В особистості Ловелл поєдналися трудоголік, популяризатор і актриса. Тетяна Венедіктова посилається на приятельку Ловелл, у словах якої відлунює Катуллів зворот «*in quadriviis et angiportis*»: «Мені завжди здавалося, що у стосунках з поетами свого часу вона була чимось на кшталт циркової закликальниці, що гучно виголошувала, чи то з лекторської кафедри, чи то з друкованої сторінки, чи мало не на вуличному перехресті: «Ось поезія, поезія, кому потрібна поезія – всі сюди!» [33, с. 708]. Діяльність Ловелл можна вважати передвістям Опри Вінфрі, засновниці й речниці ток-шоу «Клуб книгарня». Цей проект багато в чому перегукується з інтенціями пропагування серйозного мистецтва початку ХХ ст., сучасною іпостассю бульварної «Бостон Америкен», до якої Ловелл надсилала матеріали про експериментальну поезію. У випадку шоу Вінфрі, телебачення, як виявляється, здатне виконувати відповідальну просвітницьку функцію, а не обмежуватися догодженням невибагливим споживацьким смакам. Наразі на сайті «Клубу книгарня» з 18 книжок, пропонованих загалу, три романи належать перу Фолкнера, включно з «Галасом і шаленством».

Недовга історія імажистського руху в Англії, який сформувався навколо антиромантичних філософських засад Томаса Г'юма, що ґрунтувалися на концепції чистого образу, за задумом Ловелл, повинна була отримати друге дихання в її антологіях. Паунд, з його невідступною ідеєю про традицію й неперервність у красному письменстві, надрукував у додатку до своєї збірки «Відповіді» (1912) «Повне зібрання поезій Т.Е. Г'юма». Непересічна естетична вага до-

бірки пояснюється коментарем Паунда, в якому він окреслює генезу руху: «нащадки забутої школи 1909 р.». Естетичні принципи напряду – безпосереднє відтворення об'єкту, табу на декоративність і особлива увага до музичності поетичної ритміки на відміну від однобокості метрону – на той час вже були сформульовані у співпраці з Ричардом Олдінгтоном і Хільдою Дулітл. Саме вірші останньої були оголошені Паундом взірцевими прикладами імажизму, і тому надіслані до чиказького журналу «Поетрі» в січні 1913 р. Прочитавши їх, Ловелл вирішила, що вона теж належить до цієї стильової течії і тепер її місія полягає в популяризації нової поезії в Новому світі.

Ловелл приїхала до Лондона у 1914 р. з метою познайомитися з групою імажистів і налагодити зв'язки для спонсорства подальшої публікації їхніх творів у США, адже прекрасно відчувала, що ахіллесовою п'ятою імажистів було бажання друкуватися, прагнення знайти читацьку аудиторію. Тому її проект виступити спонсором наступної антології, в якій редактором буде вона, а не Паунд, виявився тією пропозицією, від якої молоді поети (Х. Дулітл, Олдінгтон, Флетчер і Флінт) не могли відмовитись.

Програма Паунда-космополіта-промоутера була іншою: він запропонував за ці гроші організувати рецензії в зарубіжних журналах. Ловелл здалося, що це був казус беллі. 15 вересня 1914 р. вона обурено пише Герріот Монро, благодійниці-редактору чиказького «Поетрі» про п'ять тисяч доларів на рік, про які мріяв Паунд для пропаганди імажистів по обидва боки Атлантики: «Подібно до всіх людей з мізерними статками, Езра не відрізняє тисяч від мільйонів, йому здається, що впевненість у добром обіді наступного тижня – це і означає бути мільйонером. Ось чому ми з ним розбили глека, а з якого побиту – він так і не сказав; він звинувачує мене в небажанні жертвувати гроші на мистецтво» [388, с. 81].

Передмова до Антології 1915 р. починається з констатації визнання поетичної школи імажистів, навіть певної моди на новітню поезію [471, с. v], яку викликав зібраний Паундом том «Les Imagistes». Паунда, щоправда, не згадано жодним словом. Відверто викривляючи свої стосунки з видавцями, диктату яких вона змушена була піддатися заради видання книги у солідній фірмі, Ловелл

стверджує, що матеріал добирався «неформальним комітетом» самих поетів, і вони мали «цілковиту свободу» [471, с. v-vi]. Вона декілька разів підкреслює, що нове угруповання є ані сектою, ані клікою, і завершує програму запевненням, що воно друкуватиме свої твори протягом декількох років, доки у суспільстві не зміцниться їхнє місце та пропаговані естетичні принципи [471, с. v]. Наголос на демократичній структурі книги (автори подаються за алфавітом) і «взаємній творчій злагожденості» [471, с. vii], очевидно, свідчить про те, що для Ловелл-спонсора важливим було те, що успіх проекту не скомпрометований винятково грошовим фактором. Варто згадати рівночасний і рівновалентний історичний сюжет про те, як Марсель Дюшам, котрий входив до журі по відборі експонатів для першої нью-йоркської виставки Спільки незалежних митців у 1917 р., пропонував розташовувати твори в алфаветковому порядку авторів – жест, що виказував демократичний характер акції. Показово, що ця ідея була відхилена. Зрештою, як і заявка на участь ready-made Дюшана, – новенького пісуара.

Отже, у своїй діяльності поетеса-підприємець домагається досягнення подвійної мети – не тільки продавати книги, а й реалізувати просвітницьку функцію літератури. У написаному через п'ять років після виходу останньої Антології листі до Феріса Грінслета, директора видавництва «Г'ютон Міффлін», впадає в око її багатогранне розуміння рекламування нової книжкової продукції та товарно-ринковий дискурс: «Треба бути несповна розуму, щоб думати, що реклама може сприяти продажу більше десятка примірників, але вона має величезний опосередкований ефект. Вона знайомить читачів з назвами книжок, і, за умови, що йдеться про визнаного автора, повідомляє, що готова й наступна книга» [цит. за: 374, с. 163]. Свідома своєї історичної ролі в розвитку смаку до поезії, вона наполягає на особливому статусі поезії, яку на ринку слід популяризувати не як легку белетристику, а звертатися до читачів журналів і газет, які знаються на поезії і цінують її. «Я прекрасно розумію, – продовжує Ловелл, – що видавництву приношу не бозна який зиск, хіба що квазі-славу, яка, сподіваюся, колись стане справжнім визнанням. Проте я не можу не усвідомлювати, що маю солідну репутацію. Половина її – легенда, але інша половина, безсумнів-

но, справжнє досягнення. Мої книги ніколи не розкупувалися так, як вони на це заслуговують, якщо вірити легенді, що свідчить про невелику вартість міфів. ... Слід пам'ятати., що в моїй особі видавництво має не тільки автора, а й надзвичайно ефективного рекламодавця. Мої лекції принесли вам більше прибутків, ніж уся реклама в газетах чи потуги продавців» [цит. за: 374, с. 164].

Зрештою, вона домоглася, щоб імажизм, верлібр і експериментальна поезія зайняли певну нішу в суспільній свідомості та культурному ландшафті – від «високої культури», представлені університетами й публічними бібліотеками, до масового формату у вигляді газет і рекламних вивісок. У діяльній пропаганді поезії як комерційного і культурного продукту вгадується неперервний зв'язок і взаємовплив високої та масової культури, який, зрештою, вважається багатьма критиками тим ферментом, котрий сприяв формуванню літературного модернізму. Направду, елітарне мистецтво тривалий час вважалося ворожим до комерційних і ринкових механізмів досягнення успіху, але поетичний ренесанс, започаткований на сторінках журналу «Поетрі» та агресивно «розкручений» Емі Ловелл (Олексій Зверев, щоправда, доволі скептично оцінював емпатичні характеристики цього періоду як «відродження»), яскраво репрезентує певний обмін між комерційною масовою культурою та модернізмом, який позиціонував себе як аристократичне мистецтво, і тому буцімто презирливо уникав усього приземленого і матеріального.

Для ідеології Філіппо Марінетті, звичайно, концепт «відродження» був ворожим, адже відбудові зруйнованої та знищеної культури він протиставляв метафору «пологів», модернізації, вивільнення деструктивної енергії машини та війни. Хоча амбітні задуми засновника італійського футуризму реалізовувалися в час, коли масове суспільство, в його сучасному розумінні, тільки формувалось, його естетичні заклики стосувалися не лише інтелектуальної еліти, а й інших прошарків модерного суспільства. Клодія Саларіс вбачає в цих задумах продовження й розширення критеріїв народного мистецтва, раніше висунутих Ріхардом Вагнером і Лотреамоном: «Марінетті втілював програму культурної демократизації, він поставив собі за мету запровадити мистецтво у царину повсякденного життя» [462, с. 109].

Обравши стратегію скандальності й епатажу, що порушують загальноприйняті норми і правила комунікативних засобів традиційної культури, позірна самодостатність яких обмежується університетами, науковими товариствами та салонами, Марінетті вдався до експлуатації засобів масової інформації для створення чи найпершого гіперреального симулякру. Крім того, «Створення та перший маніфест» футуризму пророче засвідчив справедливості тези Маршалла Маклюєна про те, що «засіб комунікації вже є смислом». Видрукований за межами Італії, перший маніфест адресований якнайширшій аудиторії. Насправді цей текст не мав реально існуючого означеного, оскільки на час написання послідовниками Марінетті було декілька поетів, і анонсоване «народження» руху виглядає просто-таки симуляцією, інформаційним приводом, псевдоподією, про що пише Бодріяр у «Симулякрах і симуляції». Маніфест Марінетті є засобом «подати існування реального через уявне, доказ існування істини через скандал, доказ існування закону через порушення» [22, с. 31]. Засновник футуризму виявив унікальні здібності до формування громадської думки, талант, який проявився в глобальному масштабі та кроскультурній практиці, адже згодом рух об'єднав архітектуру, малярство, музику.

Бодріярівське «порушення закону», трансгресія, переступ (тобто, у християнському дискурсі – гріх), здається, є невід'ємною компонентою синтетичної природи модерного суспільства. Промислова індустріалізація небаченими темпами розхитувала та руйнувала ієрархічні засади старого соціального устрою, в якому, за Ортегою-і-Гассетом, на авансцені несподівано з'явилися маси, а хор заступив протагоніста. В Італії, наприклад, з'являються популістські політичні партії та профспілки. Індустріалізація, науковий поступ, промисловий сектор так само, як і політика, породжували вокабуляр, котрий уможливорює діалогічні стосунки з широкими масами.

Марінетті і Паунд по-різному актуалізують метафори, породжені епохою модерну та технічним прогресом. Так, епоху Марконі в творчості першого відображено в поетиці та художній практиці «бездротової уяви», а другого – в максимі «митці – це антени нації» (*artists are the race's antennae*) [434, с. 229]. Для Паунда одним із уособлень індустріалізації став інженер, технократ, який ке-



рується винятково критеріями утилітарних стандартів корисності та ефективності. На початку статті «Я збираю останки Озіріса» (I Gather the Limbs of Osiris, 1912) Паунд визначає важливість принципів професійно-технічного навчання. Воно покликане «створити індивідуума, здатного принести якнайбільше користі суспільству» [418, с. 22]. Якщо подібна риторика дієвості інтелектуальної праці на початку 1930-х років втілиться Юрієм Олешею у визначенні письменника як «інженера людських душ», що підкреслює ідеологічну компоненту, то для Паунда 1910-х рр. у концепції інженера найбільше важить точність розрахунків, художня майстерність. І якщо Максим Горький у статті «З ким ви, майстри культури» (1932) памфлетно окреслює антагонізм сучасного капіталістичного устрою і культури, то для Паунда початку ХХ ст. акцент припадає на «майстерність» культури, її «техніку», формальні ознаки. В його інтерпретації, праця «Про народне красномовство» засвідчує, що Данте перейняв у Арнаута Даньєля вміння виписувати «точні і чіткі зв'язки між мовою і дійсністю» [418, с. 27], та й геній Гвідо Кавальканті виявлено у хисті точно передавати емоції. Данте для Паунда – це, насамперед, майстер, новатор слова, своєрідний прообраз інженера. Так, можливо, і зароджувалась ідея імажизму. Нехай Девід Герберт Лоренс писав Емі Ловелл, що задум імажизму – це відвертий рекламний трюк, він, здається, недооцінював фактор мистецького континууму в новомодній теорії Паунда: «Техніка в мистецтві є засобом відтворення конкретного враження від того, що поет прагне точно передати», – двічі повторено на одній сторінці [418, с. 33]. І далі у тексті вгадуються перші спроби теоретизування про імажизм і заснованого на монтажі ідеограматичного методу: «Трьох-чотирьох слів, розташованих у правильному зіставленні, достатньо для створення величезної напруги <...>. Цей жмуток променів породжується потужністю традиції, століттями самоусвідомлення людства, гармонією, асоціаціями» [418, с. 34]. Естетичне диво теж описується Паундом мовою новітньої інженерної науки – важливі факти трансформують знання подібно до того, як «розподільний щит скеровує джерело струму» [418, с. 23]. «Лабораторія» поета в добу індустріалізації – вже не фігуральний вираз, вона порівнюється з «величезними порожніми сталевими конусами», які можна

унаочнити «у вигляді концентрації силових потоків, тобто електрики». Словом, силові потоки обертаються на смислові асоціації.

Натомість Марінетті актуалізував у мистецькій площині комунікативні системи, притаманні рекламному бізнесу з його нав'язливим агресивним розхвалюванням товарів, та популізму, форсованого політичним радикалізмом і приголомшливими закликами до насильства. Для успішного функціонування мережі розповсюдження та популяризації мистецької продукції футуристів Марінетті започаткував комплекс заходів культурного маркетингу. Його ініціативи передбачали не тільки друковану продукцію, а й виставки, зарубіжні турне і публічні виступи. Його помешкання у Римі також виконувало подвійну функцію. Будинок, на вхідних дверях якого красувалася вивіска з одним словом – «Футуризм», був і головним офісом «підприємства», і музеєм модерних артефактів.

У цих прожектах бачимо багато спільного з програмою Ловелл, недаремно сучасники кепкували з «американізованих» піарних стратегій Марінетті. Інкримінований Марінетті американський прагматизм виглядає небезпідставним. Безкоштовні рекламні листівки, які розсилалися сподвижниками футуризму, порушували золоте правило видавничої справи – отримання прибутку. Марінетті, здається, цікавила, перш за все, сама можливість ще раз заявити про себе. Джузеппе Предзоліні, засновник журналу «Леонардо», докоряв Марінетті за нехтування законами ринку: «Книжка футуристів сьогодні не варта і ламаного шеляга <...> треба бути справжнім йолопом, щоб купувати футуристичний томик, коли всім відомо, що варто надіслати вітальну листівку на ім'я Ф. Т. Марінетті за адресою Мілан, Корзо Венеція, буд. 61 – і на порозі вашого будинку розвантажать величезний стос книжок, і що надалі ви отримуватимете всі інші книги, які футуристська фабрика видаватиме у майбутньому. <...> Отримане задурно цінується не так, як куплене» [462, с. 118].

За посередництва реклами авангардне мистецтво в Італії з'явилося на вулицях міст і, в такий спосіб, зреалізувався один із футуристських проектів – перенести нове мистецтво з музеїв на базарні площі, *in quadriviis et angiportis*.

Запозичене у Волта Вітмена гасло журналу «Поетрі» «To have great poets there must be great audiences too» (Великим поетам по-

трібні *великі слухачі*) звучало надто «демократично» – як на аристократичний літературний смак Паунда, і він постійно надокучав редактору Гарріет Монро причіпками стосовно якості творів, які він хотів бачити на сторінках видання [367, с. 139]. У листі від 30 серпня 1917 р. з іронічною приміткою «aetat 31» (латинське aetat у значенні «у віці» зазвичай знаходимо на надгробках) Паунд пише Ловелл: «Дорога Емі, чи вирішили ви перейти до табору *переможців*? Ви намагалися переконати мене в тому, що різні типи начебто є рівними мені за художнім рівнем, припущення, погодитися з яким означає для мене цинічне лицемірство. У мистецтві немає демократії» [494, с. 179].

Рішуче розмежування загальнодоступного та елітарного мистецтва найочевидніше проявилось у культуртрегерській діяльності Паунда лондонського періоду. Цикл лекцій, присвячених Гвідо Кавальканті, Арнауту Даньєлю та специфіці англосаксонського віршування, читався 14, 19, 21 березня 1912 р., що можна вважати своєрідною «апробацією» та розширенням історико-літературних і теоретичних засад статей «Я збираю останки Озіріса». Доповіді Паунда проходили у приватній галереї, розташованій на першому поверсі будинку лорда і леді Гленконнерів на лондонській вулиці Королеви Анни. Окрасою цього ошатного мініатюрного музею була колекція полотен епохи рококо та романтизму – Ватто, Тернера, Гейнсборо, Хогарта. Словом, Паунд виступав у самому осерді аристократичного світу лондонської еліти, спроможної заплатити за доволі дорогі за тогочасними мірками запрошення. Їхня кількість обмежувалася півсотнею – ще один «логістичний» хід Паунда, покликаний підкреслити ексклюзивність і камерність культурного заходу.

Друга лекція «Прованс, 1190 р. нашої ери. Арнаут Даньєль» відбулася 14 березня 1912 р. У виступі, який увійшов до перевиданої 1932 р. збірки «Дух лицарського роману» як розділ «Психологія і трубадури» (Psychology and Troubadours), Паунд аналізував не тільки поезію середньовіччя та її містичні культи, пов'язані з альбігойською ерессю, а й натякав на власні твори: у програмці лекції зазначалося, що доповідач висвітлить імовірні зв'язки поезії Даньєля із сучасним Мистецтвом (слово «Мистецтво» Паунд писав з великої літери).

Цікаво й показово, що наречену Паунда, Дороті Шекспір, того вечора привабила інша культурна акція – у Бекстайн Холі виступав Марінетті, який приїхав до туманного Альбіону рекламувати нове мистецтво – виставку футуристів. Ця іронія долі рельєфно увиразнює відмінності між масовою і елітарною літературою. Здається, Паунд уперше на власному досвіді відчув різницю між широко анонсованим публічним театралізованим заходом, розрахованим на провокацію та скандал, і аристократичною культурою салонного товариства.

У корпусі поезій трубадурів Паунд виокремлює два напрями: загальнозрозумілий, приступний поетичний стиль (*trobar clar*) і незрозумілий для невтаємничених, темний, «замкнений» стиль (*trobar clus*). Лектора приваблює саме друга стильова течія. За його класифікацією, канцони цієї школи – це «ритуал. До них треба підходити й ставитись як до ритуалу. У цьому їхнє призначення й сила впливу на слухача. Саме цим вони й відрізняються від простіших для розуміння пісень. Можливо, вони більш вишукані. Але досягнути їхню таємницю до снаги лише тим, хто вже спокушений у поезії» [440, с. 89]. Коли поет звертається до аудиторії з питанням «Чи не створило це «вузьке коло», ці аристократи емоційності, з невиразних споминів про еллінські містерії свій культ – культ, ще суворіший і більш витончений, ніж культ аскетів, що прийняли обітницю безшлюбності, – культ, здатний очистити душу через вишуканість почуттів і такий, що дарує владу над ними» [440, с. 90], він, очевидно, зараховує слухачів до цієї спільноти езотеричного знання. Такі атрибути виступу, як власне тема, цитації декількома мовами, включно з латиною та провансальською, академічність «прискіпливого читання» рядків Данте, відмежовують його від публічності, прозорості й однозначності демократичних канонів. Етичний ідеал в есеї формується етосом лицарського кохання, на стилістичному рівні Паунда приваблює риторика «темних місць», він апелює до середньовічної культури покровительства й меценатства.

Феномену протегування мистецтва й науки аристократами Паунд приписував непересічну соціальну функцію, яка накладала високу відповідальність упривілейованих у структуруванні соціуму.

У «Піснях про Малатесту», які ми вже розглянули в контексті архітектурних лейтмотивів «Кантос», наразі слід виокремити лист ренесансного кондотьєра-спонсора, в якому він запевняє, що художник (одним із них був Джотто)

can work as he likes,  
Or waste his time as he likes

< ... >

never lacking provision. [437, с. 29].

I. Стравінський, згадуючи обставини написання опери «Пригоди гульвіси» (Похождения повесы, 1951), звертається саме до цих рядків як ідеального порядку взаємовідносин художника і буржуазного суспільства: «Чи пам'ятаєте ви лист Сіджизмондо Малатести до Джованні Медічі з проханням про митця, здатного прикрасити фресками наново облицьовані стіни палацу Малатести? За версією Паунда, Сіджизмондо обіцяє художнику, ким би він не був, що він <...> зможе працювати, як йому подобається, / або витрачати свій час, як йому подобається, / і ніколи не бідуватиме. Ось що мав би прочитати кожен, хто збирається дати замовлення митцеві». Висновок композитора доволі промовистий: «Саме це повинен прочитати кожен, хто збирається дати замовлення митцеві» [204, с. 272].

Такий контекст змушує згадати «У пущі» Лесі Українки та прочитати драму як критику соціальних інститутів, які не здатні прихистити скульптора Річарда Айрона на кшталт того, як Малатеста опікувався Джотто. Щоправда, Леся Українка враховує й особистісний чинник неоромантичного героя. Вона проникливо зобразила трагічну долю митця, який, у повній відповідності до психологічної семантики свого прізвища, що є транскрипцією англійського «залізний», виявляє вперту, залізну волю захистити творчу свободу і не бажає «спотикатись на помостах гладких палаців меценатських», бо він належить до тих, хто «вродились не підніжками магнатів» [134, с. 46, 47].

Культурні заходи в Лондоні 1912 р. відрізнялися і темою, і стилем, і способом презентації. Слухачі Паунда напевне втішалися тим, що вони учасники елітарних літературних читань у розкішному палаці мецената, члени закритого клубу, за вікнами якого, у мюзик-

холі, цій модерній копії Катуллових «in quadriviis et angiportis», Марінетті паплюжить британців, по-мефистофельськи кепкує з них, кидається ярликами на кшталт «англійці – це нація психопатів», що хапаються за «підточену хробаками традицію». Він заявив присутнім, що, створивши модерність, вони зрадили її.

Рецепція двох виступів так само кардинально відрізнялася. Салонний захід Паунда залишився непоміченим, тоді як матеріал про культурну провокацію Марінетті, під час якої «дехто з глядачів благав пощади», «Таймс» розмістила на першій шпальті, а кореспондент «Дейлі кронікл» помітив «у партері довговолосого джентльмена і декількох леді з очима й устами, що зійшли з полотен Россетті, які нагородили Марінетті сміхом і оплесками» [451, с. 202]. Сама ж виставка футуристів стала гучним успіхом, а висвітлення її в пресі набагато перевершило кількість рецензій на виставку Роджера Фрая «Мане і постімпресіоністи» 1910 р.

Отже, культурна практика Ловелл, Марінетті й Паунда багатогранно репрезентує складні соціальні та мистецькі процеси, притаманні взаємодії авангарду, елітарної літератури і популярної культури на ранній стадії англо-американського модернізму та італійського футуризму. Ловелл використовувала прийоми театральності під час своїх виступів для того, щоб її інтелектуальна поезія краще сприймалася широким загалом. Речниця імажизму в США пропагувала авангардну поезію не тільки для популяризації руху серед читацької аудиторії, а й працювала на забезпечення гідного місця мистецької школи у літературному каноні та історії видавничої справи. Перформанси Марінетті свідчать про знищення кордонів між різними царинами культурного виробництва, акцентують взаємопроникнення мистецтва, (само)реклами та індустрії розваг. Паунд пропагує елітарність і патронат мистецтва меценатами. Дихотомія середньовічної поетики транспонується ним на відображення структури модерної культурної ситуації, на модуси функціонування мистецтва в модерному суспільстві, структурування якого теж повинно вибудовуватись на естетичних критеріях ієрархії та ритуалу. Оскільки, на відміну від Е. Ловелл і М. Дюшама, Паунд вважав, що у мистецтві не існує демократії.

## 2.4. Контамінації Сходу та Заходу в поетичній мові Паунда

В українській паундіані, фундатором якої виступив Ігор Косецький, практично не існує розвідок, присвячених адаптації й творчому переосмисленню давньокитайської поетики й орієнтальним мотивам у творчості Езри Паунда, одного з визначних англо-американських поетів високого модернізму. Роздуми А. Дністрового над історично-цивілізаційним виміром Паундової творчості тільки певною мірою заповнюють цю лакуну в вітчизняній американістиці й історії світової літератури [96].

Тому актуальним видається висвітлення таких ракурсів художнього осмислення Паундом східної традиції, як конфуціанське розуміння класичної поезії як послідовного відновлення вершинних зразків мистецтва для створення постійно поновлюваного й модифікованого канону, аналіз «орієнтальних» експериментів Паунда, котрі покликані відтворити не тільки змістові, а й формально-поетикальні особливості оригіналів. Доцільно також простежити запропоновані Паундом видозміни концепту діалогу Заходу зі Сходом Т. С. Еліота, що актуалізуються в оновлених естетичних й експресивних засобах, запозичених із класичної китайської поезії, та Паундових перекладах з давньоанглійської поетичної спадщини.

На початку 1916 р. відвідувачі Лондонського зоопарку могли спостерігати дивну картину: якийсь японець годинами танцював біля кліток хижих птахів, імітуючи їхні повадки. Це був Іто Мічо, котрий готувався до прем'єри п'єси В. Б. Єйтса «Коло соколиної криниці», що відбулася 2 квітня 1916 р. Відомо, що в період роботи Паунда літературним секретарем славетного ірландського поета, він почав редагувати рукописи Ернста Феноллози, і саме під впливом спілкування з молодим американським поетом Єйтс створив свій поетичний театр, де драматичний конфлікт вивершується екстатичними танцями.

У лондонський період Паунд ніби всотує аромат китайського мистецтва, що п'янким запахом наповнює культурне життя літературної столиці тогочасної Європи. Він розробляє імажистську пое-

тику, яка виявляє чимало споріднених властивостей зі східною поезією. Майже два десятки зошитів Феноллози з матеріалами до перекладів японських драм «но» та давньокитайських поетів перетворились під пером Паунда на «Давній Китай» (Cathay, 1915), «Декілька шляхетних японських п'єс» (Certain Noble Plays of Japan: From the Manuscripts of Ernest Fenollosa, Chosen and Finished by Ezra Pound, with an Introduction by William Butler Yeats, 1916), «Но, або майстерність» («Noh,» or, Accomplishment, A Study of the Classical Stage of Japan, 1917), «Китайські письмові знаки як поетичний засіб» (The Chinese Written Character as a Medium for Poetry, 1919).

У передмові до останньої публікації Паунд визначив роздуми Феноллози як «дослідження засадничих принципів естетики» [249, с. 74]. «Прінстонська енциклопедія поезії й поетики» 1993 р. прирівнює Феноллозу до Горація, називаючи його твір «першою та, можливо, найважливішою «Наукою поезії» ХХ ст.» [495, с. 555]. Те, що Паунд видрукував цей есей у журналі, який разом із «Егоїстом» та чиказьким «Поетрі» пропагував авангардну англomовну поезію по обидва боки Атлантики, красномовно свідчить про те, що Паунд вважав тексти Феноллози не просто науковим текстом для утаємничених у синологію, а основоположним документом величезної ваги для модерної поезії.

На той час Паунд мало знався на китайській. Справа ускладнювалася тим, що у зошитах Феноллози під китайськими ієрогліфами містилася транскрипція японською (американцеві допомагали японські професори Морі й Аріга) і доволі приблизні англійські еквіваленти. Звісно, важко ігнорувати критичні зауваги синологів щодо семантико-сміслової відповідності Паундових перекладів, але як поетичні стилізації вони приваблюють красою та легкістю звучання. Подібно до перекладу старовинної англосаксонської елегії «The Seafarer» (Моремандрівець, 1911 р., у перекладі Ігоря Костецького – «Мореходець»), в якому поет свідомо заміняв англосаксонські слова схожою за звучанням, але відмінною за змістом лексикою сучасної англійської мови, «орієнталістські» експерименти Паунда оригінально передають не тільки змістові, а й формально-поетикальні особливості оригіналу. Стилізована й позірно невибаглива простота імажистської поетики (безпосередній опис зовніш-



нього світу, уникнення надмірної велемовності, фразування на за-садах музичності) надала цим перекладам виняткової оригінальності й свіжості звучання. Схід і Захід, здається, знайшли у цих переспівах новий спосіб ведення діалогу та збагачення технічного репертуару останнього, адже вірші, скажімо, Лі Бо виявилися конгеніальними імажистським експериментам: обидві художні системи ґрунтуються на «естетиці відсутності чи мовчання» [308, с. 69], завдяки якій об'єктивний світ уречевлюється через натяк і стриманий лад поетичного вислову, як от у вже згадуваному хрестоматійному вірші «На станції метро» (1913):

The apparition of these faces in the crowd:

Petals on a wet, black bough.

(Поява цих облич у натовпі: / Пелюстки на вологій чорній гілці.)

Графічно виділені паузи, ніби відповідні позначення пауз на нотному стані, які ми раніше порівняли з партитурами Стравінського, збагачують звучання вірша крещендо, синкопами й димінуендо, сугестивність яких генерується відсутністю пояснень чи порівнянь у текстурі вислову. Окрім типової для модерну синестезії мистецтв, важливою виявляється й авторська позиція щодо «ідеального читача», якого – як свідчить історія створення цього твору – духовний зір Паунда витворив на ідеалізованому Сході: «Я вийшов із потяга, здається, на станції «Площа згоди» і у натовпі побачив прекрасне обличчя, озирнувся – й побачив ще одне та ще одне, потім – гарне обличчя дитини, і знову – ще один вродливий лик. Увесь день я шукав слова, щоб висловити свої враження. Ввечері, повертаючись додому вулицею Ренуар, я все ще терзався побаченим. Мені ввижались лише кольорові плями. Пам'ятаю, мені спало на думку, що, якби я був живописцем, я міг би започаткувати нову школу малярства. За декілька тижнів по тому, вже в Італії, я написав вірша, але він вийшов недоладним. І ось нещодавно, розмислюючи над тим, як передати свої переживання, мені спало на думку, що в Японії, де мистецький твір не оцінюють за його розмірами (в оригіналі – «акрами» – О.Г.), для створення короткого вірша – за умови належного аранжування й пунктуації – достатньо і 16 складів. <...> Ось там, чи десь у якійсь прадавній тихій цивілізації хтось зрозуміє мій задум» [265, с. 189–190].

Історію перетворення чорнового варіанту «На станції метро», що нараховував 30 рядків поетичного тексту, на 14 слів у двох рядках можна трактувати як пошук нової естетики, альтернативи традиційній поетичній мові західної культури, що ґрунтується на риторичі умовного й суб'єктивного співвідношення означника з означуваним. Застерігаючи від поєднання абстрактного з конкретним, Паунд наголошує, що «природні предмети та явища завжди становлять адекватний символ» [423, с. 5]. Естетико-художні настанови Паунда ніби заповнювали прогалини між «семантичними пунктирами» екзотичних текстів, які в рукописах Феноллози були прописані у вигляді транслітерацій і підрядників. Недаремно Т. С. Еліот назвав Паунда «винахідником китайської поезії для нашого часу» [433, с. 14]. Щоправда, «едвард-саїдівське» прочитання цієї характеристики, притаманне сучасним постколоніальним студіям, не враховує перекладознавчого аспекту Еліотової оцінки, адже цей пасаж вивершується проникливим культурологічним афоризмом: «...кожне покоління повинно створювати власні переклади» [433, с. 15]. Варто процитувати Еліота повніше, адже у діалозі Заходу зі Сходом, представленим китайською або перською класикою, він бачить запоруку оновлення англійської поезії, розширення її тематичного видноколу та формальних прийомів: «Я справді вважаю, що відома нам сьогодні китайська поезія винайдена Езрою Паундом. Але йдеться не про те, що існує китайська поезія як річ у собі, котра чекає на ідеального перекладача, який є тільки перекладачем, а про те, що Паунд збагатив англійську поезію так само, як збагатив її Фіцджеральд» [433, с. 15]. Паралель між двома поетами-перекладачами цікава ще й тому, що «Рубайати» часто-густо відтворюються Фіцджеральдом у формі вільного переспіву, контамінації різних чотиривіршів, вставками з інших авторів, а три фрагменти взагалі дописані самим «тлумачем» – подібні стратегії притаманні й творчому перекладу Паунда. Уважне прочитання цих поетичних текстів дозволяє побачити певні відповідності в ідеологічних компонентах обох проектів. Як життєствердні, так і журливі – але неодмінно емоційно бурхливі й кипучі – інтонації Омара Хайяма протиставлялися сірій буденності.

Структуру збірки «Давній Китай» Паунда теж можна назвати своєрідною контактною зоною Сходу й Заходу, її визначає амебейний модус наперемінного співу. Наприклад, давньокитайський «Лист вигнанця» розміщено поряд із англосаксонським «Моремандрівцем». Алітераційні ефекти Паундового перекладу давньоанглійського вірша вирізняють музичність і просодію елегії. Гуманістичний пафос твору утверджується на тлі жорстоких випробувань, ізольованості від світу «злощасного вигнанця» (*wretched outcast*) [172, с. 518]. Духовні страждання ліричного героя в образі безпритульної душі транспонуються в маску самотнього поета, яка вписується в матрицю героїзації суб'єктивного досвіду модерної поезії. Ця «*persona*» ніби поєднує середньовічну легенду про Агасфера зі старозаповітнім Мафусаїлом. Тому у перекладі англосаксонський зворотній займенник «*sylfin*» в 35 рядку «переозвучений» Паундом у прикметник «*alone*» (самотній) [433, с. 207]. Словом, пісня цього поета-мандрівця, тисячолітня історія якої асоціюється з витоками англосаксонської поезії, у буквальному значенні прожила Мафусаїлів вік у 969 років (Буття 5:27).

У цьому перекладі-ревізії бачимо один із аспектів філософії Конфуція, яка приваблювала Паунда, а саме – потрактування традиції як послідовного відновлення вершинних зразків мистецтва для створення нових. Девіз Чен Тана, засновника династії Шан, «твори нове», який став засадничим естетичним принципом започаткованого Паундом інваріанту модернізму, теж передбачає поновлення канону, його перебудову й оновлення.

«Уся критика – це спроба визначити класику» – під таким «еліотівським» підзаголовком Паунд друкує в 1914 р. есей «Ренесанс» у чиказькому «Поетрі», де пише: «Пробудження романтизму датується появою «Оссіана». Минуле століття по-новому відкрило середньовіччя. Може статися так, що наше сторіччя віднайде для себе нову Грецію в Китаї. Тим часом ми віднайшли нову систему цінностей. Її можна порівняти лише зі спробами сучасної критики з пошуками чистого кольору в малярстві. <...> Немає сумніву, що чим більше ми дізнаємося про китайську поезію, то чистий колір можна знайти саме в ній, і деякі обриси цієї досконалості вгадуються в наявних перекладах. <...> Спадщина великих майстрів

верлібру, що творили в допетраркову добу, Лі Бо, є скарбницею, до якої звертатиметься наступне століття у сподіванні отримати такий самий творчий поштовх, який Ренесанс отримав від давніх греків» [423, с. 215, 218]. Подібні Паундові естетичні принципи поєднання різночасових вимірів культури, коли танська епоха давньокитайських династій зіставляється з гуманістичною традицією європейського Відродження, чи спроби перекодування поетики середньовічного трубадура Бертрана де Борна й «Божественної комедії» Данте орієнтальною мовою, які бачимо в збірці есеїв «Дух лицарського роману», увиразнюють «ідеограматичний метод» поета, що вивершився в ліричному епосі «Кантос». Мотиви алієнації людини та її героїзму стали провідними в ранній творчості Паунда, а виразально-сміслові й стилістичні прийоми «Моремандрівця» відлунюють у «Кантос», скажімо, у переспіві Гомерової «Одісеї» в Першій пісні. Тема «Моремандрівця» амебейно продовжується і в «Листі вигнанця» – ці твори, разом із «Пошаною Сексту Проперцію», Паунд визначав своїми головними масками.

Три зустрічі двох щасливих друзів залишилися у далекому минулому – «сиві голови» Східних гір, очевидно, стосуються і героїв вірша «Exile's Letter» (Лист вигнанця), яких розділяють «36 вигинів звивистої річки», довгих доріг, що набувають у листі форми «покручених кишок вівці» [433, с. 133–134], символізують страждання і розпач ізольованої людини, якій диктування листів до друзів не може замінити справжньої товариської приязні й спілкування. У парадоксальний спосіб сам акт мовлення перетворюється на усвідомлення приреченості до мовчання:

«А навіщо говорити, словам немає кінця. / І немає кінця тому, що в серці. / Я кличу хлопця, / Він на колінах / Запечатує листа, / Я відсилаю його за тисячу миль, і роздумую» [433, с. 135]. Закривання листа ототожнюється Паундом із замиканням уст, бо втіха самотництва – лише у спогадах.

Порівнюючи рукопис Феноллози з перекладом Паунда, Рональд Буш зауважує, що рядок про запечатаний лист – це вставний фрагмент [265, с. 47]. Очевидно, цю вставку можна трактувати як виразний жест оприявлення естетики мовчання в епоху зародження масової культури. У статті з красномовною назвою «Не-

погамовні настанови натовпу» («Поетрі», 1916 р.) Паунд пише, що «Моремандрівник», як і епос Гомера, був «створений людиною, яка цінувала мовчання, але не могла втриматися від того, щоб висловити свою душу» [423, с. 64].

Використовуючи так звані кеннінги, тобто образні описові звороти у староанглійській і давньоскандинавській поезії, що складаються зі сполучених іменників, Паунд стверджує, що слова «У грудях доле-нескорених б'ється кров'ю закипіле серце» могла написати тільки «нещасна людина». Подальші слова можна віднести й до ліричного героя «Листа» Лі Бо: «...його вірш – це вибачення за саме промовляння, це акт промовляння, який виправдовується тільки тим, що і капітан, і моряки, і його друзі загинули... Такі вірші, так само, як і 11-та книга «Одіссеї», не пишуться для виступів на бенкетах. Але пихатому натовпу приємно чути, що, мовляв, втіха самотньої людини та найшляхетніше з мистецтв створені для його розваги» [423, с. 64–65].

1915 р. Паунд відправив оправлену в палітурку кольору хаки збірку «Давній Китай» своєму другу скульптору Годье-Бжеска, який був тоді в діючій армії на війні. Вірш «Пісня лучників Шу», що датується 1100 р. до н. е., розповідає про стомлених, голодних і зневірених воїнів, які мріють про повернення додому, а їхні тривалі поневір'яння передаються, окрім змін у порах року, досяглістю їхньої єдиної їжі – спаржі. З окопів Першої світової війни Годье відписував, що давньокитайський вірш «прекрасно змальовує нашу ситуацію. Ми поки що не їмо ані молодих, ані перестиглих паростків спаржі, але харчів тут забагато теж не буває» [цит. за: 308, с. 71]. Г. Кеннер згадує також фронтову кореспонденцію Годье, котрий пише: «Коли стаєш солдатом, доводиться звикати до безлічі страждань... Подібно до китайських лучників у вірші Езри, ми радше будемо їсти паростки спаржі, аніж відступати» [350, с. 203]. Проте така романтизація війни закінчилась трагічно: загибель Годье у 1915 р. породила у Паунда люту ненависть до війни, а його пошуки прихованих пружин і економічних факторів, що призводять до її розпалювання, становлять один зі смислових стрижнів «Пісень».

Пошук ідеалізованого соціального устрою із суспільно-економічною системою, органічне функціонування якої узалежне-

не від гармонійно впорядкованих стосунків із природою, вивершуться посутньо «семіотичним» підходом Мен-цзи, якого Паунд цитує у «Пісні 86»:

In nature are signatures  
needing no verbal tradition

(У природи є знаки, / які не потребують традиційних формулювань) [437, с. 593].

До вже згаданої «Пісні» 52, в хронотопі якої вимріяна й вистраждана поетом Утопія розташована «між Конфуцієм і Елевзином» [437, с. 258], слід додати інші виразні топоси контактної зони між Сходом і Заходом.

У циклі, що відтворює історію Китаю, Піднебесна за тисячу років до нашої ери та Сполучені Штати змальовано неподільними, як неподільною виглядає лінгвістична площина твору. Так, імператор Му Вень, наставляючи нового міністра, промовляє, ніби він – сучасник американця Езри Паунда: «будь достойним своїх предків і конституції». Приписати таку гетероглосну суміш п'ятому імператору династії Чжоу могло б здаватися невинувато штучним, якби не китайська ідеограма, котра, за твердженням авторитетних паундознавців, відповідає поняттю «конституція» [347, с. 62]. Художнім способом об'єднання Заходу й Сходу Паунд обрав суб'єктивно осмислений іманентний первень у формі реконструкції та ревізії історії становлення США та визначних епох давнього Китаю, що об'єднані в «Китайських піснях» у своєрідну культурно-історичну парадигму.

Отже, в ранніх ліричних творах Паунда, в його перекладах із давньоанглійської та китайської мов ідея традиції висловлена в діалогічних, амебейних параметрах взаємної проекції класичних зразків мистецтва Заходу й Сходу. Самою структурою поетичних збірок, де англосаксонський «Моремандрівець» розміщений поряд із давньокитайською канонічною лірикою, а також і в циклах «Пісень», які поєднують тексти Конфуція з історією США в неперервному континуумі, Паунд робить відчайдушні спроби знайти шляхи зближення, на перший погляд, різнорідних культурно-історичних компонентів у диспаратному хронотопі. Авторські маски сприймаються як художній спосіб висловити засудження й спротив Паун-

да буржуазному суспільству як формі нівелювання й приниження людської особистості, котра, подібно до автора «Листа вигнанця» Лі Бо, приречена на мовчання – так само, як і ліричний герой англосаксонської елегії «Моремандрівець».

## **2.5. Соки трави: метаморфози В. Вітмена в поезії та прозі Е. Паунда**

Після I Світової війни у модерністській поезії виявляються нові естетичні та філософські тенденції. Ключовий образ, як спроба схопити, зафіксувати невловимий настрій чи емоцію, характерний, наприклад, для імажистів, змінюється настановою на віддзеркалення в ліричній формі тем і використання наративних стратегій, які б могли забезпечити поезії вплив та суспільне значення, котре пов'язувалося, перш за все, з авторитетністю жанру роману. Як і Еліот у «Безплідній землі», Паунд експериментує з масштабними формами, що, подібно до роману, пов'язані з епічними художніми засобами та сполучають ліричний елемент з соціологічним, антропологічним і історичним емпіричним матеріалом.

Поетична творчість Паунда, головнo «Кантос», продовжує традицію, започатковану Волтом Вітменом, і не тільки тому, що «Листя трави» теж виходило з послідовними доповненнями, а передусім тому, що ідея Паунда про епос як «мову нації устами однієї людини» перегукується з ліро-наративною структурою «Листя трави», де ліричний герой репрезентує колективне «я» американського народу.

Ставлення Паунда до Вітмена було предметом аналітичної рефлексії багатьох митців і літературознавців [263; 292; 294; 306; 318]. У цьому підрозділі зроблено спробу проаналізувати художню стратегію смислородження в естетичній системі митця, що допоки не отримала вичерпного висвітлення в паундіані: інтертекстуальний аспект присутності Вітмена в художньому просторі Паундової поезії, функції алюзій на твори Вітмена в поезії Паунда різних періодів. Дослідницьку оптику також необхідно сфокусувати на окрес-

ленні контурів «ліро-центричної» поетики, яка об'єднує Овідія, Данте, Вітмена, Паунда. За допомогою інструментарію компаративного літературознавства ми розглянемо й міфопоетичні паралелі між творами американського поета та «Легендою віків» Лесі Українки.

У циклі лекцій, прочитаних Паундом у Лондонській політехніці, які у 1910 р. вийшли друком у збірці літературно-критичних статей «Дух лицарського роману», червоною ниткою проходить теза про те, що кожна культурно-історична епоха вирізняється духом, настроєм, які є функцією часу, простору, мови й інших факторів. За Паундом, митець, котрий відчуває в усій повноті та глибині світосприйняття свого народу, здатен відобразити таку духовність людини, а надто – автор епічного твору. Скажімо, Данте, ідеал якого сягає далеко за межі його часу, найвдаліше висловлює власні думки у квазі-ліричній драмі епічного масштабу [440, с. 153–154]. А ось творчість Франсуа Війона демонструє іншу парадигму поетичної експресії. Його цінності – прості, земні, прагматичні – перебувають у конфлікті з часом, а, отже, найкраще можуть бути висловлені в ліричних жанрах.

Ліро-центрична поетика, ідейно-художнім стрижнем якої виступає ліричне «я», об'єднує таких різних поетів, як, скажімо, Овідій, Данте, Вітмен, Паунд. Водночас ключові історичні персонажі в «Листі трави» – Колумб, Вашингтон, Лінкольн – це постаті американської історії, які служать героїчним тлом для відображення становлення й духовного розвитку ліричного героя. Але з розвитком буржуазного індивідуалістичного суспільства практично неможливо виокремити та синтезувати різні голоси й елементи культури в гармонійну та цілісну художню модель, бо соціум тепер не консолідується завдяки єдиному, привілейованому та визнаному канону цінностей та культурному коду. Тому маски Паунда – як у епічних за масштабом та поетикою «Піснях», так і в ліричних поезіях, – мультикультуральні, гетероглосні, асиндетичні, різночасові. Якщо Вітмен закорінений у сучасне, то Паунд і Еліот вдивляються в минуле, відшукуючи в ньому етико-філософські (у випадку Паунда – ще й економіко-політичні) уроки, здатні змінити сучасне та визначити ідеали майбутнього.

Рання творчість Паунда, яка пов'язана зі школою імажизму та французьким вишколом, про який ішлося у підрозділі про



поетів-донорів, становить не менш складний поетичний корпус, ніж калейдоскопічний художній світ «Кантос». Твори цього періоду можуть прислужитися для з'ясування ідей та поетикальних особливостей, які інтегровані в пізній творчості майстра, та допомогти в трактуванні творчості поета в її ідейно-художній єдності.

У статті «Що я думаю про Волта Вітмена», яка вперше побачила світ 1955 р., через 46 років після її написання [252], Паунд назвав автора «Листя трави» своїм «духовним батьком» [434, с. 145], а ставлення до нього передав за допомогою порівнянь із рослинного світу: «Основна частина моїх ідей, насичених соком та волокнами Америки, збігаються з його. За складом світовідчуття я – Волт Вітмен, який навчився носити краватку та білу сорочку до вечірнього костюма, хоча іноді вони осоружні обом» [434, с. 145]. Натяк на відомий естамп Семьєла Хольєра 1854 р. на обкладинці першого видання «Листя трави», де оголений торс і відсутність шийної хустки слугували своєрідною прелюдією до величного гімну людському тілу, виокремлює одну з фундаментальних метафор Вітменової художньої картини всесвіту – наготу, до того ж ця оголеність викликає в Паунда неоднозначну реакцію та провокує до амбівалентних оцінок.

З одного боку, відвертість, відкритість поета до навколишнього світу викликає захоплення «американця в Європі». Але для Паунда-новатора поетичної експресії краватка – це не просто краса, оздоблення. Це – образна аналогія художньої техніки, продуманість і досконалість якої трактувалася ним як сутність справжнього мистецтва. Створені самою природою «соки та волокна» Америки підживлюють лише ідейний компонент, світоглядну складову творчості двох поетів. Недоліки та прогалини, які молодий Паунд спостеріг у творах Вітмена, можна відтворити, вдавшись до порівняння соку як внутрішньої рідини, що живить рослинні організми, з «живицею», тобто рідиною, що виділяється назовні деревами. Іншими словами, Вітменову поетику Паунд вважає надто спрощеною в аранжуванні та структуруванні змістових «волокон» у певну систему художніх засобів, багатошарового (за висловом Т. Гундорової) «про-Явлення слова» як ускладненої організації поетичної текстури та позбавленої модерної естетичної настанови на «мистецтво для мистецтва».

Пошук власного місця під сонцем тодішньої літературної столиці Старого світу Паунд із 1909 р. до початку Першої світової війни вибудовує, послуговуючись маскою «американського митця в Європі», що означає для нього наслідувати приклад автора циклу «Діти Адама», який асоціює себе з першою створеною Богом людиною: «Коли, як Адам, рано-вранці / Я виходжу з альтанки, освіжений сном, / Подивись на мене, де я йду, послухай мій голос, підійди до мене, / Доторкнись до мене, доторкнись долонею до мого тіла, / коли я проходжу повз тебе / Не бійся мого тіла» [39, с. 53].

Але ця маска ввібрала в себе і риси, так би мовити, «нового Адама кінця століття», блискуче, до речі, спародійованого в образі митця Апджона в романі Олдінгтона «Смерть героя»: штани з зеленого сукна для більярдних столів і сережка у вусі нагадують ошатний дендізм Оскара Вайльда та Джеймса Вістлера (а може, саме мистецтво останнього підготувало Паунда до зустрічі із синологічними рукописами Феннолози?), а в поїданні пелюсток квітів на одному з перших прийомів у домі В.Б. Єйтса прочитується позбавлений оригінальності «рімейк» із витівок «enfant terrible» вікторіанської Англії та кумира молодого Паунда – Алджернона Чарльза Свінберна.

Наріжна тема Паунда-експатріанта лондонського періоду – співвідношення, якщо перефразувати класичну працю Т.С. Еліота, «духу часу й індивідуального таланту». Прототипом цього історико-літературного сюжету молодий поет свідомо обирає Волта Вітмена.

Присвячену йому розвідку «Що я думаю про Волта Вітмена» можна назвати першим літературним маніфестом Паунда, після якого, за його ж участі, були написані програмні виклади таких мистецьких угруповань, як імажисти та вортицисти.

«Я вперше маю змогу читати Вітмена на цьому боці Атлантики, і з висоти моєї освіти та – якщо людині мого віку можна про себе так говорити, – з висоти громадянина світу. Я бачу в ньому поета Америки. Єдиного Поета серед загальноновизнаних «американських поетів», якого варто читати. Він – це Америка. Від його неотесаності просто смердить, але це і є Америка. Він нагадує печеру, яка відлунює під ритм часу. Він справді «оспіває ключову стадію становлення», і він уособлює «переможний голос». Він огидний.

Він – це пігулка, що викликає нудоту, але він справляється із своєю місією» [432, с. 145].

Трагічний конфлікт Езри Паунда зі своєю батьківщиною, як у зав'язі квітки, прочитується в його суперечливих оцінках ролі автора «Листя трави» у формуванні американської поетичної традиції. Проте за гіркою, чи радше, фатальною іронією долі, саме у творчості Вітмена Паунд другої половини 1940-х рр. шукатиме внутрішні джерела душевної рівноваги та надії.

Насамперед ідеться про ув'язнення поета в таборі для військових злочинців у 1945 р., коли за антиамериканську пропаганду на Римському радіо його звинуватили в державній зраді. «Пізанські пісні» (1948), написані від імені тих, хто «добрався до іншого берега Лети» [437, с. 469], сповнені не тільки ліричним пафосом людського болю та страждань, а й трагічним усвідомленням того, що Європа ХХ ст. перетворилася на безплідну землю, на розтерзаного та розшматованого богом пустелі Озіріса, якого не повернути до життя жодними замовляннями незрадливої Ізиди. Цей образ стосується й особистої драми Паунда, щоправда, з діаметрально протилежною модальністю: пошук цілющих та життєдайних енергій, які здатні воскресити тих, хто добрався до протилежного берега Лети, приводить поета до Вітменової поезії «Із колиски, що вічно гойдається». Саме тому «Пакт» (A Pact, 1913) Паунда з Вітменом зворушливо згадується в одній із «Пізанських пісень». Натяк на «вогненний телеграф» перетворює в'язня табору для військових злочинців, який у пекельних муках чекає вироку, на вартового з прологу до «Агамемнона» Есхіла, котрий несе варту на даху будинку ахейських військ: «А я все жду – може, смолоскипа знак / Сяйне далеко, вістку нам доносячи / Про перемогу в Трої» [83, с. 66]. У хронотопі «Кантос» відстань між Іліоном і Аргосом майже дорівнює відстані між Пізою-в'язницею та передмістям Філадельфії, де мешкав Вітмен. Його поезія «Із колиски, що вічно гойдається» рятує Паунда від «воріт смерті», а звернення до давньогрецької богині животворної землі та згадка про Ізиду й Озіріса пройняті сподіваннями на відродження:

The news was quicker in Troy's time  
a match on Cnidos, a glow worm on Mitylene  
<...>

four miles from Camden  
«O troubled reflection  
«O Throat, O throbbing heart»  
How drawn, O GEA TERRA,  
what draws as thou drawest  
till one sink into thee by an arm's width  
embracing thee.

«Вісті передавалися швидше за часів Трої / свічки у Кніди, жуки-світляки у Мітіліні <...> чотири милі від Кемдена / «О неспокоїне віддзеркалення / О голос, О тремтливое серце» / Як близько, О Гея Terra, / наближаєшся ти / з широкими обіймами поринаю до тебе / приймаю тебе» [437, с. 545–546].

Поезію «On His Own Face in a Glass» (у перекладі І. Костецького – «На власне обличчя у свічаді»), що увійшла до першої збірки Паунда «A Lume Spento» (При погашених свічках, 1908), можна сприйняти як зразок трансформації Вітменової поетичної традиції. Сама назва твору є алюзією на 48-у частину «Пісні про себе». Тим виразніше постають концептуальні розбіжності в потрактуванні людської сутності романтичною та модерною поетиками.

У Вітменовій демократичній всеосяжній художній картині все-світу відбиття у свічаді символізує трансцендентний потаємний зліпок вищого буття, пантеїстичну систему цінностей, яка ототожнює Бога з людиною, а людину підносить до божественного начала: «Я чую і бачу Бога в усіх речах, але зовсім не розумію його / Так само і не розумію, хто може бути прекрасніший за мене / <...> Кожної години доби я бачу щось від Бога, / і кожної хвилини в обличчях чоловіків і жінок я бачу Бога / І у власному обличчі в дзеркалі».

На протигагу Вітмену, котрий у власному відображенні бачить Бога, відбиток у дзеркалі, перед яким стоїть ліричний герой Паунда, – лише маска незнайомця, «безсоромника». Важливо, що в поета-модерніста вірш позбавлений будь-яких релігійних підтекстів, і ангели – «небесне воїнство» (saintly host) – увиразнюють якщо не глумливу авторську позицію, то, принаймні, іронічну дистанцію між поетом і ліричним героєм:

O strange face there in the glass?  
O ribald company, O saintly host,

O sorrow-swept my fool,  
What answer? O ye myriad  
That strive and play and pass,  
Jest, challenge, counterlie! / I? I? I? / And ye? [429, с. 33]

(О чудернацьке обличчя там у свічаді! / О глузливий кумпане, о святенний господарю, / О журбою гнаний мій блазню, / Який бо одвіт? О ви, міріади, / Що прагнуть, і грають, і в западі, / Жарт, виклик, протибрехня / Я? Я? Я? / І ви?) [36, с. 36].

Вітменівське питання, «чи є хто-небудь прекрасніший, ніж я», у звертанні Паунда до власного відображення трансформується в «пройнятого сумом фігляр» (*sorrow-swept my fool*). Подібно до полотна Вістлера, де відображення в дзеркалі «Дівчини в білому» демонструє різницю між її зовнішністю та духовним станом, у ліричного героя Паунда король Лір і блазень поєднуються в одній особі. Коли Вітмен переводить погляд із себе на людей, то щораз упевнюється в божественній сутності «Я» та іншого як свідчення органічного співіснування індивідуумів у цілісному соціальному організмі: «куди б я не йшов, / інші обов'язково йтимуть за мною».

Натомість відображення (до того ж, у множині) ліричного «Я» Паунда – це власне примарна, нетривка «міріада тих, хто / Насміхаються, кидають виклик, брешуть». Як бачимо, на противагу романтичному ідеалу космічної єдності «Пісні про себе», модерний поет зображує одвічну драму та конфлікт, за висловом Фолкнера, «людського серця із самим собою». Крім того, якщо закінчення цієї частини Вітменової поеми – це гімн власної ідентичності, що реалізується у зв'язках, причетності «Я» до демократичної маси, то повторення «Я» в коді Паундового «Відображення» в різних модуляціях підриває, проблематизує і ставить під сумнів саму можливість існування самототожності через стосунки «Я» із соціумом. Саме у відображенні цього невпорядкованого «броунівського руху» молекул внутрішнього світу людини Паунд убачає особливість модерної поетики. Сутність людини трактується ним як внутрішній стан невідзначеності, сумнівів і трагізму.

Якщо джерело божественності людини у Вітмена – єдиний, незмінний старозаповітний Яхве, то неповторність концепції особистості в Паунда можна було б порівняти з протагоністом неза-

кінченого Лесею Українкою фрагмента під назвою «Legende des siecles», запозиченою у В. Гюго, що атрибутується орієнтовно 1906 р., тобто він написаний на два роки раніше твору Паунда. Анонімний герой «Легенди віків», який, за образним висловом О. Забужко, «непримиренно-затято крокує крізь темний хаос світової історії» [106, с. 225], розтерзаний «на мільон часток», але саме в цих внутрішніх боріннях і виявляється цілісність його прометеєвого ества – «і все ж він ні на йоту не змінився,

Стогнав він під напасницьким бичем,  
тиранам груди пробивав мечем,  
укупі з бранцями ридав він у полоні,  
пророкував у гордім Вавілоні,  
горів пожаром, в небо линув з димом,  
і ріс, і падав з Карфагеном, з Римом,  
і гартувався серед бучних чвар,  
від різновірних мучився примар,  
на мільон часток він поділився,  
і все ж він ні на йоту не змінився» [133, с. 348].

Сурядність текстури вірша (побудована переважно на асиндетонах) виокремлює співрядність, співпричетність, співвіднесеність мікрокосмосу ліричного героя з різними часовими, культурологічними й історичними пластами, а констатування подібного рівночасного зв'язку набуває більшої ваги, аніж телеологічний наратив про історичний розвиток. Образи Лесі Українки дають змогу краще зрозуміти хрестоматійне визначення Паунда про те, що «всі епохи – одночасні»: подібний, сказати б, «паратактичний історизм» обох митців потрактовує історію з позиції апріорно заданої відносності, естетизації масок та відмови від домінантної ролі емпіризму. У творчості молодого Паунда подібний «завжди-теперішній» міфологізований хронотоп найперше стосується мотивів середньовічних трубадурів, як-от у вірші 1915 р. «Спустошена провінція» («Provincia Deserta»).

«Мільйони часток» анонімного героя Лесі Українки, тим паче «міриади відтворень» ліричного «Я» американського поета, присутньо зв'язані з орфіко-нарцисичними образами давніх міфів, які Г. Маркузе пов'язує і з постаттю Діоніса. У дослідженні «Ерос та цивіліза-

ція» він зазначає, що «Нарцис і Діоніс вельми близькі (якщо не тотожні) в орфічній міфології. Титани захоплюють Загрея-Діоніса саме в той момент, коли він споглядає своє зображення в дзеркалі, яке вони йому подарували. Принагідно зазначимо, що титани ще й розфарбовували себе, тобто перші маски і перші актори сягають часів античності. У стародавній традиції (Плотін, Прокл) дзеркальне подвоєння тлумачиться як початок самопроявлення бога у множинності явищ навколишнього світу, як процес, завершальним акордом якого служить відродження Загрея Афіною (Персофоною).

Отже, міф символізує возз'єднання того, що було розділено, Бога і світу, людини і природи – тотожності єдиного і множинного [147, с. 170–171]. Саме з аналогічним міфологізованим сюжетом (образи Ізиди й Озіріса) Паунд пов'язує свої надії на відродження у «Пізанських піснях».

Попри різні художні стратегії втілення, концепція божественної сутності людини об'єднує Вітмена та Паунда. Тематично цю схожість можна окреслити фразою з III книги Овідія «Мистецтво кохання»: «Є таки в нас божество, очевидний зв'язок наш із небом: / Із піднебесних осель дух цей заронено в нас» [179, с. 159]. Проте «Я» поета-романтика – це душа космічних вимірів і найрізноманітніших виявів, а ліричний герой модерного поета – Паунда чи Лесі Українки – знаходить художнє втілення в незліченних варіаціях історичних і міфологічних масок, які, подібно до героїв «Метаморфоз», постійно змінюють свою тілесну форму, фізичну оболонку, за якою зберігається внутрішня сутність.

Цікаво, що в літературно-критичній праці «Моя батьківщина» (*Patria Mia*), назва якої запозичена з першого рядка вірша Джакомо Леопарді «До Італії» («*All'Italia*», у перекладі Михайла Рудницького «О рідний краю мій»), Паунд звертається до метафори свічада, коли пов'язує поезію Вітмена зі становленням американської нації як самодостатньої спільноти: «Вітмен з'явився до того, як нація самоусвідомила себе, власну інтроспективність чи реальність; до того, як нація відчула необхідність бути самою собою <...> Нація й не бажала побачити власне обличчя у дзеркалі. Вона прагнула заснувати традицію подібно до інших країн, а спромоглася лише на «Опо-

відання придорожного заїжджого двору», «Гайавату» та «Еванджеліну» Лонгфелло» [434, с. 124].

Рецепція Вітмена «духовним нащадком» містить два основні складники: Вітмен – це втілення Америки, а сам Паунд ідентифікує себе як поета традиції автора «Листя трави»: «Власне кажучи, я б з радістю приховав свої стосунки з духовним батьком і вихвалявся тими попередниками, які мені ближчі за духом – Данте, Шекспір, Теоокріт, Війон, але родовід доволі нелегко з'ясувати. Скажу відверто: Вітмен для моєї батьківщини (*Patriam quam odi et amo* – у мене є на це причини) означає те, що Данте – для Італії, а я найдужче бажаю почати бій за справу ренесансу в Америці – за відродження всієї втраченої або тимчасово загубленої краси, істини, доблесті, слави Греції, Італії, Англії і т. п.» [434, с. 146].

Паунд одразу виокремив космізм художнього бачення як визначальний компонент естетики Вітмена, проте саме ця всеосяжність, глобальність викликає в модерного поета неприховану критику: «Я читаю його (принаймні, у багатьох місцях) з гострим болем, проте, коли я пишу, виявляється, що застосовую його ритміку. Експресія, пов'язана з космічною свідомістю, видається мені знівеченою оцією тванню» [434, с. 145].

Але такі оцінки відомі поки що тільки за рукописом, а свідчення текстологів про те, що в записах домінують фонетична та довільна форма запису, слугують доказом того, що автор не готував їх до друку [306, с. 643]. Натомість через рік публікується «Дух лицарського роману», де планетарні масштаби Вітменових візій трактовуються в контексті, який увиразнює амбівалентне ставлення автора до свого попередника. Таке неоднозначно-іронічне прочитання творів спостерігаємо і в пародії, яку Паунд оздобив квазі-вітменовим каталогом на тлі архаїзмів, старозаповітних паралельних конструкцій і травестійною евхаристією:

Lo, behold, I eat water melons. When I eat water melons  
the world eats water melons through me.  
When the world eats water melons,  
I partake of the world's water melons.  
The bugs,  
The worms,



The negroes, etc.,  
Eat water melons;  
All nature eats water melons.  
Those idolons and particles of the Cosmos  
Which do not now partake of water melons  
Will at some future time partake of water melons.  
Praised be Allah or Ramanathan Khrishna! [440, с. 168–169].

(І сталося, що я їм кавуни. Коли я їм кавуни, / світ їсть кавуни через мене. / Коли світ їсть кавуни, я – учасник трапези світових кавунів / Комахи, / Черв'яки, / Негри і т. д./ Їдять кавуни; / Уся природа живиться кавунами. / А ті привиди і частки Космосу, / Які нині не причащаються кавунами, / У майбутньому обов'язково причащатимуться кавунами. Слава Аллаху чи Раманатхаму Крішні!).

Як стало відомо набагато пізніше, згадка про «учнів Вітмена» перш за все стосувалася самого Паунда: «Космічні видива аж розпирають душу учням Вітмена, але Вітмену, попри всі його каталоги та болісні борсання при доборі слова, ніколи не вдалося висловити відчуття космічної самосвідомості з досконалістю Данте в «Раю, Пісня перша, рядки 68–69» [440, с. 155]. Педантично процитована фраза відсилає читача «Духу лицарського роману» до першої зустрічі Данте з Беатріче, коли поет, побачивши її невимовну красу, «тим в душі зробився, / Ким Главк зробивсь, коли його трава / Зробила Богом, як її наївся [86, с. 341].

Саме ці слова італійською становлять частину епіграфа до програмної поезії «Ідилія для Главка» у збірці Паунда «Маски» (1909). Ще один елемент епіграфа – удавана перекладена цитата, а насправді стислий переказ епізоду з XIII розділу Овідієвих «Метаморфоз» про рибалку, який, скуштувавши дивовижної трави, став морським богом. Античний мотив вічного перевтілення – одна з константних поетикальних стратегій Паунда в комплементарному зіставленні минулого із сучасним. Скажімо, давньогрецький сюжет про пастуха Актеона, який у подобі оленя був розшматований власними собаками, актуалізується в середньовічній легенді про перетворення провансальського поета на вовкулаку (вірш «Похилий Пейре Відаль» та «Canto IV»).

На противагу таким «метаморфічним паралелям» між античністю та середньовіччям, драматичні події з перетворенням рибалки на бога піддаються зовсім іншому перелицюванню в «Ідилії для Главка». По-перше, для модерного поета сам жанр ідилії – це гірка іронія, яка увиразнює неможливість, примарність і утопічність сподівань на сповнене любові щасливе життя, якого шукав Главк, коли впадав за Скільою. По-друге, Паунд-міфотворець надає цій історії справді трагічного звучання. Німфу лякає ця незвичайна, химерна істота – героїня у творі Овідія бачиться їй і як звір-напасник, і як потвора, і як бог, словом – уособлює втрату самоідентичності. У цій, сказати б, антибуколіці Паунда статус присутньої ідеї надається словам Главка «вже до себе, на жаль, не прийшов я». Бо втрата «Я» колишнім простим смертним, який сподівався, що «трави живодайні соки» [182, с. 241] принесуть йому вічне блаженство, стала причиною його непереборної самотності, призвела до повного розриву між Главком і його родом, до втрати спільної мови, почуття спорідненості, спільноти. Подібно до того, як Мавка з «Лісової пісні» не розуміє Лукаша, коли той говорить про лінеарне, нециклічне розуміння часу, алієнація Главка в Паунда сягає таких меж, що люди не розуміють і половини його «дивних слів» [172, с. 248].

Можливо, саме тому трансформована Овідієва епічна поема у ХХ ст. будується на образних, тематично-змістових і жанрологічних метатезах: уже не Главк домагається кохання німфи Скільи, а анонімна дівчина страждає та відчайдушно шукає простого, як вона думає, рибалку. А у своєрідній прикінцевій авторській ремарці назва «Ідилія» маркується її справжньою образно-стильовою приналежністю: «Закінчення ламентациї за Главком».

Отже, спостереження над поетикою творів Паунда в зіставленні з творчістю Вітмена засвідчують, що саме цього Овідієвого «соку трави» і бракувало Паундові у Вітменовому «Листі трави»: відголоску культурних надбань людства, які б переосмислювали, перекладали та перетворювали літературно-естетичний канон на присутньо американську єрміаду.

Попри пафос полеміки з Вітменом, маркований пародіюванням його стильових і образних констант, концептуально Паунд розширює й адаптує до нових культурних і соціально-економічних

умов естетико-ідеологічний феномен, який Тетяна Михед визначає як «функціональність пуританської єреміади». У творчості Вітмена, підкреслює дослідниця, «єреміада взаємозаміною ототожнених персональних та національних історій стала на американському ґрунті одним із показових і значимих засобів ідентифікації особистості і нації. Волт Вітмен переконливо довів її спроможність як ідеальної поетичної змістоформи – органічного синтезу суспільного, особистісного та художнього начал» [150, с. 305]. Парадигматика ліричного й епічного первнів у «Піснях» Паунда посутньо демонструє творчий дискретний (у фізичному часі), але неперервний у континуумі історії та традиції діалог митців: модерніста Паунда та романтика Вітмена.

Для нашого дослідження винятково важливим видається виразнене у монографії Т. Михед білатеральне завдання, котре вирішує Вітмен: «по-перше, слід було виразно продекларувати абсолютну тотожність особистості та суспільства і, по-друге, репрезентувати досягнене у велично епічній формі, адекватній вітхозавітному канону» [150, с. 305]. Модерний епос Паунда генерується на питомих полярних чинниках – демократичному егалітарному ідеалу протиставлено голос алієнованої особистості, і, відповідно, біблійний наратив трансформується на документальний метод текстуалізованої історії – «метод променистих деталей». Типологія пуританської єреміади, ідеологемами котрої Т. Михед називає, зокрема, обіцяння вдосконаленого майбуття, реалізація мілленіуму, локус міфічного універсуму необмежених можливостей людини, зумовлює цінний висновок щодо жанрових новацій Паунда і, зокрема, його гасла «Make it New». «По-просвітницькому раціональні «батьки-засновники», – пише Михед, – закладаючи засади нової державності у сакральних писаннях Нового Світу – Декларації Незалежності та Конституції, здекларували віру в спроможність американського народу «ще раз почати світ наново», завдячуючи експерименту республіканського державотворення «як найвеличнішої мрії людства» (Т. Джефферсон) [150, с. 9]. У 1934 р. Паунд видав «Одинадцять нових пісень, 31–41». Після закінчення Другої світової війни у британських виданнях цей цикл отримав підзаголовок «Jefferson: Nuevo Mundo» (Джефферсон: новий світ)». Новий світ

вимагав і створення нового епосу. Підзагаловок іспанською експліцитно нагадує про атрибуцію фрази флорентійському мореплавцю Америго Веспуччі та виконує функцію своєрідного «метатегу», котрий артикулює художню концепцію «версифікації історії». Американська ідеологема «ще раз почати світ наново» ризомно відлунюється як в історичних епізодах, пов'язаних із епохою Великих географічних відкриттів, так і в естетичному гаслі Паунда «творити по-новому».

## 2.6. Маски часу в ліриці Езри Паунда

Серед літературознавців, які зверталися до раннього періоду творчості Езри Паунда, його перші поетичні збірки розглядалися розрізі естетичних оцінок новаторства творчості американського поета в загальному руслі модернізму [110], трактувалися у форматі глос і коментарів, що становлять величезний інтерес з точки зору наявності міфологічних мотивів та алюзій на твори середньовічної поезії [308] та інтерпретувалися як оригінальні художні переклади [119].

З метою дослідження основних параметрів художнього відтворення образу часу в ранній ліриці Паунда варто проаналізувати особливості версифікації та образотворчих стратегій митця, а також розглянути інтертекстуальний вимір його ліричних творів, що дозволяє виокремити визначальну художню стратегію поета – вибудову палімпсеста, в якому прочитуються різночасові культурні пласти за допомогою поєднання художніх текстів, що належать до різних культурно-історичних епох європейської культури.

Наріжна ідейно-філософська та естетична домінанта поетичної збірки Езри Паунда «Маски» (*Personae*, 1926) постає в образі пристрасного ліричного героя, який з непогамовним, неослабним інтересом звертається до минулого у відчайдушних намаганнях віднайти культурологічні, етичні та психологічні цінності – знівельовані або затьмарені забуттям у сучасному суспільстві. Саме тому в книзі «Маски» так часто зустрічаємо різноманітні художньо-

образні характеристики часу. Опис невпинного плину подій озвучується Паундом у тональностях романтичної «світової скорботи», наприклад, у вірші-переспіві одного з ліричних творів Джакомо Лепарді «Her Monument, the Image Cut Thereon» (Пам'ятник: її образ). У бінарній опозиції «минуле-сучасне», анафорах (sole guard) і семантичних варіаціях дієслова speed увиразнено щемкий елегійний настрій, викликаний зображенням жінки «ангельської чарівності» (angelic aspect) та розчарування від безповоротності життя з його радощами та красою:

Mute mirror of the flight of speeding years,  
Sole guard of grief  
Sole guard of memory  
Standeth this image of the beauty sped.

(Німе дзеркало лету швидких років / Самотній охоронець горя / Самотній охоронець пам'яті / Стоїть цей образ проминувшої вроди) [433, с. 65]. У цьому творі час порівнюється з «сипучим піском» (quicksand) – бароковий образ, навіяний пісочним годинником, що візуально-буквально відраховує миті життя, і образом людини як піщинки у вихорі буття та історії.

Серед інших відображень плинності людського буття цієї збірки відзначимо вірш «Paracelsus in Excelsis» (Парацельс на небесах), в якому час порівнюється з «навіженою річкою». У творі про видатного швейцарського алхіміка прочитується своєрідна відповідь Паунда на вірш англійського поета Роберта Браунінга «Парацельс», де зображується смерть героя. Паунд ніби простежує долю вченого, якого О. Герцен назвав «першим професором хімії від створення світу», поза межами матеріально відчутних форм, його перехід у вічність. Як зауважує О. Седакова, в «Парацельсі на небесах» Паунд демонструє оптимістичну перспективу «расчеловечивания» безсмертної душі людини [172, с. 866]. Подібними життєствердними мотивами сповнені також такі вірші раннього Паунда, як «Вогонь» і «Blandula, tenulla, vagula». Назва другого твору (1911) – початок передсмертного вірша Публія Елія Адріана, римського імператора (117–138 pp.), зверненого до власної душі: Animula vagula blandula hospes comesque corporis quae nunc abibis in loca pallidula rigida nudula? [308, с. 29]. Відомо, що цей вірш перекладали англій-

ською Александр Поп і Джордж Ноель Гордон Байрон. Український підрядник перекладу російською мовою з латини, запропонований О. Седаковою, передає настрій розпачу та трагічного усвідомлення приреченості земних радощів: «О душа, біженка, голубка, / подруга-гостя тлінності, / куди тепер вирушаєш, / голісінька, безпорадна, бліда? Розради твої скінчилися! [172, с. 867]. Паунд розвиває тему звернення римського імператора своєрідною антитезою, адже в його вірші людська душа й по смерті насолоджується земними втіхами. Можливо, в контексті аналізованого поетичного тексту влучнішою характеристикою блаженного стану душі був би вислів «купається у земних втіхах», адже медитативний, мінорний ліричний твір античного періоду трансформується Паундом у величальну пісню, своєрідний гімн, в якому оспівується божественна краса озера Гарда на півночі Італії. Екзальтований опис зустрічі ліричного героя після того, як скінчиться його земний шлях (when this life's outrun), з його душею над хвилями озера, котре, до слова, відвідували такі генії світової поезії, як Катулл, Байрон і Свінберн, гармонійно втілюється поетом у формі давньогрецького пеана:

Will not our cult be founded on the waves,  
Clear sapphire, cobalt, cyanine,  
On triune azures, the impalpable  
Mirrors unstill of the eternal change? [172, с. 398].

(Чи не заснувати наш культ, / Чистий сапфір, кобальт, ціанін, / на троїстій лазурі незбагнених, / переливчатих дзеркалах одвічних змін?). Образ рухливих, сказати б, живих свічад віковичних метаморфоз у ранній творчості Паунда протиставлено концепту часу як механізму нівелювання людської сутності після смерті. Час символізує бездушний механізм, жорстоку у своїй невідворотній поступальності невідворотність.

Зображення часу-вбивці, який наближає нас до тієї години, коли, за висловом Шевченка, «над головою вже трясє косою смерть», уособлено в «Масках» у різноманітних фігуральних постажах. У вірші «For E. McC», присвяченому пам'яті Юджина МакКартні, з яким Паунд вчився в Пенсільванському університеті, а також займався фехтуванням, домінує сірий колір, що асоціюється зі смертю. Паунд описує смерть свого колишнього спаринг-партнера

(my counter-blade) як поразку у життєвому двобої із сірою непереборною силою:

Gone while your tastes were keen on you,  
Gone where the grey winds call to you,  
By that high fencer, even Death  
Drew your sword most gallantly  
Made your pass most viliantly  
'Gainst that grey fencer, even Death [172, с. 146].

(Пішов, хоч був у розповні сил, / Пішов туди, куди манять сірі вітри / Вправного фехтувальника – Смерті, / Ти галантно вихопив шпагу, / Зробив звитяжний випад / Проти цього сірого фехтувальника – Смерті).

У збірці 1912 р. «Удари у відповідь» швидкоплинність людської долі підкреслюється бінарною опозицією віковичності природних стихій і органічного світу (сумний вітер, непорушна самотність похмурих скель, bleak wind, strong loneliness of sunless cliffs) з «веселими квітами» (gaiety of flowers) як символу скороминущості всього привабливого та прекрасного. [433, с. 80]. Подібну стратегію образотворення, побудовану на персоніфікації, котра сприяє залученню природних явищ до духовного життя людини, зустрічаємо і в перекладах молодого Паунда, наприклад, «з провансальської, з Бертрана де Борна», як вказано в підзаголовку вірша 1909 р. «Plahn for the Young English King» (Плач за молодим англійським королем).

Що стосується якості самого перекладу, паундознавці висловлюють діаметрально протилежні точки зору щодо адекватності англійської версії цього твору, який належить до провансальського жанру надгробного голосіння. Крістіна Фраула називає його вільним переспівом [308, с. 27], а укладачі приміток до двомовного видання «Віршів і вибраних «Кантос» – «досить точним перекладом «Плачу» Бертрана де Борна <...>, написаного невдовзі по смерті Генріха Плантагенета, старшого сина Генріха II, коронованого 1170 р. і відомого в Провансі під ім'ям «Молодого Короля» [172, с. 865].

Як свідчать історичні перекази, смерть принца Генріха від пропасниці (1183) викликала у славетного провансальського трубаду-

ра та правителя Перигора змішане почуття страждання й каяття, оскільки для де Борна в цій трагічній події переплелися як особисті, так і політичні мотиви. Дружні стосунки героя «Плачу» та де Борна доповнилися їхнім військовим союзом проти батька «Молодого короля» та його брата Ричарда Левове Серце після того, як той спробував захопити Альтафорте, замок Бертрана де Борна. Попри те, що принц Генріх помер ще до початку боротьби з батьком, його доля важким тягарем лежала на серці Бертрана, який вважав себе причетним до смерті друга. Через його підступну роль у спричиненні війни між сином і батьком Данте помістив де Борна в дев'ятому схові восьмого кола Пекла серед інших призвідників розбрату. Провансальський трубадур блукає стежками «пекла серед інших покалічених химер» у вигляді тулуба, який несе свою голову в простягнутій руці, немов ліхтар. У «Божественній комедії» він вимірює вагу свого злочину біблійними масштабами й називає себе «Бертран де Борн, який / Призвів малого короля до лиха. / Я сина з батьком ятрив на сварки, – / Незгірш Ахітофел Авессалома / З Давидом збурював на бій гіркий» [84, с. 151]. Паунд використовує своєрідний реквієм Бертрана як можливість вдосконалити власний просодичний інструментарій і збагатити жанровий репертуар. Оригінальний твір трубадура складається з п'яти восьмирядкових строф із фіксованими словами-римами [308, с. 28]. Паунд доволі успішно зберігає ефект музичності провансальського віршування за допомогою алітерацій і асонансів. І хоча поетові не вдалося повністю відтворити схему повторення останніх слів у кожному з восьми рядків строфи, він ніби компенсує цю композиційну прогалину самотніми «складеними рефренами», що об'єднують цілі групи слів у першому, п'ятому та восьмому рядках: *full of bitterness* в 2–4 строфах (в інших – *bitterness*), *the young English king* (у четвертій строфі означений артикль замінено на займенник *this*, що тільки підсилює алітерацію) та *ire and sadness* (в останніх строфах пара «гнів і журба» редукується до «журби»). Перший рядок і відповідний повтор у структурі середньовічного «Плачу за молодим королем» мав для Паунда важливе значення протягом усього творчого шляху та використовувався поетом як одна із «променистих деталей», котрі пов'язують творчі здобутки людства в багатомовному, інтертекстуальному



всесвітньому «тексті». У програмній історико-літературній роботі «Я збираю частини тіла Озіріса» (вона друкувалась окремими частинами в часопису «Нью Ейдж» у кінці 1911 – початку 1912 рр.) Паунд виокремлює початок надгробного голосіння де Борна «Si tuit li dol el plor el marrimen» як один з найпроникливіших зразків поетичної мови трубадурів [432, с. 43]. У збірці «Маски» ці слова передано англійською так: «If all the grief and woe and bitterness» (якщо усе горе, і гіркота, і скорбота) [433, с. 59]. У пізнішому періоді творчості Паунда функціональна роль цього оригінального провансальського твору суттєво змінюється. Ранній Паунд перекладає поетичний шедевр європейського середньовіччя з метою відтворити естетичну красу та милозвучність тогочасного поетичного мистецтва. У «Пізанських піснях» (1948), написаних у час, коли американському поету, котрий перебував у таборі для військових злочинців, висували звинувачення в державній зраді, цитата з де Борна слугує одним зі стильових компонентів, що виконують роль інтертекстуального прототексту. Так, посилання на де Борна у «Пісні 80» поряд зі згадкою леопардів та дроку [437, с. 536] натякає на історичні події, що згодом призвели до Війни червоної та білої троянд в Англії. У 1909 р. Паунд опублікував вірш «Сестина: Альтофорте». Як свідчить епіграф цієї стилізації одного з найскладніших жанрів провансальської поезії, де останні слова шести рядків першої строфи варіюються в закріпленому порядку в наступних ізоморфних строфах і прикінцевому посланні, гасло «Леопард» було бойовим закличком короля Ричарда Левове Серце [172, с. 296]. У часи Війни троянд емблеми голів леопардів використовувались як один із геральдичних символів роду Йорків, а зображення дроку (степового чагарника) – Ланкастерів, котрі в такий спосіб утверджували своє особливе право представляти Плантагенетів, адже саме галузка дроку, якою прикрашав свій шолом граф Анжуйський Жоффрау Красивий, і дала назву цій королівській династії від латинської назви дроку – *planta genista*. Початок Пісні 84 має форму запису в щоденнику, синтаксис якого будується на асидетичному парактаксисі, тобто безсполучниковій сурядності: «8 жовтня: / Si tuit li dohl elh plor / Ангольд загинув» [437, с. 557]. В оновленому контексті похоронний спів XIII ст. відлунює в найкривавішій трагедії століття XX, Другій

світовій війні, адже Паунд згадує англійського поета Дж. Ангольда, пілота королівських військово-повітряних сил, який загинув 1943 р. У такий спосіб Паунд художніми засобами постулює власне розуміння часу як завжди-теперішнього. Подібна синхронність різних історичних епох – чи то Війни червоної та білої троянд в Англії у XV ст. чи Другої світової у XX – увиразнюється на тлі вишуканих середньовічних поетичних жанрів надгробного голосіння та сестини, побудованих на різноманітних вербальних модуляціях і перестановках. Семантико-формальні метатези Паундових поетичних масок яскраво відтіняють метастази воєн, що стали невід’ємною складовою трагічної історії людства в XX ст.

Як і в більшості ранніх ліричних творів Паунда, одним із образотворчих принципів відображення скороминущості людського буття в «Плачі» є прозопопея, за допомогою якої в художній системі цих творів вибудовується паралелізм між явищами зовнішнього світу та коливаннями душевних хвиль ліричного героя, наприклад, коли при згадуванні смерті вживається ввічлива форма звертання – «Sir Death that deadly warrior» (Пан скін, цей смертоносний воїн) [172, с. 336]. У вірші «Пан помер», присвяченому одній із популярних тем європейської поезії, смерті давньогрецького бога лісів і пасовищ, вона персоніфікується в образі «скнари» (Death was ever a churl) [433, с. 84]. Подібно до кумира молодості, англійського поета А. Ч. Свінберна, Паунд вбачав у цій легенді символічну загибель язичництва, тому порівняння смерті зі скупкою, жадібною людиною вдало передає почуття жалю за безповоротним світовідчуттям поганського минулого, поряд із яким сучасне розуміння світобудови виглядає обмеженим, знекровленим, редукованим.

У чотирирядковому епіграфі збірки 1916 р. «Lustra» настрої жалю з приводу недовговічності буття передається поєднанням романтичного розчарування, підсиленого анафоричними повторами та паралельними конструкціями, з імажистською поетичною технікою прямої та конкретної деталі:

And the days are not full enough  
And the nights are not full enough  
And life slips by like a field-mouse  
Not shaking the grass [433, с. 90].

(І дні змарновані / І ночі змарновані / І життя прослизає повз нас, ніби польова миша, / Не поворухнувши й травинки).

Отже, аналіз інтертекстуальних компонентів, особливостей версифікації й архітектоніки ранніх творів Паунда, їхній зв'язок із післявоєнними творами свідчать про різноманітні художні стратегії творення образів-масок часу. Для подальшого вивчення творчості Паунда такі висновки дають можливість простежити протиставлення сучасного та минулого, життя та смерті, які стосуються не лише індивідуально-емоційних почуттів, а й історико-культурних епох європейської цивілізації, зокрема – у зображально-виражальних засобах і архітектоніці ліро-епічних «Пісень».

## Розділ III

# ВЕРСИФІКАЦІЯ ІСТОРІЇ В ПОЕЗІЇ АНГЛО-АМЕРИКАНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

### 3.1. Історія в поезії англо-американського модернізму

Творчість фундаторів англо-американського поетичного модернізму – Еліота, Паунда та Єйтса – неодноразово розглядалася вітчизняними і зарубіжними літературознавцями. Серед досліджень українських учених, присвячених першим двом митцям, варто згадати Т. Денисову [90; 91], останньому – вдумливу, розлогу «Післямову» до «Вибраних творів Єйтса» І. Мокровольської [104 с. 523–585]. Щодо Паунда, то прогноз, висловлений Г. Блумом з приводу того, що за умови канонотворення за естетичними критеріями, твори автора «Кантос» мають, хоча й непевні, шанси потрапити до списку канонічних [21, с. 596], в Україні матеріалізується, так би мовити, на етапі «беатифікації»: серед небагатьох критичних статей свідченням цього є, наприклад, розділ у монографії Л. Коломієць [119], переклади Ю. Буряка [163; 165; 166], О. Лишеги [164] та вірші Паунда в одній з антологій, укладених Д. Наливайком [155].

Натомість, відтворення поезій Еліота українською (серед перекладачів варто назвати Івана Драча, Віталія Коротича, Олександра Мокровольського, Соломію Павличко) стають предметом наукової рефлексії перекладознавців, зокрема – Л. Коломієць [117; 118; 120]. Проте у вдумливих зіставленнях різних варіантів передачі, наприклад, «The Waste Land», дослідниця інколи оминає важливі версифікаційні особливості поеми. Так, у перекладі третьої частини поеми С. Степанова, поряд із аналізом структури рим, виокрем-

лено «саркастичні нотки в наскрізно-іронічному тоні поеми», які «підкреслюють банальну вульгарність різнорідних голосів» [119, с. 60] лише на рівні семантичних відповідників. Як ми намагатимемося довести в подальших спостереженнях над поетикою «Безплідної землі», «банальна вульгарність» висловлена Еліотом також у використанні специфічної ритміки, яка виконує функцію «об'єктивного корелята», іронічно протиставленого механічному й монотонному буржуазному світовідчуттю. Подібні доповнення й уточнення слід висловити на адресу монографії про Еліота-критика та поета Г. Чумак, яка присвятила окремий підрозділ питанню інтертекстуальності «Безплідної землі» [226, с. 133–142].

З-поміж вихідних положень подальших спостережень над функціонуванням міжтекстових елементів у творчості фундаторів англо-американського модернізму є теза теоретика деконструктивізму Дж. Куллера, який застерігає, що інтертекстуальність не зводиться лише до з'ясування чи відшукування джерел літературного твору. Вона, перш за все, передбачає аналіз дискурсивних практик, котрі «уможливлюють шляхи означування в наступних текстах» [273, с. 103]. Варто зазначити, що подібну пересторогу проти Quellenforschung як самоцілі висловив ще І. Франко у передмові до збірки «Мій Ізмарагд». Представляючи читачам свої рефлексії й інші прояви «чуття та фантазії, котрих теми черпані з різних джерел, домашніх і чужих, східних і західних», «поодинокі камінчики», які автор збирав, «блукаючи по різних стежках всесвітньої історії та літератури», Франко натякає на «чужу основу власних узорів» і продовжує з відвертою іронією: «А відки взято сю основу і кого й де «наслідувано», се лишая цікавості тих критиків сього і будущею віку, котрі не будуть мати і вміти що кращого робити, як віднаходити «джерела», з яких котрий поет черпав своє натхнення. Гай, гай! Ті джерела сотки, тисячі літ створені і доступні кожному, і здоровому оку й шукати їх недалеко» [218, с. 179–180]. Для Паунда й Еліота цариною поезії є культурологічний простір, в якому давня літературна традиція поєднується з соціальними зв'язками сучасності й особистими обставинами життя митця. За визначенням автора «Кантос», його лірико-епічний твір – це «історія племені» («the tale of the tribe» [416, с. 194]), а в Еліотових «Чотирьох квартетах»

завдання поезії визначено як «очищення мови роду» («To purify the dialect of the tribe» [288, с. 54]). Ця метафора об'єднує не тільки двох метрів англомовного модернізму. Еліот наслідує С. Малларме, який у сонеті «Надгробок Едгара По» порівнює провісника символізму з ангелом, «що яснотою / Наріччя племені несхибно наділяв» [139, с. 119].

Слова Паунда, адресовані у 1910 р. слухачам Лондонської Політехніки, присутньо суголосні наведеній раніше інтродукції Франка: «Великі поети ніколи не працюють без доконечно необхідного матеріалу, вони збирають – запозичують, позичають чи крадуть – приклади неперевершеної майстерності своїх попередників та сучасників, і потім запалюють власне неповторне вогнище на вершині гори» [440, с. 162].

Отже, спробуємо дослідити, зокрема, основні параметри інтертекстуального виміру поезій Еліота й Паунда, прослідкувати відмінності в поетиці міфологізації на прикладі діалогу «Кантос» і «Чотирьох квартетів» з «Божественною комедією» Данте, з'ясувати специфіку Паундової палімпсестової основи творення наративу культурної історії та інтертекстуальної, «паліндромної», метафізичної поетики Еліота.

Власне історична тематика в поезії початку ХХ ст. розглядається в книзі Дж. Лонгенбаха «Модерністська поетика історії: відтворення минулого Паундом і Еліотом» [364]. Окрім того, що для автора модернізм вичерпується публікацією «Безплідної землі», він оминає питання поетикальних особливостей модерністських текстів. Критик використовує історичні концепції В. Дільтея про «надісторичний досвід» і «екзистенційний історизм» Ф. Джеймісона. Справді, позиція марксистського критика видається вельми важливим підходом до модерністської поезії, оскільки «екзистенційний історизм» відмовляється від конструювання певної лінійної, еволюційної чи генетичної історії. Натомість, він виокремлює риси надісторичної події: історична автентичність проявляється в свідомості шляхом контакту інтелекту сучасного історика з визначеним синхронічним культурним комплексом минулого [344, с. 50–51]. Методологічний дух «екзистенційного історизму» інтерпретатори Джеймісона називають «естетичним досвідом» [337, с. 40], що по-

сутньо відповідає відтворенню співвідношення минулого із сучасним у поетичному світі Паунда: він намагається відродити почуття багатства історичного досвіду, самого відчуття історії, якого помітно бракує сучасній особистості, алієнованій в матеріалістичному світі, та досягає цього за рахунок ліризації епічності, свідомої відмови від змалювання повноти й комплексності історичного процесу в його хронологічних причинно-наслідкових проявах.

Серед досліджень, присвячених історичному дискурсу модернізму, слід виокремити монографію Л. Вільямс «Модернізм та ідеологія історії: література, політика та минуле» (*Modernism and the Ideology of History: Literature, Politics, and the Past*, 2002). Як і впливає із заявленої тематики, авторка зосереджена на потрактуванні історії в творах В. Єйтса, Е. Паунда, Т. Г'юма, Форда Медокса Форда, Д. Лоуренса в аспекті їхніх суспільно-політичних поглядів. Представлена «колективна інтелектуальна біографія» модернізму допомагає глибше зрозуміти генезу циклічної історіографії чільних представників англо-американського модернізму, які протиставляли матеріалістично-детерміністській сучасності політичну організацію соціуму навколо аристократичної верхівки в часи середньовіччя, «пошук духовно-політичних засад у минулій епосі «просвітництва» [506, с.98].

Якщо для Еліота, як висловився Ф. Кермоуд, поетичний твір є спробою реанімації минулого через сучасне [352, с. xiii], то історичну свідомість Паунда можна схарактеризувати антитетичним смисловим вектором: традиція в її загальносвітовому прояві слугує Паунду своєрідною ариадниною ниткою, яка здатна вказати людству – Тезею ХХ ст. вихід із Лабіринту історичних катаклізмів і трагедій.

В якості робочої гіпотези для порівняння поетики історичного дискурсу Еліота й Паунда можна запропонувати зіставлення «Геронтіон versus Вергілій». У «Геронтіоні» історія визначається «прихованими ходами-переходами, хитромудрими коридорами, потаємними виходами», вона «ошукує шепотами шанобства, веде нас марнославством нашим» [102, с. 55]. Всупереч цьому, у Паунда історія нагадує образ Вергілія – поводиря, посередника, який уособлює просвітницьку віру в людський розум і сполучає мину-

ле й майбутнє, схід і захід, він є ліричним «Я» трансформованого, осучасненого колоподібного епосу, який передбачає існування раю і цим нагадує образи Візантії та гвинтових сходів у поезії Єйтса. У такому світлі Паундова суб'єктивізована історія людства є викликом стереотипному припущенню, що саме словосполучення «американський канон» (цивілізаційно-історичний, суспільно-політичний, філософсько-естетичний) імплікує наперед відомий презирливий оксиморон.

Модифікована метафора «Човники (додамо – «історії») без ниток тчуть вітер» [102, с. 55] у концентрованому вигляді передає концепцію минулого автора «Геронтіона». У Паунда, як і в Єйтса, на «човники історії» накинута рятівна нитка Аріадни. Як ми намагатимемося довести на прикладі образотворчих стратегій поетів, історія вибудовується Еліотом як паліндром, Паундом – як рондель, Єйтсом – на основі «поетики середини».

Циклічні теорії історичних змін поєднують творчість поетів високого модернізму в естетичному феномені, який Д. Наливайко в іншому контексті назвав «глобально-історичним дискурсом» [156, с. 110]. Тим виразніше проявляються розбіжності в категорії темпоральності в творчості аналізованих поетів: в Еліота час – постійно теперішній, у Паунда – одночасний, у Єйтса – концентричний.

У тлумаченні часу Еліотом дослідники традиційно вбачають відгомін концепцій Ф.Г. Бредлі, який відстоював тезу про безпервну єдність минулого й сучасного в неподільному цілому. Проте така інтерпретація не враховує власне дискурсивний аспект темпоральності в творах поета, що, ймовірно, формувався під впливом роздумів блаженного Августина про тлінність людини та її буття в часі. «Батько» західної патристики пов'язує парадокс часу з його статусом у мові. У «Сповіді» йдеться про нелогічне, на перший погляд, співвідношення: категорія часу є органічним компонентом мови, але його метафізичний зміст важко зрозуміти чи висловити. Цей парадокс св. Августин пов'язує з нездатністю людини вербально передати зрозумілі самі по собі та звичні речі: «Що таке час? Якщо мене не питають про це, я знаю, що таке час: якби я захотів відповісти на таке запитання – ні, не знаю. Проте я напо-



лягаю, що твердо знаю» [1, с. 292]. Медитації Августина, який намагається довести, що час є поняттям суб'єктивним (з божественної санкції його можна досягнути «благословенним світлом внутрішнього зору мого» [1, с. 297]), допомагають глибше зрозуміти, наприклад, структурну специфіку «Чотирьох квітетів». Цей твір заслуговує особливої уваги, адже саме в ньому Еліот розробляє поетику «eternally present», яка символізує поєднання християнства з античною міфологічною космологією, що репрезентована епіграфом з Геракліта «дорога вгору і вниз – та сама дорога»: «Що статись могло і те, що сталося, – / Єдиний має кінець, постійно теперішній» [102, с. 122].

Поетичний дискурс Еліота, в якому античність децентрує автобіографічний наратив і увиразнює релігійні альтернативи пошуку сенсу буття, яскраво виокремлює відмінний шлях Паунда. Автор «Пісень» намагається побудувати таку модель історії та поетичної мови, яка здатна об'єднати духовний досвід людства в надчасовому й наднаціональному організмі, своєрідному гібридному поєднанні давньогрецького Логосу, конфуціанського канону й американського Просвітництва, котре актуалізувалося в плюралістичну епоху постмодерну. У 1934 р. автор «Абетки читання» розумів, що його гіпотеза про недосконалість однієї мови («сукупність мудрості людства не може вміститися в жодній окремій мові, аніяка відособлена мова не здатна висловити всі форми й багатство людського пізнання») буде розцінена сучасниками як «неприйнятна й малозрозуміла доктрина» [411, с. 34]. Ці пошуки вивершилися гномою в «Пісні 86» – «Не може всього вмістити одна мова» («It can't be all in one language») [437, с. 583].

Концепція Паунда «загальнолюдського Логосу» або, за Умберто Еко, «перемоги над Вавилонською вежею» [236, с. 360] включає й ідею «одночасності всіх часів» [440, с. xiv]. Разом із тим, спроби Паунда прищепити на дереві західної культурної парадигми пагони китайської традиції для створення моделі єдності буття, системи міжкультурних еквівалентів і універсалій нагадують процес каталізу, до якого звертається Еліот для увиразнення ідеї «деперсоналізації» [238, с. 161–162]. Метафора з неорганічної хімії в його есеї «Традиція й індивідуальний талент» певною мірою відповідає

функціонуванню китайських ієрогліфів у тексті Паундового ліричного епосу «Кантос»: залучення неорганічного, чужорідного катализатора символізує спроби отримати нову сполуку – органічний «ідеальний порядок», когерентне бачення історії літератури й історіографії. Історії, позбавленої прогресивістського телеологічного пафосу, але такої, що набуває рис органічності завдяки виокремленню в ній таких атрибутів, як цілісність, одночасність, гармонійне співіснування традиційного й новаторського в Еліота, Заходу та Сходу – в Паунда, фольклорно-міфологічного й езотеричного – в Сйтса.

Поетика міфологізації сучасності, як відомо, об'єднує Паунда з Еліотом, тим цікавіше прослідкувати відмінності в тому, як вони звертаються до класики, і приклад діалогу «Кантос» і «Чотирьох квартетів» з «Божественною комедією» здається виправданим.

Колоподібний характер часу є головною темою і жанрово-композиційною основою, наприклад, «Іст Коукер» із «Чотирьох квартетів» Еліота. Стихія землі, символічний фундамент розділу, – це також і метафора душевних пошуків нашого сучасника «в темнім лісі, у хащі, / На самому краю безодні, де ніде поставити ногу» [102, с. 131]. Голос ліричного героя «Чотирьох квартетів», який зливається тут з початком «Божественної комедії» –

На півшляху свого земного світу  
Я трапив у похмурий ліс густий,  
Бо стежку втратив, млою оповиту [86, с. 23],

звучить як «тематична рима», повторення душевної кризи. Але, на відміну від Данте, протагоніст Еліота трагічно усвідомлює, що його пошукам ніколи не вивершиться баченням Раю. Алюзії на третій розділ книги Еклезіяста («Час рокових одмін і час сузір'їв, / Час урожайних жнив і час доїння, / Час поєднання чоловіка й жінки» [102, с. 129]) разом із рефренами «півшляху, півдорога» сигналізують найоптимістичніший сценарій духовних пошуків сучасної людини – непослабні муки Чистилища.

Чистилище ХХ ст. у Еліота – це не перехід від Пекла до Едему, це шлях від одного пекла до іншого, від однієї світової війни – до наступної, ліричне «Я» визначається пошуками виходу з лабетів «між двома війнами»:

Отож я тут, на півдорозі, двадцять років мені минуло –  
Двадцять років по суті кожна спроба –  
Це зовсім новий початок, цілком відмінна невдача» [102,  
с. 133–134].

Прикметно, що у виданні «Божественної комедії» в перекладі М. Лозинського художник Е. Ганнушкін стилізує російське слово «АД» латинським шрифтом [84, с. 15]: у паратексті цього перекладу «Ад» трансформується в AD, тобто «Anno Domini», і символізує іманентну характеристику Нового часу.

Цей зрив, безплідність пошуків експресивних засобів у душі Августина, що символізує безвихідний лабіринт історії, оригінально прозвучав у «Паломництві волхвів» Еліота, де відтворено панораму історії очима, так би мовити, «покоління Геронтіона й Моберлі», якому доводиться осмислювати своє життя після Першої світової війни [239, с. 372]. У змалюванні внутрішнього світу цих епонімічних протагоністів поезій Еліота й Паунда так само, як і «Другого пришествя» Єйтса, сконцентровано зловісні передчуття перед наступом нової культурно-історичної доби, що формувала нову культурну парадигму. У «Паломництві волхвів» бачення історичного процесу набуває позачасового виміру завдяки підкресленому анахронізму. Свідок подій втілення божества в Христові, який цитує різдвяну проповідь єпископа Ланцелота Ендрюса 1622 р., є таким самим історичним парадоксом, як і фігура риторичного парадоксу, використана англіканським богословом (і інтерпретована Еліотом у «Геронтіоні»): Христос-немовля, безмовний Логос.

За допомогою зіставлень інтертекстуальних компонентів, розщеплених на тонкі прожилки цитат і алюзій, Еліот постулює положення про нелінійність часу: сама композиція твору імітує позачасовість християнського Логосу. В інтонаційно-синтаксичній будові вірша ця концепція відображена ритмічним курсивом, коли за допомогою анжамбеману семантичні повтори відбиваються, ніби у дзеркалі, і набувають ознак, якщо так можна висловитися, «синтаксичного паліндрома»: This set down / This [239, с. 134].

Алюзії на білого коня з «Апокаліпсиса», натяки на Голгофу в «Паломництві», які О. Ушакова пов'язує з традиційною для еліотознавства профетичною природою образів цього твору [214, с. 84], теж

структуровані як історичний паліндром, коли майбутнє відгукується у минулому. Врешті-решт, вік Христа на час розп'яття – також паліндром.

Творчому почерку Еліота притаманні подібні версифікаційні актуалізації художньої ідеї віршів. Так, у третій частині «Безплідної землі» рандеву друкарки та «молодика з гондзоляками» (переклад І. Костецького [101, с. 71]), стосунки яких нагадують ангедонію, а статева близькість змальована як бездушна, механічна й монотонна рутинна, що особливо яскраво у виразнено в образі грамофонної платівки, яку жінка починає слухати, щойно фанаберистий клерк вислизнув за двері. Ця сцена займає особливе місце в архітектоніці поеми, що загалом написана білим віршем:

«The time is now propitious,  
as he guesses;  
The meal is ended, she is bored and tired.  
Endeavors to engage her in caresses  
Which still are unreproved, if undesired» [239, с. 78].

(У перекладі І. Драча – «Час підходящий, як він сподівався. / Скінчила їсти, сидить та й нудьгує. / Знає: в бажаннях збайдужіла, / Та піддається його пестошам безвільно»). [102, с. 77]. Побачення коханців відтворено в формі впорядкованого ритму з чіткими цезурами на тлі сталої схеми римування, гармонія та милозвучність яких відтіняють духовну злиденність сучасної алієнованої людини, і, отже, виконують роль «об'єктивного корелята» бездушно-го, очерствілого філістерського соціуму.

Інтертекстуальний вимір творчості Паунда неможливо уявити без його діалогу з Еліотом, який найяскравіше озвучений в початкових і завершальних частинах «Кантос». «Пісню 8» можна назвати відповіддю Паунда на «Безплідну землю», адже автор «Кантос» пропонує альтернативний спосіб конструювання історії. «Пісні про Малатесту» починаються з палімпсестового переписування закінчення «Безплідної землі», твору, що ввійшов в історію літератури саме в редакції Паунда і йому присвячений у формі цитати з «Божественної комедії» Данте. У новій, алітерованій, редакції тотальний скепсис Еліота «These fragments I have shored against my ruins» [239, с. 94] (Уламками цими я підпираю свої руїни), піддається по-

лемічному переосмисленню – These fragments you have shelved (shored) – «Уламки ці ти поховав (перетворив на скам'янілість)» [437, с. 28]. Підперти відламаними шматками «зруйновану вежу», карту із колоди таро, на яку посилається Еліот, значить приректи їх на забуття. Культурологічна місія Паунда якраз в протилежному. Для того, щоб культурні артефакти не скніли під сукном історії, він трансформує їх у нових формах, цього разу – шляхом відновлення епістолярної спадщини Ренесансу.

Паундова палімпсестова основа творення наративу культурної історії дотична до інтертекстуальної, «паліндромної», метафізичної поетики історії Еліота. Спогади волхвів про подорож – це і про роцтво майбутнього, тому що час, як ми знаємо з св. Августина, прагне зникнути у минулому: культура багатьох століть перетворила знаки і символи паломництва в історичний наратив – історія стала текстом. Вона накопичила критичну культурологічну масу, щоб перетворитися на епіграф, початок наступних творів. Обом поетам притаманний історичний дискурс, який нагадує «Вступ» до «Чарівної гори» Т. Манна: вони описують історію, яка «започаткувала так багато, що потім воно так і не перестає починатися» [143, с. 8].

Наріжна тема, котра визначає ставлення Єйтса до історії, характеризується віддзеркаленням всесвітньої історії та античних міфів у трагічних подіях Ірландії ХХ ст. Середньовічна Ейре, її міфи та народні легенди, мистецтво Візантії VI ст. слугують поетові своєрідними масками ідеального минулого. Трагедія історії, що проявляється в занепаді шляхетних і високих ідеалів, втраті гармонійності й величних пропорцій давнього мистецтва, викликає в Єйтса і Еліота протилежні почуття. Ця різниця особливо виразна на тлі «поетики середини», що є спільною для творчого почерку обох митців. У вірші «Ляпіс-лазур» Єйтса ліричному героєві відкривається шлях до «затишного будиночка на півдорозі». І хоча на його очах сучасна цивілізація руйнується, герої Єйтса сповнені мужності й шляхетності, особливо характерних для його болісно трагічних пізніх віршів (наприклад, «Що загублено»). Він розпізнає себе в китайських фігурках із вірша «Ляпіс-лазур»: «Смішинки заграють ... в очах мерехких, / Їхні очі у зморщечках – очі веселі» [104, с. 213].

Історичні епохи (класична Греція, середньовічна Візантія, Італія часів Ренесансу), які ототожнюються Єйтсом із фазами повного місяця в структурі Великого колеса, функціонують у міфопоетичному синтезі «Бачення» та поезії Єйтса як символи цінностей, котрі ще можна відродити. Ці космічні символи не тільки відтворюють ідеалізований «золотий вік», а й репрезентують вивільнену людську душу та досконалість великого мистецтва. У версифікаційному плані ця гармонія часто висловлена Єйтсом за допомогою алітерації. У «Плаванні до Візантії» всі ества мають спільне «звучання» (fish, flesh, or fowl), а в закінченні твору минуле й сучасне зливаються в співзвучних акордах, котрі функціонують як елементи «погоджувальної фікціональності».

Серцевина художньо-стилістичної фактури поезії Єйтса – циклічність та антиномії, висловлені, зокрема, в архаїчних образах смерті й воскресіння язичницьких богів. Поет вбачає в них символ людського досвіду та філософії, усіх циклів, суперечностей, спіралей напружених емоцій і духовного відродження. Подібно до В. Блейка, на цій схемі Єйтс намагався вибудувати структуру своїх віршів і через поезію транспонувати на феномени людського пізнання, почуття та мислення. Подібні повтори, які є поверненням із варіаціями та нагадують структуру ронделя, символізують хід історії, що піднімається символічними «Гвинтовими сходами».

На противагу песимістичному, дискретному та європоцентричному баченню історичного руху Еліота, неперервна космополітична модель Паунда передбачає поєднання й гармонізацію західного історико-суспільного канону з культурною традицією стародавнього Китаю. Іншою відмінною рисою архітектоніки модерністського епосу Паунда бачиться недискретна, міфо-синкретична поетика у поєднанні з документальним методом. Вибудований на підґрунті гомерівського принципу «in medias res», він починається з «Одіссеї» й залишається незакінченим. Подібно до образу гвинтових сходів Єйтса, історія людства у викладі Паунда починається зі сполучника «і». Звернімося до «Пісні 1» з «Нарису XXX Пісень» (A Draft of XXX Cantos, 1930) і її перекладу Ігоря Костецького:

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 [437, с. 3].

А тоді пішли наниз до корабля,  
Всадили киль 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,  
Цирцеїну річ, богині в ловкім очіпку,  
Ось сиділи ми на шканцях, вітер тиснув на руль,  
З пружним вітрилом ішли до кінця дня [125, с. 131].

Такий історичний наратив нагадує також «Книгу піску» Борхеса, яка не має ні першої, ні останньої сторінки: таку модель історії можна тільки продовжити, але не почати. У жанрологічному вимірі культурна історія людства написана Паундом у жанрі рондо чи ронделя – улюбленому жанрі пізнього Свінберна, в яких рефрени відлунюють новими смисловими відтінками й обертонами з кожним повтором, і в яких, на відміну від телеологічної структури сонета, початок збігається з кінцем. У «Пісні 7» така архітектоніка названа «плетивом нескінченного речення» [437, с. 24], в котрому конденсація семантичної енергії досягається нашаруванням інтертекстуальних інгредієнтів.

Таким чином, функцію інтертекстуальних компонентів у творчості Еліота можна визначити як основу іманентно песимістичної, європоцентричної поетики «історії як паліндрома», що символізує спроби висловити, впорядкувати та осмислити хаос сучасності в метафізичному «вічно теперішньому». Натомість палімпсестава модель циклічного наративу «історії як ронделя» в «Кантос» Паунда ґрунтується на «сучасності всіх віків», колапсі хронологічної послідовності та співзвучності всіх мов. Якщо автор «Великопісної середи» та «Чотирьох квітетів», розриваючись між відчаєм і на-

дією, здається на волю пасивної покірності та резигнації, то в «Пізанських Кантос» Паунд, навіть перебуваючи в таборі для військових злочинців за звинуваченням у державній зраді, разом із описами зруйнованої Європи та власних (і ним самим) знищених надій на створення земного раю, намагається побачити ознаки майбутнього відродження в світі природи: нехай «варвари знищили» Храм Малатести, хмари, що пропливають над в'язницею біля Пізи, нагадують його обриси, і, отже, знищити його неможливо [437, с. 479].

Показово, що «текстуалізацію» Еліота в ліричному епосі Паунда реалізовано в полемічному ключі. Подібно до Вітмена й Війона, він став невід'ємною частиною мови, культури та історії. «Старий опосум», як іронічно називав Паунд Еліота в листуванні, і автор «Порожніх людей» функціонують у циклі як своєрідні репліки в діалогічному континуумі історичних рефренів. У ремінісценціях циклу, котрий починається з елегії на смерть Дуче, написаній «в камері смертників, звідки видно Тянь–Шань» [437, с. 447], в інтертекстуальному комплексі поєднано двічі народженого Діоніса, двічі страчених Муссоліні та Клару Петаччі, двічі цитований Еліот і Геродот, який у першій книзі «Історій» розповідає про місто Акбатани, збудоване Деіоком: «<...> вибух, а не схлип / з вибухом, а не зі схлипом, / Відродити місто Деіока, чиї тераси сяють, як зірки» [437, с. 445]. Так закінчується світ. Світ війн та внутрішнього спустошення, в якому бал править «usura» – лихварство та нажива банкірів.

Планування міста Деіока, обнесеного сімома різнокольоровими концентричними стінами за числом планет, задумувалося зодчими як відображення небосхилу і відповідало архітектурним принципам східчастих культових башт, так званих зикурат, в Стародавній Месопотамії – саме так будувалася Вавилонська вежа, культурно-історичний проект, який для Паунда був інтертекстуальним «епіграфом», що поєднує минуле з майбутнім, сходинкою в коловороті світобудови, а для Еліота після навернення в християнство – фундаментом буття. Можливо, саме тому це профетичне втілення Блейкового «шлюбу неба з пеклом», розумно впорядкованого соціуму і органічного співіснування природи та цивілізації в палімпсестових масках Паунда виявилось знищеним ідеалом,



а в інтертекстуальному дискурсі Еліота збереглося як герметичний текст та умоглядний ідеал.

Отже, на відміну від песимістичної поетики «історії як паліндрому» Еліота, яка символізує безплідність намагань висловити, впорядкувати й осмислити хаос сучасності, Паунд і Єйтс демонструють здатність поетичної уяви створити з трагічних епізодів культурного досвіду людства циклічну історію, яка нагадує колоподібний рух гвинтових сходів.

### **3.2. Маски у драматургії та поезії Е. Паунда і В. Б. Єйтса**

Естетичні функції та поетикальні особливості використання масок у творчості Езри Паунда та Вільяма Батлера Єйтса традиційно вважаються наскрізними темами літературно-критичного аналізу, присвяченого цим ключовим фігурам англо-американського модернізму і британського символізму. Їхній доробок осмислюється з різних наративних, дискурсивних і жанрових перспектив. Так, Г. М. Кружков запропонував ґрунтовний компаративний аналіз творчості Єйтса на основі поетики маски [130, с. 192–229]. Пітер Ламарк розглядає специфіку драматургічних форм японського театру у контексті естетики Канта. Критик зосереджує увагу на особливостях відтворення психологічних характерів і створення сценічних образів у театрі Но, виражальні засоби якого вирізняються «стилізацією й аскетичністю» [357, с. 157]. Цей аспект посутньо кореспондує з «аскетичною», економною стилістикою імажистських творів Паунда, який ми згадували на прикладі вірша «На станції метро». Для інших літературознавців важливою видається різка невідповідність романтичної поетики раннього Паунда його імажистським принципам [391] – теза, з якою важко погодитися, про що свідчить подальший аналіз. Цікавими й інформативними видаються також спостереження над символічною системою Паунда і Єйтса, присвячені синкретичним образам сфери і вогню як «космологічного образу» [381, с. 348].

Разом із тим, поза увагою критиків залишається декілька актуальних тем, пов'язаних, наприклад, із способами художнього «маскування» класики під реалії модерності. Тому мета подальших спостережень полягає у спробі висвітлити способи художнього втілення концепції «єдності образу», яку Паунд виокремив у поетиці орієнтального театру. Важливим також є завдання висвітлити ставлення Єйтса до японського середньовічного театру. Зіставлення перекладів Паунда раннього і пізнього періодів творчості дає підстави говорити про послідовність і цілісність креативних стратегій поета, направлених на створення маски поета, котра уособлює його власні переживання і внутрішній емоційний стан. Завданням підрозділу також є визначення суголосних мотивів і способів структурування художнього наративу у творчості Паунда й Д.Г. Лоуренса. Дотично ми згадаємо й проєкції цих образних структур у кінематографії.

Загалом, специфічна динаміка взаємодії ліричного й епічного в творчості Паунда розглядається нами крізь призму перегляду низки понять естетичного модернізму, на актуальності якого наголошує Т.Н. Денисова. На противагу бінарним парам свідоме/підсвідоме, міфологія/міфотворчість, свобода/воля до влади, мова/граматологія дослідниця трактує модернізм як «естетичне вираження трагічного відчуження людини від сучасної їй реальності у формах експериментальної поетики» і «пошук первнів, які об'єднують різні ідентичності митця (персонажа, маски, автора) – у термінах класичної філології – епічність» [92, с. 119, 129].

Задіяння масок у творчості Паунда свідчить про подальший свідомий, цілеспрямований і послідовний розвиток і випрацювання стратегії. Маски складають органічну компоненту світоглядно-естетичної парадигми модерного поета. Він шукає нових прикладів побутування *personae* в світовій культурі, інтенсифікуючи символічно-смысловий потенціал цього концепту. Денотат, закладений у концепті надіндивідуальної, «номадної» маски – це денотат, конотативне поле якого максимально розширюється в поетичній практиці.

Популяризація японської класичної драми в англomовному світі у ХХ ст. починається з перекладів і досліджень Паунда і Єйтса. Відредаговані Паундом ті рукописи Ернеста Феноллози, які були

присвячені класичному японському театру, побачили світ у формі двох досліджень: 1916 р. виходить «Декілька шляхетних японських п'єс» з передмовою В. Б. Єйтса [298], 1917 р. – «Театр «Но», або Майстерність» [297]. У «скарбі старого Феноллози в формі манускриптів», як іронічно називав Паунд зошити Феноллози з творами китайських поетів і японського класичного театру, він найбільше цінував асоціативні способи передачі ліричного настрою та драматичної дії, тобто репрезентацію не феноменів, а відношень між ними – руху, енергії навколишнього світу. Паунд і Єйтс намагалися віднайти нові форми драматургії у безпосередності, чистоті й простоті декорацій, «економної» сценічної поетики театру Но. Деніель Олбрайт звертає увагу і на інший аспект адаптацій східної драматургії: «Давньогрецький театр трансформував поняття часу, театр Но – простору. У ньому набір конвенцій і формул, що стосуються подій, які відбуваються на величезній дистанції, припускають якнайвільніші інтерпретації і нові прочитання» [244, с. 34].

Американські глядачі були знайомі з драматургією Єйтса ще від початку ХХ ст. Так, 1905 р. театри Нью-Йорку мали змогу побачити одноактні п'єси ірландського письменника у денних виставах. Крім того, у березні 1905 р. програма бродвейського театру «Медісон сквер» включала його п'єсу 1892 р. «Графиня Кетлін» (The Countess Kathleen). Через три роки Ірландський національний театр, майбутній Театр Абатства, гастролював у Нью-Йорку з виставою «Горщик юшки» (A Pot of Broth, 1904 р.). А вже 1911 р. Театр Абатства здійснив широкомасштабне турне по США. Починаючи від бостонського театру Плімут, трупа відвідала тридцять міст США, а репертуар налічував 20 п'єс. Окрім одноактної п'єси Єйтса і леді Грегорі «Кетлін Ні Холієн» (Kathleen Ni Houlihan, 1902), американському глядачеві представили, зокрема, «Хлопця-молодця із Заходу» (The Playboy of the Western World, 1907) Джона Міллінгтона Сінга. Як відомо, історія ледаря Крісті Махона, який став сільським «секс-символом» завдяки вигаданим ним самим страшним історіям, обурила ірландську публіку ще під час прем'єрних показів у Дубліні. Як свідчать історики театру США, реакція імпульсивних американців ірландського походження була схожою: п'єсу супроводжували свист і жбурляння помідорів [256, с. 699].

Коли 1916 р. Єйтс писав передмову до «Декількох шляхетних японських п'єс», він із жалем зауважив, що закриття Фонду рукописів Британського музею під час Першої світової війни змусило його покладатися тільки на власну пам'ять у питаннях сценографії японського класичного театру. Відомості про театр Но Паунд і Єйтс здобували з двох джерел. Першим були манускрипти Феноллози. Після смерті вченого у 1908 р. Паунд перетворив його іпостась у символічний віадук, що на високих підпорах художнього перекладу та переспіву пов'язує естетику Сходу і Заходу. Одним із таких містків стали п'єси японського класичного театру і давньокитайської лірики. За Паундом, творчість і життя Феноллози втілюють ідеал сучасного дослідника. Американський професор економіки перевтілювався в Голову Імператорської комісії мистецтв. Він закликав японців зберегти власну культурну ідентичність і не наслідувати європейців.

Після наглої смерті Феноллози під час його перебування у Великій Британії, японський уряд вислав бойовий корабель, на якому тіло вченого повернули до Японії. Буддійські монахи поховали його у священному монастирі Ондзьо-дзи поблизу Кіото [443, с. 213].

Але найцікавішою подробицею виглядає історія актора театру Но Умеваки Мінору. Революція Мейдзі, що почалась 1868 р., супроводжувалася спробами відмовитися від японського традиційного способу життя і пришвидшеним впровадженням у країні досягнень західної цивілізації. Здавалося, що у період вестернізації весь реквізит класичного японського театру Но був під загрозою знищення, але Мінору вдалося зберегти маски і костюми. Як для Паунда, так і для Єйтса, актор-японець і американський поціновувач мистецтва перетворюються на міфічних культурних героїв, архетипи мудреця і святого, які рятують і зберігають мистецькі артефакти для майбутнього.

У передмові до книги, яка містила й есей Феноллози про театр Но, Паунд зазначає, що ця драматургія «ґрунтується на мистецтві альянсу, чи радше, любові до альянсів. Ці п'єси, чи еклоги, писалися для обраних, для знаті, для тих, хто був здатен вловити натяки» [443, с. 214]. А Єйтс, у свою чергу, писав про особливості описового перекладу японського слова «но» («майстерність» або «вмін-

ня»). На думку Єйтса, така «майстерність» у драматургії обмежувала коло її прихильників аристократами, ерудованими людьми, які розуміють літературні й міфологічні алюзії, цитовані діючими особами й хором класичні вірші завдяки своїй культурі й вихованню» [365, с. 45–46].

І хоча вчені не цілком упевнені в тому, що рукописи Феноллози могли правити за основу Паундових експериментів з поетикою японського театру [244], доконечно відомо про інше, інтригуюче й амбівалентне, джерело його натхнення і стилізацій. Йдеться про знайомство поета зі зголоднілим японським танцівником Мічіо Іто, неперевершеним знавцем танків, якими вивершуються вистави театру Но. Паунд вмовив Єйтса доручити Іто роль Вартового у стилізованій під театр Но п'єсі Єйтса «Біля яструбиного колодязя» (*At the Hawk's Well*, 1917). Проте насправді Іто був вихованцем не східної, а західної балетної школи. Він навчався разом із Емілем Жак-Далькросом, засновником популярної на початку ХХ ст. ідеї ритмічної гімнастики. Цей хореографічний стиль, зокрема, практикувався і школою «босоніжок», чільним представником якої була Айседора Дункан. Гола техніка класичного балету того часу, з точки зору Жак-Далькроза, вартувала небагато, якщо вона не виражала людських почуттів. Він вважав, що виконавець повинен завжди усвідомлювати внутрішній зв'язок музики і руху. Цей синтетичний елемент середньовічного японського театру виділяв і Паунд.

Приклад художнього образу, який створюється пластичними і ритмічними рухами людського тіла, що експресивно втілюють специфіку внутрішнього ритму та мелодичного фразування, можна знайти у романі «Закохані жінки» Девіда Герберта Лоуренса (*Women In Love*, 1920). У розділі «Свято біля води» читаємо цікаву сцену, коли Гудрун Брангвен просить дозволу «потанцювати у стилі Далькроза». Це ім'я нічого не говорить великосвітській компанії. І під наспів сестри Урсули дівчина виконує магічний танець перед чередою корів. За словами автора, це був екстатичний, «дивний тремтливий танок», він створював враження, ніби героїня перебувала у стані самозабуття і «була нездатна контролювати власні почуття». Коли вражений таким видовищем Джеральд вимагає пояснень, Урсула посміхається і схвильованим голосом відповідає: «Це назива-

вається ритмікою» [359, с. 159, 161]. Роман Лоуренса «Жінки у коханні» важливий не тільки з точки зору культурної історії Європи. У внутрішньому монологі Біркіна з другого розділу висловлено головну ідею твору про непорушний зв'язок усього суцього, планетарний зв'язок мікро- та макрокосмосу (*universal reference*) людського буття: «Невже *все*, що відбувається, має світове значення? <...> Усе у світі було глибинно пов'язано» (*Has everything that happens a universal significance? ... It all hung together in the deepest sense*) [359, с. 20]. Така «універсальна референційність», пошук виявів когерентності світобудови, суголосна концепція Паунда, який в поезії орієнтального театру виокремив поняття «єдності образу». Лоуренс досягає такої естетичної єдності завдяки образам-рефренам, а Паунд, як свідчить подальший аналіз, актуалізує її за допомогою палімпсеста. Вихованці Далькроза консультували Вацлава Ніжинського під час «Російських сезонів» Дягілева у Парижі. Після спільного навчання з Далькрозом, Іто подався до Нью-Йорку, де виступав у експериментальному театрі за межами Бродвея «Village Follies». Цей театр відомий виступами Рут Сент Деніс із знаменитої трупи «Денішоун». Хореограф і танцівниця, вона була однією з фундаторок танцю «модерн». Таким чином, джерелом виконавської стилістики Іто стали не японські культові ритуали, а танець «модерн». Зрештою, одна з багатьох легенд про життя Рут Сент Деніс розповідає, що вона відчула запал до танців, коли побачила рекламу цигарок марки «Єгипетська богиня», і поїхала до бруклінського Коні-Айленду, щоб побачити на власні очі єгипетські танці. У певному сенсі цей сюжет слугує метафорою драматургічних експериментів Паунда та Єйтса. Вони намагалися реформувати сучасний театр через залучення орієнтальних джерел, які у своїй фікціональності, очевидно, мали таке ж віддалене й опосередковане відношення до автентичних витоків, яке мала реклама цигарок «Єгипетська богиня» до давньоєгипетського мистецтва. Саме ця змішана, гетерогенна природа таланту Іто привабила Єйтса. У передмові до перекладених Паундом «Шляхетних п'єс» Єйтс згадує, що його вразив трагічний образ, створений пластикою Іто безпосередньо у вітальні: «Без неприродного освітлення чи декорацій театрального кону, які створюють штучний світ, йому вдалося, коли він підво-

дився на ноги з підлоги, на якій сидів по-турецькому, чи коли піднімав руки, перенестися від нас у якусь іншу, потужнішу реальність. Оскільки це переміщення було зреалізовано винятково завдяки самій людині, він ніби сягнув глибин душі. Це незвичне піднесення змусило мене по-новому зрозуміти, що велич усіх видів мистецтва таїться у їхній внутрішній побудові» [515, с. 364]. У цих спогадах сконцентровано чільні поетикальні особливості міфологічної драматургії Єйтса, його «характери, так само, як і дії побутують «в абсолютному значенні праобразу й прадії» [104, с. 571]. У пластичності Іто втілювалися ритуальні жести, які існують з давніх часів і викликають моторошні відчуття, вселяють забобонний страх, вони символізують невербальну, чисту пристрасть надлюдської інтенсивності та напруження.

У театрі Но Єйтс побачив прообраз саме того національного театру, який він мріяв створити з часів заснування Театру Абатства. У Передньому слові до перекладів Паунда він із приємністю вказує на «прото-поетику» власної драматичної поеми «На порозі короля» (1904), виокремлює схожі мотиви в японській та ірландській міфологіях. У викладі Єйтса театр Но виглядає не стільки оригінальним японським феноменом, скільки ідеальною моделлю національного ірландського театру як своєрідного гібриду Сходу і Заходу. Таке сполучення не позбавлене певних парадоксів. З одного боку, Єйтс звеличує абсолютно антимеханістичну сутність японського класичного театру (і в цьому він профетично перегукується з ідеєю орієнталізму Едварда Саїда), його «тілесність», а з другого – зачаровується ним як театром маріонеток [515, с. 365]. Подібна парадигма зафіксована у казці Г. Х. Андерсена «Соловей», в якій протиставлено спів справжнього (китайського) і механічного (імпортованого з Японії) соловейків. Японія, як не дивно, представляє механізовану західну цивілізацію. Сьогодні можна тільки дивуватися профетизму митця. Проте саме до такої парадоксальної філософії апелює Єйтс у вірші «Плавання до Візантії» (1926). Ліричний герой шукає блаженної метаморфози: «Природи збувшись, в природи твір / Уже ж бо я не втілюся ніколи, / А тільки в золотий убір чи взір / З рук майстра давньоеллінської школи, / Щоб сонний імператор тішив зір, – / Чи в дивоптаха, щоб співать про долі / Колишніх і грядущих

поколінь, / Щоб візантійців не приспала лінь» [104, с. 139]. Варто зауважити, що у стилізації давньокитайської епістолярної традиції у вірші І. Бродського «Листи династії Мін» (1977) теж використано мотиви казки Андерсена: «Скоро тринадцять лет, как соловей из клетки / вырвался и улетел. И, на ночь глядя, таблетки / богдыхан запивает кровью проштрафившегося портного, / откидывается на подушки и, включив заводного, / погружается в сон, убаюканный ровной песней» [25, с. 75]. Подібно до смислогенеруючого потенціалу китайських ідеограм, сценографія східного театру набуває питомих характеристик універсальної референційності.

У рукописах Феноллози Паунд віднайшов план постановки циклу п'єс протягом однієї вистави. Конспект містив шість частин такого дійства: 1) про божество, 2) про дух воїна, 3) п'єса у перуці, 4) про духів, 5) про моральні обов'язки, 6) панегірик на адресу вельмож, присутніх на виставі [443, с. 220]. Подібно до антологізованого монологу Жака «Весь світ – театр» із Шекспірової п'єси «Як вам це подобається», в якому раціоналізація життя подається у семи фазах, цикл Но містить компендіум людського існування, який інколи перегукуються з «центром Західного канону», як називає Шекспіра Гарольд Блум: від божественної доісторичної епохи до війни і кохання, мирських справ і, зрештою, духовної сфери. У перекладах Паунда домінують саме п'єси про духів. Їхні драматургічні прийоми придатні до нехитрої систематизації. Фабула майже відсутня, а розв'язка відбувається під час заключного танцю. Наприклад, мандрівний священик-збирач фольклору зустрічається з літнім чоловіком або жінкою. Розмова з ними переконує священика, що він зустрів не безхатченка чи жебрака, а дух певної визначної особистості або доброго духа цієї місцевості. Метаморфоза втілюється у зміні вбрання й маски. Сценічний простір складається з мостів, декількох сосен у горщиках і стилізованого малюнка священної сосни на заднику. Таким чином, усі переміщення на сцені є рухом до просвітлення. Ілюзія матеріального й фізичного оточення тільки виразнює і відтіняє надприродну, потойбічну красу, розкіш, яка вивершується у несамовитому танці духа, екстатичному надпориві.

Для ілюстрації варто стисло згадати п'єсу «Нішікігі». Паунд пояснює, що дослівно ця назва означає «любовні чарівні палички».



П'еса змальовує двох коханців. Юнак змарнував цілих три роки, створюючи чарівні палички, які допомогли б йому добитися руки коханої. Проте вона погорджує його залицанням і від рання до вечора займається шиттям. Їхні духи просять священика одружити їх, оскільки після смерті дівчина жалкує, що знехтувала коханням хлопця. Дух дівчини вбраний у ту саму сукню, яку вона носила того дня, коли не відчинила двері хлопцю. Стеблинки трави, якими оздоблено сукню, повертаються – як метафора циклічного коловороту і нещасного кохання. Навіть у потойбічному світі їм не судилося відчувати обіймів і радощів кохання. Коханці нагадують незакінчену сукню. За Єйтсом, «у цих тіл немає переплетення», поперечних ниток, які сплітаються з поздовжніми. Коли зрештою молитва священика благословляє їхній шлюб, згорьована сумом наречена пояснює, що «священик збудував химерний міст над трав'яним полем, над травинками, в яких вона залишилася жити» [514, с. 172]. П'еса закінчується весільним танцем двох духів. Загалом, цей твір уособлює один із компонентів його художньої стратегії, естетичну функцію якого Паунд згодом втілить у теорії імажизму та пізніх перекладах – художня цілісність вибудувана тут навколо однієї метафори, «миттєвого інтелектуального та емоційного комплексу». У цьому визначенні образу легко впізнається алюзивний перегук з тотальним ефектом Е. А. По.

Показово, що паундознавці виокремлюють перекладацькі особливості п'еси «Нішікігі», які безпосередньо пов'язані з оприявленням імажистської поетики. Так, Санехіде Кодама звертає увагу на те, що «Паунд акцентує образ «kleniv» завдяки використанню цього слова значно частіше у своєму перекладі, ніж воно зустрічається в оригіналі, та проводить зв'язок між червоним кольором покрови дерев та пристрастю, а також між зів'ялим листям і смертю» [491, с. 237]. Сам Паунд коментував свої художні адаптації східної драматургії, обстоюючи ідею єдиного наскрізного образу, архітектоніка якого визначається взаємопроникненням різних видів мистецтв: «Об'єднання п'яти чи шести п'ес Но в одну виставу можна, почасти, пояснити браком композиційної цілісності окремих творів; проте насправді їм притаманна внутрішня чітка структура, яка нагадує музичний твір» [443, с. 237]. Його оцінка цієї ж

п'єси не менш важлива у контексті специфіки епічності у Паунда, яка пов'язана з експериментальною поетикою комплементарного «образу»: «Якщо читачеві і здається, що цей текст закінчується дещо невиразно, то слід пам'ятати, що неоднозначність і невиразність словесного матеріалу компенсується емоційністю заключного танцю, оскільки єдність п'єс театру Но забезпечується саме емоцією. Їм також притаманна своєрідна Єдність образу. Принаймні найкращі зразки побудовані навколо інтенсифікації єдиного образу» [443, с. 237].

Поняття єдності образу японського театру транспонується Паундом на поетичну творчість *per se*, вона перетворюється на естетичний маніфест і увиразнює специфіку перекладацьких стратегій митця. Один із оригінальних способів розкриття інокультурної спадщини висловлений Паундом за допомогою поєднання орієнтальної класики з розмовним стильовим регістром перекладу. Така творча настанова викликає відчуття історичної віддаленості та нагадує «ефект відчуження» Бертольта Брехта. Японські драматургічні експерименти Паунда увиразнюють екзотичність і оригінальність східної культурної класики. З другого боку, маски – структуротвірний компонент японського театру Но – використовуються Паундом у перекладах античних творів як своєрідне «маскування» західної класики під реалії модерності, наприклад, у «Трахинянках» Софокла (*Women of Trachis*, 1954). Прикметно, що у подібному ключі Андрій Білецький розглядає відмітну особливість Софоклових персонажів. У його прочитанні героїчні, непересічні персонажі трагіка «показані як реальні особи, незважаючи на котурни й маски» [198, с. 9]. Світогляд, етичні імперативи, мова і жанрові формули іншої та віддаленої епохи передаються англійською сучасного покоління. Це стосується як адаптацій з японської, так і з давньогрецької мов. Наприклад, у Паундовій версії «Трахинянок» останні слова Геракла, вимовлені у передсмертній агонії, коли він умовляє Гілла віддати своє тіло поховальному вогню, центруються навколо образу залізобетону:

And put some cement in your face,  
reinforced concrete, make a cheerful finish  
even if you don't want to»

(І покладу цемент на твоє на обличчя / Залізобетон / Нехай буде відрадным кінець, / Навіть якщо ти не хочеш цього) [472, с. 54].

С. В. Янковскі, порівнюючи декілька перекладів Софоклових «Трахинянок», відзначає, що давньогрецький зворот «*chalubos lithocolleton stomion*» означає «сталева арматура з камінням», оскільки *lithocolleta* – це каміння. Паунд винахідливо модернізував розтягнуту фразу «сталева арматура з камінням» і передав її образом залізобетону. <...> Ця фраза, безсумнівно, належить американському століттю технологічного прогресу; для сучасної свідомості вона асоціюється з витривалістю і силою, двома якостями, які порівнюються та зіставляються у термінах сучасного життя. Як не дивно, попри модерне звучання, переклад цього епізоду майже повністю відповідає оригіналові» [472, с. xviii–xix]. Така іронічна передача семантичних елементів класичних мов нагадує період «гутенберження» київських неокласиків. Як згадує Юрій Клен, Микола Зеров охрестив село Баришівку, де він учителював на початку 1920-х рр., Лукрозою (*Lucrosae*), оскільки «бариш по-латинськи – «*lucrum*» [115, с. 12].

Апелювання до перекладу «Трахинянок», опублікованого 1954 р., виглядає необхідним аргументом при аналізі його ранніх адаптацій п'єс театру Но. У хронологічній перспективі це зіставлення окреслює контур цільності креативних стратегій поета у формі своєрідної рамкової фабули. Її незмінними концептами є три засадничих принципи: імажистська єдність образу, інтерсеміотичне підґрунтя художньої репрезентації та компаративна площина світового красного письменства. Показово, що ознайомлення західного читача з класичним японським театром Паунд починає з його інтерсеміотичної складової, поєднуючи письмо і музику: «Пропоную декілька подальших прикладів тексту, або лібрето. Читачеві слід пам'ятати, що слова є лише однією частиною цього мистецтва. Слова зливаються з музикою та церемоніальними танцями. Ці «тексти» необхідно читати чи «досліджувати» так, ніби слухаєш музику. Із їхньої невизначеності необхідно вибудовувати конкретний образ. Гадаю, кращі п'єси становлять єдиний образ; іншими словами, їхня цілісність визначається образом: вони розгортаються навколо образу на кшталт того, як грецькі драми вибудовано на одній етичній zasadі. Грецькі драми є ґрунтовно розробленими описами пев-

ної добре знаної події; у подібний спосіб японські п'єси опираються на обізнаність із подіями минулого або легендами. У них зображується додатковий яскравий епізод чи кризова ситуація. Перипетії й розв'язка у грецькій драмі зумовлені богами; у японській – виходять привиди та духи. Незрідка дух з'являється у знайомій подобі, і це нагадує католицьку легенду, за якою Христос з'являється у вигляді жебрака» [443, с. 247].

Виокремлення подібних транскультурних паралелей між східною та західною поетикальними системами вивершено в анотованому перекладі «Трахинянок» Паунда. «Єдність образу», «інтенсифікація образу», які передусім цікавлять Паунда у розвідці «П'єси театру Но» [443, с. 213–362], постають як цілісні інтерсеміотичні художні побудови, що функціонують на тлі поєднання тексту, музики, танцю, сценічних декорацій, масок. Естетичний ефект такого нашарування можна порівняти зі струнами міфічної Еолової арфи, які під дією вітру створювали різні обертони й акорди загального тону. Зрештою, єдність образу як основи художньої системи постульовано Паундом ще до знайомства з рукописами Феноллози. Так, у розвідці «Дух лицарського роману» він пише про Данте: «Боже-ственна комедія – це єдина розгорнута метафора життя; вона являє собою поєднання витончених спостережень, організованих у впорядковану послідовність» [440, с. 87–88].

Переклад «Трахинянок» Софокла вартий того, щоб повернутися до нього ще раз. Коли «туніка Несса», цей смертоносний подарунок Деяніри, майже звершила свою фатальну місію, помираючий Геракл зізнається Гіллові, що він нарешті зрозумів правдивість пророцтва свого батька стосовно обставин власної смерті, яка буде заподіяна від руки одного з тих, хто вже зійшов в Аїд. Тепер він сприймає власну долю зі стоїчною мужністю:

Come at it that way, my boy, what  
SPLENDOUR,  
IT ALL COHERES [407, с. 331].

(Прийми те, що станеться, мій хлопчику, / яке СЯЙВО, / ВСЕ ЗБУВАЄТЬСЯ).

Переклад цього фрагменту, графічно виділеного капіталізацією, супроводжується приміткою, в якій зауважено, що слова Ге-

ракла є «ключовою фразою усього твору, заради якої існує п'єса». Серед подібних значимих реплік Паунд зосереджує увагу також на відповідних репліках із «Антигони» Жана Кокто й «Електри» Софокла [407, с. 331]. В останнього виокремлено розпачливу докору Електри її сестрі Хрісотеміді в слабкодушості, бо вона не бажає помститися за батька, Агамемнона: «До бід додати підлість» (пер. Андрія Содомори) [198, с. 26]. «Сяйво», в променях котрого власна доля Геракла гармонізується з невблаганними законами світоустрою, складає один із лейтмотивів «Пісень». «Інтеріоризована когерентність» диспаратних складових духовної спадщини людства надає стереоскопічності модерному епосу й одночасно визначає принципи його адекватного структурування.

Порівняння перекладів цього місця Ф.Ф. Зелінського [196, с. 360] і С.В. Шервінського [197, с. 271] свідчить про те, що образ сяйва привнесений Паундом як додатковий привід висловити власну творчу концепцію. А слово «когерентність» в його перекладі можна розглядати як інтертекстуальний чинник поетичної семантизації, один із проявів «єдності образу» японського театру. Фраза «Все поєднується» на тлі внутрішнього осяяння героя в перекладі Паунда контрастує з безрадісним зачином вірша Єйтса «Друге пришестя» (*The Second Coming*, 1921), в якому спіралі (*gyres*; у перекладі Олександра Мокровольського – «кола») символізують циклічний рух історії: «Описує все ширші кола сокіл / Й сокольника уже не може чути; / Все розпадається; центр не тримає» [104 с. 134]. Висловлене ліричним героєм Єйтса меланхолійне, гірке відчуття «втрати центру», цілісної картини світу поглиблює ідею неприйняття атомізованого соціуму, красномовно висловленого ще Джоном Донном у «Першій річниці» (*First Anniversarie*, 1611 р.). Поет-метафізик описує передчуття втрати цілісного світосприйняття, упорядкованого і прекрасного світу, спричиненого розвитком тогочасної науки, зокрема – Великими географічними відкриттями. У поемі Донна ці епістемологічні зрушення, перш за все, пов'язані з поступом астрономії, геліоцентрична парадигма якої кидає виклик гуманістичному трактуванню людини як осердя космосу:

And new philosophy calls all in doubt,  
The element of fire is quite put out;

The sun is lost, and th' earth, and no man's wit  
Can well direct him, where to look for it.  
And freely men confess, that this world's spent,  
When in the planets and the firmament  
They seek so many new; they see that this  
Is crumbled out again to his atomies.  
'Tis all in pieces, all coherence gone; <...>  
For every man alone thinks he hath got  
To be a phoenix...

(І нова філософія ставить усе під сумнів, / Стихія вогню загасла; / Втратили сонце, і землю теж. / І розум жодного з людей не вкаже напрям, де шукати їх / І всі готові визнати, що цей світ дійшов до краю, / Коли між планет і у небесному склепінні / Вони шукають чогось нового; вони бачать, що світ / Знову розпадається на атоми. / Він весь із часток, а цілого не стало <...> / Бо кожен окремо тримається, ніби він – / Птах фенікс) [277, с. 163–164]. Підзаголовок цієї, за визначенням В. Димшиця, «віршованої проповіді» [97, с. 17] – «Анатомія світу» (An Anatomy of the World) – узагальнює центральну ідею поступової ери, коли соціум розпадається на атомізовані, індивідуалізовані частки.

Натомість, як свідчить Паундів переклад-переспів Софокла, фрагментарності людського досвіду протиставлена іманентна єдність, «когерентність», космічна гармонія – «it all coheres». Цей мотив із особливою поетичною силою відчутно в останній частині «Кантос». В «Ескізах і фрагментах» (Drafts and Fragments, 1969), які прочитуються як філософський, етичний і естетичний підсумок творчого шляху поета, «єдність образу» артикулюється за посередництва палімпсесту, який проступає на тлі приголомшливої сповідальної лірики, що поєднує мотиви розпачу і надії:

To make Cosmos –  
To achieve the possible –  
<...>  
But the record  
the palimpsest –  
a little light  
in great darkness –

<...>

I have brought the great ball of crystal;  
who can lift it?  
Can you enter the great acorn of light?  
But the beauty is not the madness  
Tho' my errors and wrecks lie about me.  
And I am not a demigod,  
I cannot make it cohere.

If love be not in the house there is nothing» [437, с. 815–816].

(Створити Космос – / Досягти можливого – / <...> Але написане / палімпсест – / трохи світла / у суцільній темряві – / <...> / Я приніс великий магічний кристал; / кому до снаги піднести його вгору / Чи можеш ти увійти до великого жолудя світла? / Але краса – це не божевілля, / Хоча мене оточують помилки і крах. / І я – ненапівбог, / Я не можу відновити гармонію. / Якщо в домі не буде любові, там не буде нічого).

Попри усвідомлення безнадійності спроби «узгодити уривки» модерного епосу, бачення цілісного Космосу, прекрасного раю присутнє у текстурі пісні – потенційна наближеність ідеалу висловлюється через образність «Божественної комедії» Данте та алузію на останні слова «Пекла» – «знову побачити світила». Омріяна упорядкованість світу існує в заключній частині «Кантос» у формі діалогу текстів, своєрідному планетарному палімпсесті:

again is all «paradiso»  
a nice quiet paradise  
over the shambles,  
and some climbing  
before the take-off  
to «see again,»  
the verb is «see,» not «walk on»  
i.e. it coheres all right  
even if my notes do not cohere.  
Many errors,  
a little rightness,  
to excuse his hell  
and my paradiso.

And as to why they go wrong,  
thinking of rightness And as to who will copy this palimpsest?»  
[437, с. 816–817].

(«знову все «парадиз» / гарний супокійний рай / після безладу, / після сходження / перед злетом побачити знову», / дієслово тут – «бачити», а не «рухатися далі» / тобто, все прекрасно узгоджується, / навіть якщо мої нотатки не узгоджені. / Чимало помилок, / дещиця істини, / щоб виправдати його пекло / і мій парадиз. / Але чому все розладналося, / коли думали про істину / і хто скопіює цей палімпсест?»).

Отже, модерністська епічна поема здатна відтворити цю божественну, трансцендентальну когерентність у формі історії, яка упорядковується індивідуальним, внутрішньо-психологічним баченням, естетизацією наративу, версифікацією історії. До універсальності та всеосяжності погляду на світ небожителів додається особистісне, фрагментарне світовідчуття індивіда у пошуках епічності – єдності людини та історії, особистості та соціуму в поступічний, постренесансний, модерний час.

Важливо, що символами квесту на шляху до розуміння таємниць природи, цієї своєрідної мови Сфінкса, сприймати яку можуть лише напівбоги, стають жолудь і кришталева куля, тобто магічний кристал, яким користувалися віщуни і ворожки. Керролл Террелл тлумачить ці метафори як «первісне невидиме світло, яке є джерелом пізнання буття» [486, с. 690]. У «Пісні 106» побіжно згадується: «Той великий жолудь світла розбухає» (That great acorn of light bulging outward) [437, с. 775], сферичний об'єкт наповнюється животворним наливом, плід витягується у дерево. Образ дерева у міфотворчій системі Паунда від самого початку символізує пророчий дар, пізнання майбутнього. Так, серед віршів 1905–1907 рр., які увійшли до «Книжечки для Хільди», саморобної збірки з веленевого паперу, подарованій Хільді Дулліттл, першому коханню Паунда, читаємо стилізоване під прерафаелітів «Дерево» (The Tree). Друкарську помилку в архаїчному «nathless», мабуть, можна пояснити форматом, як сказали б київські неокласики, «гутенберження»:

I stood still and was a tree amid the wood  
Knowing the truth of things unseen before,



<...>

Naethless I have been a tree amid the wood  
And many new things understood  
That were rank folly to my head before [320, с. 81].

(Я стояв нерухомо і був деревом серед лісу / Свідомий істини про речі, досі небачені / <...> / І хоча я був деревом серед лісу, / І багато нових речей збагнув, / Які раніше здавалися мені страшеним безглуздям).

Символ кришталевої кулі нагадує також образ із вірша Арсенія Тарковського «Первые свидания» (1962 р.): «И ты держала сферу на ладони / Хрустальную». Цей твір використаний у кінофільмі Андрія Тарковського «Дзеркало». Поетика цієї стрічки, до речі, доволі близька до структурування наративу в «Кантос» Паунда. Обидва твори, авторів яких поєднує доля вимушених емігрантів, вдаються до компаративно-медійного аналізу, оскільки, окрім алузій на «Божественну комедію» Данте, принцип поєднання ліричного й епічного, автобіографічного та історичного, індивідуального та документального компонентів складають у них багаторівневий художній хронотоп, побудований на принципі монтажу.

У Паунда сферичні тіла нагадують не тільки поетику Данте, а й перегукуються з колоподібним структуруванням історії Єйтса, що ґрунтується на образі спіралі. У трактаті Єйтса «Бачення» (A Vision, 1925), де викладена система філософствування, яка має передати й увиразнити невід'ємність душі історії та історію душі, він пише: «Греки, звичайно, мали таку систему, а також Данте. У моєму винаході немає нічого нового, я і збираюся показати, що і Сведенборг, і Блейк, і багато мислителів до них усвідомлювали, що все навколо збудовано як спіралі» [511, с. xi]. Текст «Пісень» виразно свідчить про важливість впливу Єйтса на образи конусів і сфер у творчості Паунда. У «Піснях» автор «Бачення» виступає під маскою Ювентуса – давньоримського бога юності. Розроблена Єйтсом система вставлених один в одного конусів, які символізують процес вічного коловороту історичних циклів, трансформована Паундом в концепт репліки, копії, повторення. Звідси й анафори, які передають відчуття своєрідного рефрену: «Ювентус сказав: «Вічний» <...> / Він сказав: «Десять тисяч років до теперішнього <...> / І сказав: «Дістатися до осердя конуса / Означає повторення [437, с. 142].

У прочитанні Паунда поетика театру Но спирається на доктрину «єдності образу». Образ світла – один із наскрізних лейтмотивів його творчості. Тому слова, які він приписує в перекладі «Трахинянок» Гераклу, функціонують у системі масок поета, що уособлюють його власні переживання і внутрішній емоційний стан. Маска Софокла артикулює фатальну долю античного героя, який уособлює і трагічність власного досвіду модерного поета, історичну «репліку».

У дослідженні «Per Arnica Silentia Lunae» (Під захистом місяця мовчазного, 1917) Єйтс писав: «Якийсь дух в одній японській п'єсі перетворився на полум'я, він спалахнув через надумані докори сумління, і, попри те, що буддійський священник пояснює йому, що вогонь погасне, як тільки дух перестане у нього вірити, перестати вірити він не може <...> Існує дві реальності – земна і вогненна. Всяка сила повстає із земного стану, оскільки в ньому зіштовхуються всі протилежності і лише в ньому можливі безмежний вибір і повна свобода. Він різнорідний і злостивий, оскільки зло – це напруга між протилежностями, але в стані вогню все є музикою і спокоєм. Між ними знаходиться стан повітря, образи якого нагадують життя, взяте у борг, воно складається зі спогадів або відбиває кольори та спалахи вогню, які вони символізують: царство тіней, що «кружляють і згасають», вони волають, подібно духам закоханих із японської п'єси:

Щоб знайти силу  
Навіть у нашій слабкості,  
Ми прочитаємо прямо зараз,  
Хоча це лише сон,  
покаянну формулу [130, с. 602–603].

Отже, у перипетії цієї японської п'єси Єйтс виокремлює дихотомію трансцендентального і буденного. Духи сягнули стану вогню, абсолютну протилежність земного. У виносці до цього абзацу автор нагадує читачеві про сцену із своєї п'єси «Пісочний годинник» (The Hour Glass, 1903 р.), в якій жебрак виводить на стінах стародавнього Вавилону слова «Існують дві реальні країни, одна видима, інша невидима, і коли там літо, у нас – зима, коли у нас листопад, там – пора ягніння» [515, с. 277]. Очевидно, у класичному япон-

ському театрі Єйтс віднайшов світ духовних цінностей, чистої пристрасті, який у його поетичному доробку описано як Чарівну країну і Візантію. І Паунда, і Єйтса вабили естетичні принципи єдності образу, економії зображальних засобів, пластичності образів, поєднання духовного й тілесного. Зав'язка п'єс театру Но повністю статична, або, за словами Феноллози, «скульптурна» [443, р. 273], фабульна лінія сходить нанівець, жодна перипетія не порушує композиційної єдності, а кульмінація реалізується у формі одкровення, духовного просвітлення – старий і немічний бідняк, виявляється, є духом уславленого воїна. Такі миттєві драматургічні метаморфози символізують подолання дуалізму життя і смерті, нагадують про приховану велич і красу у повсякденному, про існування двох реальностей – країни видимої і невидимої, які, за висловом Лоуренса, складають «універсальну референціальність», а за Паундом – «єдиний образ» і палімпсест, за допомогою якого класичні тексти інтеріоризуються і переносяться на власну долю і творчість.

### **3.3. Синтезований історичний наратив: китайські мотиви в «Піснях»**

Тема функціонування мотивів китайського класичної філософії й поезії в творчості Езри Паунда стала одним із ключових моментів критичної рефлексії західних критиків від початку другого етапу канонізації поета, пов'язаного з присудженням йому в 1949 р. щойно започаткованої Бібліотекою Конгресу США Боллінгенської премії. Головними темами цієї частини паундіани можна назвати історію й джерела поетового зацікавлення давньокитайськими текстами [358], специфіку образотворення [347], переклади класичних китайських поетів, наприклад, Лі Бо [294, с. 35–62] та співвідношення розуміння американським поетом китайської філософії з теорією орієнталізму Едварда Саїда [330]. Проте поза увагою літературознавців опинилася власне наскрізна ідея «Кантос», яку можна визначити як спробу Паунда окреслити новий погляд на історію людства, котра б синтезувала епохальні події розвитку

Заходу й Сходу, зокрема – давнього Китаю та раннього періоду становлення США, в іманентно неподільному образно-художньому цілому.

Тому завданням наших спостережень над поетикою «Кантос» Паунда є спроба проаналізувати точки дотику історичних китайських наративів із історією західної цивілізації в цій ліро-епічній поемі, описати природу інтертекстуальності у зображенні таких головних її героїв, як Конфуцій і Джон Адамс, і довести, що конфуціанська ідея впорядкованості та громадського устрою бачилася Паундом як парадигма нової соціальної гармонії, що характеризується масштабами цивілізаційної моделі.

У «Cantos» Езри Паунда китайський міф та історія Піднебесної змальовано як величну царину архетипів, що її поет протиставляє сучасному світу в якості своєрідного джерела соціальної й моральної енергії, здатної відродити продуктивні універсальні принципи. Загалом у «Кантос» історія Китаю постає як низка добродесних прикладів і засобів створення ефективної економіки, котра знівелювала б пагубні та лиховісні наслідки лихварської філософії, що від них потерпає західна цивілізація. Змальовані Паундом герої керують суспільством за допомогою молитви, ритуалу та суспільно-корисної праці. Так, Чен Тан, засновник династії Шан (відомої також під назвою Ін), «молився на горі і / написав «ТВОРИ НОВЕ» / на своїй ванні / день за днем твори нове / зрізай підлісок, / складай колоди, / нехай їх буде більше» [437, с. 264–265].

Традиція шанує Чен Тана як взірцевого правителя, котрий приборкав і опанував власні пристрасті заради розквіту держави. Згадувані в «Кантос 53» «копальні міді, з якої вироблялися диски з квадратними дірками у середині», «порожні силосні ями», «сім років неврожаю» нагадують період в історії древнього Китаю, коли під час посухи правитель віддав наказ карбувати монети, щоб народ міг купувати зерно, але його катастрофічно бракувало. Ця трагедія тривала до того часу, поки не сталося диво – небо прийняло принесену Чен Таном офіру і дарувало землі дощ. Німецька фраза, вписана між «сьома роками недороду» та повчальними словами правителя – *der im Baluba das Gewitter gemacht hat* («який викликав бурю в Балубі») [437, с. 264] – приписує магичну силу не тільки до-

стойному китайському правителю, а й долучає її до світової історії, причому у зворотному хронологічному порядку. У «Кантос 38» ці слова читаємо в англійському перекладі – «The white man who made the tempest in Baluba» [437, с. 189] – поряд із важливим коментарем: «they spell words with drum beat» («вони пишуть слова за допомогою ударів у барабани»). Йдеться про пригоду експедиції Лео Фробеніуса, німецького етнографа та дослідника народів Африки. На початку 1930-х рр. Паунд захопився його теорією культури як особливого соціального організму. Фольклорні сказання, зафіксовані Фробеніусом, органічно вплітаються у структуру «Пісень» і складають своєрідні «гарт-крейнові» мости, кроскультурні зв'язки між переказами легендарних подій і текстуально верифікованих історичних документів. Так, одного разу одне з африканських племен загрожувало нападом на мандрівників, але гроза налякала та відстрашила тубільців. Наступного ранку перекладачі Фробеніуса почули, як плем'я, використовуючи сигнали барабанів, сповіщало про «білу людину, котра викликала грозу в Біембі» [486, с. 157]. Паунд постійно згадує ритуальні обмеження та церемоніальні приписи: заборону ламати гілки дерев, під тінню яких перебував гідний правитель, ритуали, покликані вберегти від голоду, записи ритуалів, ритуальні офіри тощо.

У «Піснях 53–54» історія занотована у формі низки подій, зумовлених належною повагою та виконанням принципів продуктивності та порядку, що вони були відомі декільком мудрецам, які керують через укази та ритуали.

Коли у «Пісні 59» Паунд змальовує першого маньчжурського правителя династії Цин, то поета перш за все цікавить, як він сприймає Конфуція, радше канон китайської літератури, «Шицзин» («Книгу пісень»), зібрану і відредаговану, як вважається, Конфуцієм: «De libro CHI-KING sic censeo / wrote the young MANCHU, CHUN TCHI, / less a work of the mind than of affects / brought forth from the inner nature / here sung in these odes. // Urbanity in externals, virtu in internals / some in a high style for the rites / some in humble». (Що стосується книги Шицзин, то думаю так, – писав молодий маньчжур, Шуньчжи, – не стільки плід розуму, / скільки наслідки сутності – ось що оспівується в цих одах. // Повага в ритуалах,

чесноти в поведінці, деякі – у високому штилі для ритуалу, деякі – смиренні) [437, с. 324].

Китайська книга Шицзин написана і «для імператорів, і для народу», вона скрупульозно, детально вказує на засіб «досягнення чесноти». Використання англійської, латини та італійської підкреслює загальнолюдське, позачасове значення цього канону:

Ut animum nostrum purget, Confucius ait, dirigatque  
ad lumen rationis  
perpetuale effecto  
That this book keep us in due bounds of office  
the norm» [437, с. 324].

(Щоб очистити розум, говорить Конфуцій, і направити [його] до світла розуму / вічна дія [слова *perpetuale effecto* запозичені з канцони Кавальканти «Дама мене питає», переклад якої подається в «Пісні 36» – О.Г.] / Аби ця книга / тримала нас у посадових межах / норма).

Отже, саме «наслідки», які є результатом досконалої діяльності великих людей, повинні визначати життя держави. Очевидно, що для Паунда «норма», чи вірець чеснот – як індивідуальних, так і суспільних, котрі передані нащадкам Конфуцієм, є вічними цінностями. Вживання латини говорить про універсальну та неперервну природу цих істин, що набувають ознак ритуалу. У багатьох мотивах «Кантос» звучить бажання відновити конфуціанську мудрість і розсудливість в якості історичного ритуалу та висловити власне бачення Паунда колоподібного напрямку історичного часу, адже в цьому хронотопі «наслідки внутрішньої сутності» Конфуція зливаються з природою Одиссея, Малатести, Джефферсона, Адамса і у такий спосіб створюють універсальний порядок.

Формально «Китайські Cantos» починаються «Піснею 52». Їх відкриває ідеограма «випромінювання», що її Паунд запозичив із рукописів Феннолози. У наступних Піснях цього циклу пошуки Паундом нової моделі історичного наративу вивершуються в своєрідному літописанні, що починається з канонічної «Книги ритуалів» Лі цзи, й завершується періодом президенства Джона Адамса. У текстурі твору як художнього цілого оригінальною увертюрою цієї наративної схеми є фінал «Пісні 50», яка закінчується дво-

ма ідеограмами – чжень і мінь («правильний» та «ім'я»). Сам Паунд трактує ці письмові знаки як «true definition», тобто «істинне визначення» у «Пісні 66» [437, с. 382], що близько пов'язане із завданням «називати речі своїми іменами», яке згадується в «Пісні 52» [437, с. 261]. У вченні Конфуція «виправлення імен» – чжень мінь (正名) – означало припис, згідно з яким поведінка індивідуума повинна повністю відповідати його морально-ритуальному статусу заради досягнення гармонійного упорядкування соціуму. Вчитель Кун викладає ці імперативи в декількох місцях книги «Луньюй», і їхня левова частка стосується питання управління державою. Наприклад: «Цзилу сказав: «Вейський правитель чекає Вас для справ керівництва. З чого Ви почнете? Вчитель відповів: «Треба виправляти імена <...> Бо коли ім'я неправильне, то недоречно його тлумачення; якщо недоречно тлумачення, то не буде успіху в справі, а без успіху в справі не процвітають ритуал і музика <...> Благородний муж уникає недбалості у словах» [122, с. 128]. Конфуціанську тезу про обов'язок духовних і політичних керманців нації вживати слова, які чітко передають їхній концептуальний смисл, у перекладі Паунда, до «справжніх визначень», можна порівняти із флоберівським *mot juste*. «Точний вираз» для Паунда – це спосіб відновити живий зв'язок мови, соціального порядку і традиції. Естетичні й філософські пошуки самого Паунда вважаємо синтезом конфуціанського імперативу «виправляти імена», як це сформульовано в «Аналектах», і західної концепції «точного слова». Показовий приклад такого взаємовпливу й сучасні проєкції конфуціанських ідеалів читаємо у спогадах про Михайла Леоновича Гаспарова. За словами Ольги Седакової, він «взяв на себе величезну суспільну працю, яку можна було б порівняти з «виправленням імен»: він почав культурну битву з невиразністю, з недоумством, неухважністю, з механічним вживанням слів, почуттів, методів, думок» [191]. Доречно зауважити, що обом дослідникам належать переклади, які вважаємо найкращими серед російських версій Паунда.

Джерелом «Пісень 85–86» є «Канон історії» – книга «Шуцзин», де зібрано архаїчні сентенції героїв стосовно історії древнього Китаю та конкретних історичних постатей. Для Паунда найбільше важить те, що вона була відредагована самим Конфуцієм, а зна-

чить, як додає В. Алексеев, у цій книзі немає «відвертого містичного та надприродного героїзму й наївної небувальщини» [3, с. 33]. Паунд ніби втручає російському синологу. В есеї «Візитівка» він пише: «Вчитель Кун зібрав оди та історичні документи древніх царів, які він вважав вартими зберегти» [432, с. 306]. В авторській примітці до «Пісні 85» поет пояснює, що ця частина є «навіть занадто деталізованим підтвердженням тези Конфуція про те, що присутні принципи управління містяться в книзі Шу, в історичному каноні» [432, с. 579]. У цьому розділі поеми рельєфно виокремлюється тема «збереження документів» як етично-філософської історії людства.

«Китайським пісням» передує «Зміст Пісень 52–71» (Table) [437, с. 255–256], в якому автор у суцільному порядку перелічує історичні етапи від перших китайських династій до американо-французької угоди 1778 р. З прийомом поєднання історії давнього Китаю з біографіями батьків-засновників США – тільки у реверсивній перспективі, від Джона Адамса до правителів Піднебесної – читач познайомився в «Пісні 50». Таким чином, «Зміст» китайських пісень і попередні частини епосу структуруються у формі своєрідного паліндрома. У свою чергу, на першій сторінці циклу про другого президента США, «Пісні про Адамса», Паунд розміщує китайський ієрогліф «ча» (зі значенням «чай»), який виступає у тексті як символ прологу до Війни за незалежність – «Бостонського чаювання» у грудні 1773 р.

Загалом «Кантос» просочені конфуціанськими тональностями. Вони особливо щільно сконцентровані у фінальній частині твору, Піснях, які сповнені моральних заповідей про простоту поведінки, відповідальність правителя перед народом, гармонію з природою, і «синівську» повагу, що повинна панувати у суспільних відносинах будь-якої історичної епохи. Художнім способом об'єднання Заходу й Сходу Паунд обрав суб'єктивно осмислений іманентний первень у формі реконструкції та ревізії історії становлення США та визначних епох давнього Китаю, які об'єднано в «Китайських піснях» у своєрідну культурно-історичну парадигму, що її Паунд утілює у формі поетичних рефренів.

Фінальні китайські знаки цієї частини твору резонують із першими її рядками – цитатою з листа 1815 р. тоді вже экс-президента Адамса стосовно причин і перебігу Війни за незалежність:



«Революція, – сказав містер Адамс, – відбулася в головах людей / за п'ятнадцять років до Лексінгтона [437, с. 246].

Від «Кантос», присвячених китайській історії, Паунд органічно переходить до історії Америки. У «Піснях 62–71» Джон Адамс змальований як продовжувач і правонаступник ідей та ідеалів Конфуція. Відомо, що для написання цієї частини епосу Паунд користувався відредагованими Чарльзом Бостоном «Працями Джона Адамса» – двотомником, питому вагу якого складають не завжди зрозумілі посилання на факти біографії другого президента США, його листування (зокрема, і з Томасом Джефферсоном), щоденники, політичні документи. Портрет Адамса репрезентовано у документальному ключі: «Найясніший розум конгресу у 1774 р. і потім / *pater patriae* / людина, яка нас <...> створила / <...> врятувала своєю справедливістю, чесністю і прямими дорогами» [437, с. 350].

У цьому образі можна побачити риси архетипного батька-заступника-правителя, чиї діяння відвернули країну від деструктивного впливу зрадників революції, уособлених у портреті Александра Гамільтона: «Ми можемо припустити (маю на це право, *ego scriptor cantilenaе*) / що він був найбільшим хамлом в УСІЙ американській історії». Повторення гетероглосного малюнку (англійська, латина, італійська) з особливою художньою силою увиразнює паралель із конфуціанською темою попередніх «Кантос» і надає авторитетності інвективному голосу автора: будинок в італійському Рапалло, де написана ця «Пісня» 11-го січня 1938 р.» [437, с. 350] перетворюється на скрипторій середньовічного монастиря, де Паунд переписує, очищає, відновлює історію раннього періоду становлення США як держави. Сторінки з магічної «Книги ритуалів», сповнені безтрепетної, смиренної гармонії космічних циклів, виступають своєрідним ліричним прологом до дев'яти «Пісень» про китайську історію.

При першому читанні аннали від Паунда видаються безкінечними, але фактично художній час рухається тут із величезною швидкістю і охоплює 46 сторіч. Стрижневим завданням цих літописів видається відстеження фактичного існування, домінування чи взагалі відсутності конфуціанських ідей в різні епохи, коли династії постають і зникають, на зміну достойним приходять негідні імпе-

ратори чи міністри, упорядкованість і хаос протиборствують на величезних часових проміжках. Схід і Захід, Китай і Америка існують у чистилищі історії. Зневажливе ставлення до основ етики Конфуція призводить до морального занепаду можновладців і безладу в країні, як це сталося між 274 і 317 рр. За свідченням коментаторів, імператор Цин У Дзи так захопився придворними розвагами, що віддав правління царством своєму свекру, Янь Сюню [486, с. 221]. Паунд змальовує цей історичний сюжет із сарказмом і їдкою іронією, що увиразнюється залученням сучасної лексики до наративу про давноминулі часі: «А державою управляв Янь Сюнь / імператор розважався у парку / повелів зробити легкий повіз, запряжений вівцею. / Вівця вибирала, на який пікнік податися, / закінчив свої дні гурманом. Чен, татарин, сказав: / Хіба всі його ставленики не підлесники? / Як може така країна жити в мирі? А імперський принцип зайнявся корчмарським бізнесом / і читав Лао Цзи» [437, с. 282].

Те, що царський спадкоємець читає твори засновника даосизму, – зловісний знак. Однак конфуціанська гармонія, шляхетність, упорядкованість не зникають з історичної арени, ми читаємо про імператорів, життя та мова яких позначені простотою, вони пишуть вірші, роздають зерно народу, дбають про зниження податків і цін, і на смертному одрі віддають наказ: «Бережіть мир, дбайте про людей». Для них незаперечною є формула: «Конфуцій потрібен Китаю, як вода – рибі» [437, с. 285].

Але ідеї вчителя Куна не можуть втілюватися в життя, наприклад, у часи династії Суй, яка «вгрузла в *abuleia*». Цей латинський термін (параліч волі) символізує один із полюсів, який разом із «*directio voluntaris*» (направлена воля) створює ідейно-філософську напругу «Кантос». Перший історичний приклад подібних «антигероїв» Кантос, позбавлених життєдайної енергії та сили волі, змальовано в особі Алессандро Медичі («Пісня 5»). Замах на його життя передрікали не тільки гороскопи, а і його власні сновидіння, та він «вважав свою смерть невідворотною. *Abuleia*» [437, с. 19]. У цьому «Канто» тема підступних вбивств асоціюється з другим колом Дантового «Пекла». Два італійських слова «*Caina attende*» повертають художній час твору до початку XIV ст. у формі, увічненій у п'ятій пісні «Пекла», де Франческа да Ріміні просить

Данте розповісти її чоловікові про страшне вбивство словами: «Каїна жде того, хто кров'ю вмився» [86, с. 45].

Символічно, що так звана частина «Кантос» «Rock-Drill» починається складною ідеограмою «лінь» [437, с. 563], де елементи «ри-туал», «три краплі», «хмара» вивершуються «небом». Отже, митець намагається вибудувати бачення раю та гармонії. Словникові дефініції, здається, не передають усієї насиченості ідеограми. У Паунда вона перекладається як *sensibility*, тобто доброзичливість, прихильність, співчуття – «Наша династія виникла завдяки прихильності», – слідує пояснення ідеограми «лінь» на початку «Пісні 85». Паунд послуговується перекладом на латину книги історичних переказів «Шуцзин», виконаним Куврером і який, до речі, В. Алексєєв називає «перекладом посередньої вартості» [3, с. 33]. «Наша династія» – це династія Шан, яка не вберегла свою незалежність через моральний розклад її останнього царя і була переможена плем'ям Чжоу.

Текстура «Пісень 85–86» свідчить про те, що основним джерелом цих циклів є не «підрядники», але оригінал книги «Шуцзин», де зібрано архаїчні сентенції героїв стосовно історії древнього Китаю та історичних діячів. Для Паунда найбільше важить те, що вона була відредагована самим Конфуцієм.

Конфуціанство у творі набуває ознак позачасовості й універсальності: «Гномон, / наша наука походить від спостережень за тінями; / Королева Бесс переклала Овідія, / Клеопатра писала про обіг грошей / проти тих, хто розкидає старовинні записи / ігнорують «сень» [ідеограма означає «достойний, гідний, добродесний». – О.Г.] / і примазуються до переможців / (*turbae*) [лат., чернь, набрід]» [437, с. 563–564].

Площина «Шуцзин», як бачимо, органічно перетинається з історією західної цивілізації: східні астрономи, які за допомогою гномона визначають пори року; Єлизавета I – величність її правління й енциклопедична освіченість сприймалися Паундом як конфуціанські властивості (у цій пісні йдеться про біографічну подробицю з життя королеви-диви, коли під час візиту до Кембриджа вона виголосила довжелезну урочисту промову бездоганною латиною); Клеопатру Паунд теж зараховує до західних лідерів, які уособлю-

ють і практично втілюють конфуціанську ідею впорядкованості, оскільки вона ввела державний контроль за карбуванням монет. Ніби описуючи повне історичне коло, оповідь повертається до тієї частини латинізованої книги «Шуцзин», де змальоване заснування династії Шан. Паунд екстраполює боротьбу Чен Тана з черню, яка зневажає «достойних», до масштабів цивілізаційної моделі.

Китай за тисячу років до нашої ери і Сполучені Штати 1955 р., коли були надруковані «Rock-Drills», здаються неподільними, як неподільною виглядає лінгвістична площина твору. Імператор Му Вень, наставляючи нового міністра, говорить слова, під якими підписався б і американець Езра Паунд: «Будь достойним своїх предків і конституції». Приписати таку гетероглосну суміш п'ятому імператору династії Чжоу могло б здаватися невинувато штучним, якби не китайська ідеограма, яка – за авторитетним словником Метьюза – відповідає поняттю «конституція» [цит. за: 347, с. 62].

З художніми перекладами пов'язані й китайські народні пісні, включені до «Canto 49». Ця «Пісня», яка називається «Канто семи озер», є своєрідною увертюрою до «Пісень 51–61», присвячених історії Китаю. Аналізована нами частина поеми, як, зрештою, вся художня творчість Паунда, вирізняється ускладненим тематичним аранжуванням. Формально вона представляє собою колаж із десяти підрозділів. Перші шість є перекладами з рукописної ілюстрованої книги китайських і японських віршів, з якою поет познайомився в батьковій бібліотеці. Наступна, сьома, вставка і завершальна, десята – це голос ліричного героя. Слова восьмої частини, розташовані квадратом, нагадують транслітеровану східну поетичну форму. Паундознавці трактують ці латинізовані ієрогліфи по-різному: або як вірш одного з японських імператорів [308, с. 182], або як класичний китайський вірш, котрий подано японською транслітерацією [486, с. 191]. К. Террелл пропонує такий переклад: «Полум'яні веселкові хмари віщують добро, / кружляють по небу. / Сонце і місяць випромінюють світло / Ранок за ранком» [486, с. 191].

З точки зору жанрово-структурного розмаїття «Кантос» найцікавішою виглядає дев'ята частина, оскільки вона є переспівом китайської народної пісні, переклад якої Паунд знайшов у записниках Феноллози. Паундові переклади перших восьми уривків були зро-

блені ще навесні 1928 р., але поетові знадобилося багато роздумів і часу, щоб включити їх до поеми, де вони адаптовані доволі вільно, де їхні образи трансформовані й видозмінені.

The reeds are heavy; bent; / and the bamboos speak as if weeping.  
(Важкий, згорблений очерет; / і бамбук промовляє, ніби плаче) [437, с. 244].

У загальній структурі «Пісні 49» домінує саме такий елегійний настрій. Ці пройняті гіркотою образи не стільки символізують непогамовну тугу за минулим, скільки віддзеркалюють неповторну сумовито-задумливу ліричну красу, що її позбавлена сучасність. Перший рядок «Пісні», який і дав їй назву, підкреслює безмовність, німоту образів:

For the seven lakes, and by no man these verses.

Це – вірші семи озер, а не людей [437, с. 244].

Брижі на сколиханій поверхні води, гайворони, дзвони, суцвіття коричневого дерева ніби шепотом наспівують мінорну, «холодну мелодію», але людський голос мовчить. Витончені орієнтальні пейзажі несуть у собі амбівалентний заряд, оскільки одночасно виступають як метафори і зачарування, і докору. Занурення у цей звабливий поетичний світ закінчується тим, що насолода й ілюзії розсіюються на порох.

«In seventeen hundred came Tsing to these hill lakes» [437, с. 245].

(1700 р. Цин відвідав ці гірські озера).

Якщо звернутися до хронології давньокитайських родів, то, очевидно, йдеться про імператора маньчжурської династії Цин у Китаї, Кансі, відомого також під іменем Сюань Є. Період і наслідки його правління стануть головною темою «Пісень 58–61», а виданий ним «Священний указ» розглядатиметься Паундом у «Кантос 98–99». Образ китайського імператора вводиться у твір не тільки для забезпечення структурно-тематичної цілісності усього епосу. Благодійне правління та добрі діла китайської династії належать минулому так само, як і лірична краса, що нагадує ті давні часи. Сучасність навряд чи може викликати подібні душевні переживання:

State by creating riches shd. thereby get into debt? /

This is infamy. This is Geryon.

(Держава, створюючи багатства, повинна через це влізти у борги? Це – наруга. Це – Геріон) [437, с. 245].

У цих двох рядках проявляється типова поетикальна манера Паунда, що полягає у поєднанні та нашаруванні різних історико-культурних пластів, у даному випадку – історії становлення США та Високого середньовіччя. Тема державного боргу пов'язана в «Кантос», зокрема, і з образами батьків-засновників Америки – Томаса Джефферсона, Ендрю Джексона і Мартіна Ван Бюрена. В «Пісні 37», яка є своєрідною компіляцією уривків із «Автобіографії Мартіна Ван Бюрена» і присвячена історії так званих «банківських воєн», читаємо:

Relief is got not by increase  
but by dimunition of debt [437, с. 183].

(Порятунок досягається не збільшенням, / але зменшенням боргів).

Античний велетень Геріон у 17-й пісні «Пекла» Дантової «Божественної комедії» поєднує «м'який блаженний усміх, щоки чисті» з тілом плазуна, «гідотне втілення облуди» [86, с. 95]. Алюзія на цю потвору іронічно виокремлює ідею несумісності по-дантівськи пекельної реальності з картинами блаженної гармонії, змальованої в рукописній східній книзі. Неперекладний китайсько-японський вірш так само увиразнює трагічну алієнацію людства від гармонії у стосунках держави і культури.

Наступна частина цієї «Пісні» є перекладом фольклорного китайського вірша.

Sun up; work  
sundown; to rest  
dig well and drink of the water  
dig field; eat of the grain  
Imperial power is? and to us what is it?

Сонце сходить; працюй / Сонце на вечірнім прюзі; відпочивай / Викопай криницю і пий воду / Обробляй ниву; споживати плоди злаків – / Це право імператора? А що ми маємо? [437, с. 245].

З точки зору фольклорної жанрології – це «пісня кулі», як називали низькооплачуваних некваліфікованих робітників у Китаї. У коментарі Феноллози зауважується, що такі співанки ще назива-

лися «піснями обробітку землі», оскільки селяни виконували сільськогосподарські роботи, співаючи під музику. Паунд повертається до ідеалізованого життя древніх, коли люди працюють і відпочивають, їдять і вгамовують спрагу відповідно до ритмів сонця і пір року.

У голосі простолюдина, який живе у гармонії з природою, порівнюються соціальна роль можновладців і трударів. Повчання «Сонце сходить – працюй, сонце заходить – відпочивай» вписує працю не тільки в природні ритми та цикли, а й у контекст їхньої суспільної ефективності та сутності влади. Паунд вважає, що кращим прикладом дієвого урядування був автор американської Декларації незалежності: «Кращий уряд той, який керує найменше, зазначив Джефферсон <...> Поверхове тлумачення перш за все зосереджується на прислівнику «найменше», і радісно оминає дієслово «керувати» [422, с. 11, 15]. Автор «Кантос» надає першочергового значення джефферсонівській ідеї про те, що оптимальним способом державного управління є не стільки вдаватися до використання прямих повноважень, скільки опосередковано впливати на добробут країни внутрішньою упорядкованістю і мудрістю, поєднаними з добродійними та корисними справами:

the dimation of stillness.

And the power over wild beasts.

(вимір спокою. / І влада над дикими звірами) [437, с. 245].

Отже, «Канто» закінчується надією на можливість відчувати райський, величний спокій природи, де поетичні слова, подібно до пісень і гри на кіфарі Орфея, мають здатність зачаровувати навіть тварин і рослини. Крім того, це закінчення повторює завершальні слова «Пісні 47», що присвячена, зокрема, Діонісу, і в такий спосіб резонує з нею, а також із 2-ю «Піснею», оригінальною темо-римою, яка об'єднує цикл на основі амебейної поетики.

Словом, «Кантос» Паунда просочені конфуціанськими тональностями. В фінальній частині твору вони особливо щільно сконцентровані у «Піснях 98–99», які сповнені моральними заповідями про простоту поведінки, відповідальність правителя перед народом, гармонію з природою, і «синівську» повагу, яка повинна панувати у суспільних відносинах будь-якої культурологічної чи істо-

ричної епохи. Художнім способом об'єднання Заходу й Сходу Паунд обрав суб'єктивно осмислений іманентний первень у формі реконструкції та ревізії історії становлення США та визначних епох давнього Китаю, які об'єднано в «Китайських піснях» у своєрідну культурно-історичну парадигму, що її Паунд втілює у формі поетичного дистиха-паліндрома. Його частини поєднано на ґрунті поезики взаємодоповнення, яке В. Жирмунський називає «амебейною конструкцією» ліричної версифікації [105, с. 480–481].

### 3.4. Наближення до документального епосу

Рання творчість Езри Паунда, насичена античною міфологією та імажистськими експериментами, сприймається як ескапістська відповідь моральному й культурному стану європейської цивілізації початку ХХ ст. Перша світова війна виявилася переломною історичною подією для цілого покоління митців, катаклізмом, що позначив трагічну загибель того соціального устрою, в якому письменнику належала важлива соціально-культурна місія. Для поетів європейського високого модернізму – В. Б. Єйтса, Т. С. Еліота, Е. Паунда – так само, як, скажімо, і для В. Стівенса по інший бік Атлантики, культурно-цивілізаційна основа буття все більше набувала форм фікціоного концепту. Міметичне відображення дійсності поступалося місцем самореференційному вербальному всесвіту текстуальності. Побудова «всіляких земних Едемів», які Д. Затонський справедливо й проникливо визначив як мотив, що органічно поєднує модернізм з традицією [108, с. 42], виявляється незапитаною в буржуазному соціумі, й тому ідеальний соціальний устрій нарочито та підкреслено переноситься у царину винятково естетичних категорій. «Капіталістичне суспільство, якщо так уже прийнято називати соціальну організацію між 1905 р. і 1915 р., не змогло скористатися наявними митецькими «пагонами», – писав Паунд 1933 р. у статті з промовистою назвою «Вбивство капіталом» (Murder by Capital) [424, с. 227].



Одне з найголовніших жанрових визначень модерністського епосу Паунда «Кантос» висловлено автором у книгах, які сприймаються як глоси до його *opus magnum*. В «Абетці читання» (*ABC of Reading*, 1934) епосом названо «поему, яка охоплює історію» [411, с. 46]. Це авторське визначення вимагає постійних повторів, оскільки воно формує аналітичний лейтмотив наших спостережень. У «Путівнику по культурі» поет пише: «Ніякої таємниці в моїх «Піснях» немає, це – оповідь племені» [405, с. 194]. Історичний масштаб використовується поетом як метафора вічного повернення, в контексті якої актуалізується прагнення об'єднати на глибинному естетичному рівні найрізноманітніші сторони буття: мистецтво, економіку, політику, міф, Схід і Захід. У цьому сенсі семантико-ідейне структурування «Кантос» Паунда підпорядковане епічній ідеї – пошукам ідеалізованої єдності індивідуума та всесвітньої спільноти. Художня специфіка «Пісень» визначається як жанровою належністю до великих, «панорамних» родів літератури (епосу), так і індивідуальним (ліричним) «квестом» за епічністю в умовах атомізованого, індивідуалістичного буржуазного суспільства, іншими словами – у поступічну епоху.

Наразі в центрі нашої уваги будуть образно-структурна специфіка «Пісень» у жанровій системі панорамних художніх форм освоєння дійсності, історичні документи, які функціонують як маркери американської ідентичності в оновленій моделі епічності, а також художні стратегії побудови палімпсесту в «Кантос» на основі поєднання різноманітних культурних пластів і документальних текстів, що функціонують як «іскристі деталі».

«Архівознавчий» аспект «Кантос» проявляється в документальному відтворенні вчинків і дослівному цитуванні сотень персонажів, що населяють епос. Такий алюзивний метод дозволяє Паунду заповнити історичні лакуни, відновити іншу, альтернативну історію, яка фальсифікується або замовчується офіційною ідеологією. У «Путівнику по культурі» Паунд підкреслює, що «передача знань можлива виключно через такі конкретні прояви», як тексти документів [416, с. 28], а «нове розуміння історичного процесу» потребує відновлення цілих літописних брил, які «відправили на смітник, спотворили або повернули у забуття» [416, с. 30].

В одній зі вступних «Пісень» Паунд описує запеклу суперечку між Істиною і Калліопою, музою епічної поезії. Лайка і взаємні образи закінчуються перемогою Істини над майстерно відтвореною, цілісною моделлю реальності, яку представляє стародавній літературний епос. Триумф Істини над Калліопою можна тлумачити як свідчення того, що архітектоніка оновленого епосу буде визначатися не ретардацією дії – одним із традиційних художніх засобів, що притаманні епосу як жанру, оскільки вихідний пункт і розв'язка сюжету визначена культурою і традицією, а спроба створення нової реальності. Роздуми М. Римаря над парадигматикою епічної та ліричної форм художнього дискурсу наштовхують на важливі, як видається, висновки про специфіку поетики Паунда. «У ХХ ст., – підкреслює дослідник, – епічна точка зору на світ зумовила появу вже наскрізь суб'єктивістських романів, які стверджують прямо-таки антиепічний стан світу» [186, с. 3]. Авторська інстанція «Пісень» розгортається у пошуках естетичної, культурної і політичної альтернативи антиепічному впорядкуванню світу, причому в конгеніальних структурних стилізаціях, які зберігають, за термінологією М. Бахтіна, «пам'ять жанру». Так, наприклад, середньовічний «Плач Бертрана де Борна» відлунює в щоденниках ліричного героя: «8-е жовтня / наше століття сповнене горем і тугою» [437, с. 536].

Ідейно-історичним осердям сучасного епосу Паунда є становлення і розвиток США. Як підсумовує творчість Паунда Т. Денисова, «підґрунтям поетового інтересу до історії завжди були роздуми про долю і стан рідної йому Америки, за яку він вболівав усе життя, намагався естетичними засобами вмонтувати її у світову історію і дошукувався можливості повернути її розвиток на той духовний високий рівень, який був закладений батьками-засновниками» [89, с. 109].

Дослідники загалом виявляють згоду стосовно історичного тла «Пісень», яке окреслюється двома засадничими мотивами – «античною міфологією та філософією Конфуція» [390, с. 35]. Такий історичний наратив оприявлює ідеологічну сутність художньо-образного конструювання неперервного зв'язку минулого з майбутнім батьківщини поета. Показовий приклад такого пошуку ана-

логій і екстраполяції знаходимо, зокрема, у статті Паунда «Мен-цзи (його етичне вчення)» (Mang Tsze (The Ethics of Mencius)), що була надрукована в редактованому Еліотом модерністському часописі «Крайтіріон» у липні 1938 р. У цьому есе Паунд підкреслює наступність моральних принципів у концепціях Конфуція та Мен-цзи, наголошуючи на спорідненості такого співвідношення в американській історії: їхня «доктрина єдина, неподільна, її природу оприявлено в найдрібніших рисах подібно до того, як природна сутність дуба чи клена проявляється та поширюється на все дерево дуба чи клена. Мен-цзи занурюється в подробиці так само, як, наприклад, Ван Бюрен удається в тонкощі засадничих принципів Джефферсона» [432, с. 82]. Логіку китайсько-американських аналогій поширено і на «Луньюй» (Судження) Конфуція. Паунд аналізує переклади діалогу легендарного мудреця і Цзилу, якому вчитель ставить на карб, що запальний молодик ладен стрімголов слідувати за Конфуцієм у морську подорож, але не попідкувався про колоди для плоту [122, с. 50–51]. У перекладі словом «розсудливість» передано ієрогліф, що, на здогад поета, поєднує зображення колоди, клішні та дитини для означення плоту. На смак Паунда такому узагальненню бракує «легкого, як у Лінкольна, почуття гумору», притаманного китайському оригіналу [432, с. 83]. Серцевинна тема й загальна архітектоніка «Кантос» багато в чому визначається взаємозв'язком (чи, радше, його дефіцитом) сучасності з найважливішими документами, які сформували американську ідентичність – Конституції, епістолярної і літературно-публіцистичної спадщини президентів Т. Джефферсона і Дж. Адамса. Цикл про Джона Адамса в «Кантос», створених напередодні Другої світової війни (1939), несе щонайменше подвійне семантичне навантаження. По-перше, Паунд оспівує та звеличує діяльність державного мужа, спадщина якого практично зникла з поля зору історичної науки. По-друге, автор намагається перебороти блаженне і небезпечне невігластво американців стосовно життя цього видатного громадського діяча. «Мені здається, що відродження американської культури неможливе в умовах, коли Маркс і Ленін перевидаються сотисячними накладками за ціною 10 і 25 центів, а спадщину Адамса і Джефферсона тримають у таємниці від простого люду. Протягом трьох років я, напри-

клад, безуспішно намагався купити видання листів Джона Адамса» [434, с. 162].

Історико-документальні свідчення, травелоги, щоденники та конкретні дати минулого вплетені в текстуру «Кантос» немов «сигнальні прапорці» історії: у Венеції 1920 р. стара пралля відбиває такт на пральній дошці, підспівуючи учасникам середньовічної церемонії заручення дожа з Адріатичним морем [437, с. 129–130]; у серпні 1777 р. Моцарт підписує лист до принца-архієпископа Зальцбурга з четвертим за рахунком проханням «виявити більшу прихильність і на цей раз дозволити мені виїхати» [437, с. 128]; «п'ять мільйонів безробітної молоді <...> Сполучені Штати Америки / 3-й рік царювання Ф. Рузвельта» [437, с. 234–235]. Історичні деталі повторюються в сучасності, документи інтегровані в загальний колаж, епос перетворюється на автобіографію, історію неможливо відокремити від мистецтва.

Розуміння Паундом безперервності культури включає два рівноцінних компоненти: універсалізація і пошуки унікальності, специфічності історичних фактів і проявів духовної культури. «Гідним методом вивчення поезії і справжньої художньої літератури є метод, який застосовується в сучасній біології, а саме – ретельне безпосереднє вивчення матеріалу і постійне зіставлення одного «гістологічного зрізу» з іншим» [411, с. 17]. Однією з художніх стратегій побудови палімпсеста у «Кантос» є поєднання різноманітних культурних пластів і конкретних документальних текстів, які поет називає «методом променистих деталей».

Прикметно, що визначальним художнім прийомом циклу про Храм у Риміні є цитування або переказ історичних документів, наприклад, листів Малатести, які Паунд студіював у бібліотеці м. Сієна. За допомогою цього творчого нововведення поет відображає дієву, активну ренесансну особистість. Залучені документи не просто ілюструють історичні перипетії, вони використовуються для перегляду, переписування історії.

Для того, щоб зберегти подібні ренесансні культурні артефакти для нащадків, Паунд відтворює їх у нових формах. Зокрема, поряд із цитатами та перекладами листів Малатести, читачеві представлений і своєрідний «відсканований» оригінал документа. Ліричний ге-

рой нагадує одночасно середньовічного скриптора і сучасного медієвіста. Латинське «tergo» (на звороті) вказує на фрагменти адреси, які збереглися всупереч невблаганному плину часу. Проте текстові лакуни перетворюють документ на абракадабру:

tergo  
...hanni de  
...dicis  
...entia» [437, с. 28].

Подібний прийом беззмістовності, безглуздості тексту, представлений свідомістю протагоніста, нагадує епізод зі «Злочину і покарання» Ф. Достоєвського. Раскольников у трактирі із судомним нетерпінням, тремтячими руками гортає газети, в яких може бути повідомлення про вбивство старої лихварки: «Ізлер – Ізлер – Ацтеки – Ацтеки – Ізлер – Бартолі – Массімо – Ацтеки – Ізлер» [99, с. 151–152]. І якщо в доцентровому романі Достоєвського «безглуздість тексту – це образ роз’єданого всесвіту, який «розпався на безглузді уламки» [30, с. 228], то в епічному універсумі «Кантос» древні артефакти відновлюють цілісність і повертаються до життя, історична абракадабра воскресає як прочитуваний текст:

Giohanni of the Medici,  
Florence [437, с. 28].

Принагідно згадаємо й роман Джека Керуака «На дорозі» (On the Road, 1957), у якому автентичність текстового документа підтверджується авторським коментарем: «SAL PARADISE! [in huge letters, printed] If nobody’s home climb in through the window.

Signed,  
Remi Boncœur.

The note was weatherbeaten and gray by now» [354, с. 60].

У перекладі Богдани Павличко відтворено, так би мовити, «шрифтовий ритм» оригіналу: «На дверях халабуди Ремі висіла записка. **СЕЛ ПАРАДАЙЗ!** (великими друкованими літерами) **Якщо нікого нема вдома, залазь через вікно.** Підписано: **Ремі Бонкьор.** Записка була пошарпана й сіра» [114, с. 62].

Цикл про Малатесту, як і вся ліро-епічна поема «Кантос», є актом, як сказав сам Паунд, «збиранням останків Озіріса», бога відродження природи: культура та історія, фрагменти минулого і сучас-

ного реставруються і виблискують новим розумінням історичних постатей і культурних міфів, синкретично з'єднаних ідеограматичною матрицею епічного наративу.

Отже, поєднання документального стилю відображення історичних подій з поліфонічними й інтертекстуальними компонентами в архітектоніці «Пісень» Езри Паунда можна розглядати як один із плідних способів інтерпретації цього класичного твору англо-американського модернізму ХХ ст. Як і в творах імажистського періоду, жанрові й образні доміанти «Кантос» стереоскопічно виокремлюють формально-структурні властивості текстури, котрі часто-густо самі по собі стають предметом поетичної рефлексії та гри, втілюючи модерністське потрактування літератури як, головним чином, лінгвістичного конструкту.

### 3.5. Архітектурний код «Пісень»

«Пісні 8–11» цікаві тим, що в них вперше у творі змальовано історичну особистість у повноті її життєвих перипетій. У структурі поеми відбувається перехід від міфу до історії, від однієї маски до іншої: етрусський мореплавець поступається місцем наратора історичній особі. Ці чотири фрагменти, написані протягом 1922–1923 рр., заслуговують на особливу увагу, оскільки в них прочитуються найважливіші структурно-жанрові вектори всього твору.

Мета цього підрозділу полягає в спробі інтерпретувати архітектурні мотиви ліро-епічної поеми Е. Паунда «Кантос», виділити в особливостях структурування художньої системи твору функціонування метафори «Храм Малатести» як «соборного» образу, описати пролептичні наративні прийоми в оновленій моделі епічності.

З-поміж англомовних досліджень, присвячених дослідженню теми архітектури в «Кантос», слід виділити книгу Лоренса Рейні «Езра Паунд і пам'ятник культури: текст, історія та «Пісні про Малатесту» (Ezra Pound and the Monument of Culture: Text, History, and the *Malatesta Cantos*, 2000) [452], методологічною домінантою якої є текстологічний аналіз поетичного циклу.

Як ми вже згадували, починаючи працювати над поемою, яка згодом переросла в «Кантос», Паунд порівнює переваги двох поетичних методів. Він відмовляється від «методу інталій» і пропонує замінити його методом «лантуха з обрізками», який більше відповідає стану сучасного світу. У так званих «Прото-Кантос» (Ur-Cantos), надрукованих у журналі «Поетрі» 1917 р., Паунд пропонує визначення «мішка для клаптів і обрізків, в який слід увібгати всі ідеї світу» [442, с. 113]. Саме такій художній стратегії митець віддає перевагу в пошуках визначення поетичної істини. Цій ідеї відповідає і форма «Кантос» – відкрита, незавершена, поліфонічна, фугоподібна, пролептична. Оскільки в центрі уваги цього підрозділу знаходяться архітектурні топоси, варто згадати цикл Данте Габрієля Росетті «Будинок життя» (The House of Life, 1881).

У вступному «Сонеті про сонет» (Sonnet on the Sonnet) поет визначає жанр як пам'ятник миті:

A Sonnet is a moment's monument, –  
Memorial from the Soul's eternity  
To one dead deathless hour [458, с. 127].

Опус магнум Паунда наслідує традицію іншого вікторіанця, А. Ч. Свінберна, зокрема збірки «Сторіччя ронделів» (A Century of Roundels, 1883) з його рефреною поетикою, яка відтворює авторську концепцію буття в формах циклічних повторень і міфопоетичних метаморфоз. Версифікаційні особливості «рефреноцентричних» ліричних жанрів вважаємо одним із визначних компонентів архітектоніки модерного деканонізованого епосу. У художній моделі «Пісень» органічно сполучаються епічний розмах і глибина історичного дискурсу із суб'єктивістським переплетінням земного і божественного, приватного і суспільного. Цей імператив яскраво проявляється в топосі Храму Малатести в Ріміні. Лейтмотив «Храму» функціонує в «Кантос» в полісемантичному полі сигніфікацій: етимологічне значення архітектурного артефакту поступово збагачується підтекстами символічної «соборності» культури й історії.

Типовим прикладом поліфункціонального використання історичних подробиць є «Пісні 8–11», які ще прийнято називати «Піснями про Малатесту». Сюжетну основу цього поетичного циклу становлять відомості про життя італійського кондотьєра Сіджизмондо

Пандольфо I (1417–1468), найзнаменитішого представника роду Малатеста.

Те, що Паунд надавав особливого значення Храму Малатести, впливає з «Путівника по культурі». На фронтисписі книги читаємо: Храм, «напевно, є найбільшим досягненням однієї людини за останні 1000 років в історії Заходу». Показово, що американський поет вживає слово «асте» (вершина, кульмінація), що зближує його з російськими поетами-акмеїстами. І не тільки завдяки етимології грецького слова «акме», його поетичній семантиці вищого ступеня й розквіту культури. Їх ріднять і типологічні аспекти поетики, зокрема – настанова на предметність, точне значення слова, загострена увага до пластично ясного поетичного образу.

Подорожуючи у 1921–1922 рр. Італією та збираючи історичні матеріали по різних бібліотеках, включно з архівами Ватикану, для циклу про Малатесту, Паунд із надзвичайним ентузіазмом цікавився даними про церкву Сан-Франческо в Ріміні. Можливо, така наполегливість і інтерес пояснюється тим, що в цій споруді автор «прочитав» символічну паралель до власних поетичних, естетичних і культурфілософських устремлінь. В образній системі цього циклу центральне місце посідає церква, яка водночас повинна була виконувати функцію величного склепу, мавзолею, де поховані як предки роду Сіджизмондо, так і останки придворних і чиновників, котрі перебували на службі у цієї династії.

Сіджизмондо перебудував церкву Сан-Франческо і таким своєрідним шляхом відновив (принаймні, в історіографічному дискурсі Паунда) одну зі складових частин європейської традиції зодчества. Готична церква втрачає християнську сутність і набуває рис язичницької архітектури. У «Канто 9» Паунд цитує Папу Пія II, який шельмує Малатесту: «...and built a temple so full of pagan works» (і збудував храм, наповнений поганськими витворами) [437, с. 41]. Цей документ тільки увиразнює ідею Паунда про те, що нічого ганебного в «язичницькому дусі» Храму немає. Навпаки, в образі Сіджизмондо автор намагається повернути сучасності частину втраченого культурного досвіду.

Архітектурною концепцією Храму повинна була стати сферичність. Архітектор Леон Баттіста Альберті задумав величезне шат-



ро як організуючий елемент Храму. Вівтар планувалося розмістити в центрі круглого нефа, увінчаного куполом. Італійський гуманіст, письменник і архітектор вважав сувору концентричність найбільш відповідною формою церкви, що відображає ідею нескінченності Бога. Однак купол так і не був побудований, а принцип сферичності так і не став організаційною домінантою, котра б змінила прямокутну структуру «вихідного» матеріалу. Тобто, розташований в середині будівлі вівтар, від якого променями розходяться всі декоративні елементи, не став серцевиною Храму. Його архітектурний ритм визначається безліччю нефів, розташованих уздовж зовнішніх стін.

Малатеста розглядає первісну церкву як певний каркас, основу для втілення власних амбіцій, замінює хрест на свої ініціали, в елементи оздоблення вводить емблеми, а місце діви Марії займає його кохана, що нагадує поетику куртуазної любові провансальських трубадурів. Колишній екстер'єр трансформується на внутрішній простір, сакральний топос перетворюється на галерею приватних символів. Цей доцентровий пафос відображає і архітектоніку всієї поеми в цілому: особистість поглинає навколишній світ, і цей світ змінюється під впливом людини. Сиджозмондо «поглинає» церкву Сан-Франческо і перетворює її в Храм Малатести.

Гібридність і багатозначність будови проявляється в декількох аспектах. На додаток до переплетених ініціалів, зазначення дат, які символізують загадковий шифр, відомий тільки втаємниченому колу, заплутаним залишається і сенс напису на надгробку Ізотти: «D. Isottae Ariminensi. V. M. MCCCL». Як зазначають дослідники, зокрема, Т. Террелл [486, с. 48] і Я. Пробштейн [170], латинське D перед ім'ям Ізотти може означати і «Dominae», і «Divae». Отже, передати напис можна двома комплементарними шляхами: «Божественної (або) Дами Ізотти з Ріміні блаженній пам'яті присвячено, 1450». Л. Рейні транспонує подібні амбівалентні конструкції на конститутивні риси модернізму: «Надгробний пам'ятник також уособлює культурну пам'ятку літературного модернізму – не лише як «тексти» чи твори, а й у ролі цілої площини засобів, практик, канонізованих форм, ідеологічних структур, які сформували сприйняття модернізму. Оскільки досягнення модернізму супроводжу-

валося появою нових критичних методів дослідження літературних та культурних творів сучасності, сам термін «гробниця» здатен охопити широке поле творення і тлумачення культури: меморіали минулого звертаються до майбутнього, монументи, які нагадують прийдешнім поколінням про невловиму динаміку передачі духовних цінностей. Вони ніби й відкриті читачеві, а разом із тим накладають певні обмеження на його уяву» [452, с. 9].

Біфокальна проекція всього проекту, поєднання суспільної волі та способу самореалізації ренесансної особистості відображається і в контрверсійних сюжетах історії перебудови храму Малатести. Він – не просто ренесансна надбудова над готичним каркасом. У будівлі використовувалися скульптури з мarmуру, вивезені Малатестою-кондотьєром із християнської базиліки Сант-Аполлінаре Нуово в Равенні, про що свідчить купча, цитована в «Канто 9». Але навіть «пограбування» християнського храму не є найсуперечливішим епізодом будівництва. Брак матеріалу змусив Малатесту вдатися і до актів вандалізму. Сиджизмондо, напевно, робив набіги на міське кладовище: на фасаді храму збереглися невиразні написи-епітафії на надгробках померлих жителів Ріміні.

Весь Храм, таким чином, є амбівалентним етичним і естетичним знаком-палімпсестом:

The filigree hiding the gothic,  
with a touch of rhetoric in the whole  
And the old sarcophagi,  
such as lie, smothered in grass, by San Vitale [437, с. 41]

(Філігрань прикриває готику, / загалом пишнуvато, / І давні саркофаги, / як і ті, порослі травами під Сан Віталє. – Перекл. О. Лишеги [164, с. 35]).

До визначення своєрідності храму в «Пісні 9» як мереживних візерунків, які приховують готику, в «Путівнику по культурі» автор додає порівняння з «безладною сумішшю» і «крамницею лахмітника» [416, с. 10].

Ймовірно, особистість цього ренесансного героя приваблювала Паунда тим, що одночасно з активною і сповненою небезпек участю в політичних інтригах італійських міст-держав (Сіджизмондо був навперемінно кондотьєром римського папи, Флоренції, Аль-

фонса Арагонського, а коли втратив більшу частину своїх володінь, перейшов на службу Венеції), він також оточував себе філософами і вченими, зібрав величезну бібліотеку. Цей біографічний штрих функціонує в епосі як одна з «розпромінених подробиць» історії, у рефренному наративі якої Малатеста «римується» з Конфуцієм. Так, древньокитайський філософ визначає риси «мудрого князя» у «Пісні 13»:

And «When the prince has gathered about him  
«All the savants and artists, his riches will be fully employed» [437,  
с. 59].

(І ще: «Коли князь позбирав уколо себе / Мудреців та мистців, його багатства поживні» (пер. І. Костецького) [36, с. 158]).

Показово, що слова Конфуція читаємо в наступній частині епосу, що свідчить про його пролептичну структуру, в якій історичні епізоди впорядковуються у прогностичній перспективі. При дворі Малатести творив, наприклад, гуманіст Базініо де Базіні (1425–1457). Як вказують історики, він поступив на службу до Малатести у 1449 р., написав поему «Isottatus» на честь його дружини Ізотти, а в незакінченій поемі «Nesperis» возвеличив його ратні подвиги [181, с. 221].

Багатий жанровий репертуар передає відчуття інтенсивності життя Італії часів Відродження. Читач не стільки знайомиться із суб'єктивним баченням певного історичного відрізка, скільки стає безпосереднім учасником тогочасних подій. «Canto VIII» репрезентує Малатесту у різних ролях і крізь відповідні «маски». Як правитель Ріміні, він опікується розвитком мистецтв, про що довідуємось із його листів, в котрих він виступає меценатом маляра Раннього Відродження П'єрро Делла Франческа, якого вважають автором кількох фресок на стінах храму.

На тлі низки фрагментів із життя Малатести-кондотьєра, який керує арміями Флоренції та Венеції, особливої теплоти й ніжності набуває любовна лірика. У «Пісні 8» читаємо вірш, написаний Малатестою на честь Ізотти. Тема кохання також звучить у «Пісні 36», що є своєрідним центром, «чистилищем» між занепадом Ренесансу, уособленим в образах династії Борджіа, і «новим світом» (народження американської цивілізаційної моделі) наступних частин.

За формою віршування – це канцона, ліричний вірш про лицарське кохання, оригінал якої належить перу Кавальканті. З перекладами пов'язані й китайські народні пісні, включені до «Canto 49».

Перипетії, пов'язані з будівництвом храму Малатести в Ріміні, відображають насичений, драматичний період в історії тогочасної Італії. У розпал політичного хаосу Сіджизмондо створив неповторну «модель цивілізації». Так і незавершений остаточно, цей архітектурний пам'ятник, по суті, являє собою квінтесенцію Ренесансу: наполовину християнський, наполовину язичницький. Такий синкретизм і трансформаційна поліфонія збігається з концепцією «соборних образів» Анатолія Нямцу в прямому сенсі слова [158, с. 21].

Символічним і амбівалентним є і саме найменування цього храму. Зведений на честь Ізотти, третьої дружини Сіджизмондо, він офіційно називається ім'ям засновника аскетизму – «Церква Святого Франциска». Оскар Вайльд лаконічно визначив її гібридну природу – «a pagan church for Christian worship» [213, с. 254]. У «Портреті Доріана Грея» подається короткий виклад життя кондотьєра, який *sub specie* християнського нарративу є втіленням безбожництва і зла, що й привертає увагу протагоніста: «Сіджизмондо Малатеста, коханець Ізотти, правитель Ріміні, чий портрет спалили в Римі як портрет ворога Бога і людей. Він задушив Поліксену серветкою та почастивав Джиневру д'Есте отрутою у смарагдовій чаші, а задля прославлення ганебної пристрасті побудував язичницький храм для християнських молінь» (переклад О. Ломакіної) [31, с. 187].

У «Путівнику по культурі» Паунд писав, що в цьому пам'ятнику відображається «культурна вершина», умонастрій, багатогранність» [171, с. 159]. У тій же роботі зустрічаємо ще одну думку, яка багато в чому прояснює інтерес Паунда до цього архітектурного твору: «Тільки в Італії, яка в самій своїй основі була язичницькою, християнству вдалося уникнути долі «чужорідного елемента естетики» [171, с. 300].

Храм Малатести вважаємо ізоморфним аналогом «Кантос», оскільки обидва твори збудовані як незавершений образ часу. Крім того, вони оспівують цінності, які протистоять домінуючим ідеологіям відповідних епох. Для Сіджизмондо – це монотеїстична церк-

ва, для Паунда – економічний уклад, що базується на лихварстві. «Все, чого здатна досягти одна людина, він досяг всупереч сучасній йому структурі влади», – декілька разів наголошується в «Путівнику по культурі» [171, с. 2, 159]. І до обидвох творів можна ставитися так, як сам Паунд оцінив проект Малатести: «поразку, яка варта всіх перемог» сучасності.

У «Піснях про Малатесту» поет відмовляється від хронологічно впорядкованої оповіді. Паунд віддає перевагу художній структурі, яка могла б безпосередньо висловити ключову ідею, характеристичну домінанту життя кондотьєра і мецената – його вітальність, його багатогранність, його боротьбу.

Ліричний герой «Пісні 9» – це багатогранна маска, котра розкривається в поліфочній партитурі, що синхронізує виклад подій братом Сіджизмондо Домініко і поетом ХХ ст. Тому реконструкція бурхливих подій представлена так, як вони тільки й могли закарбуватися в пам'яті своєрідної «скомпонованої маски». Її складові не дискретно функціонують у формі юкстапозита, що складається з симультативно організованих вражень безпосереднього свідка подій і творчої уяви нашого сучасника: вибірково, фрагментарно, з купюрами часу, з відтворенням найбільш драматичних епізодів, нашаруванням різноманітних «іскристих деталей».

Після п'яти століть, що відділяють автора «Пісень» від описуваних подій, така форма здається найбільш органічною для створення багатогранного образу Сіджизмондо. Ретроспективний монолог ліричного героя не так реконструює історичний матеріал, як входить у плоть і кров суб'єктивних візій, з усіма неминучими абераціями історичної пам'яті, цими «білими плямами подій, невідомих авторів», про які знов-таки згадується у «конфуціанській» «Пісні 13». У ній Паунд контамінує афоризми з різних книг Конфуція в формі сурядного речення:

And Kung said «Wang ruled with moderation,  
In his day the State was well kept,  
And even I can remember  
A day when the historians left blanks in their writings,  
I mean for things they didn't know,  
But that time seems to be passing.» [437, с. 60].

Хоча нам не поталанило атрибутувати цитату про правителя Ваня, другу частину пасажу, яка стосується літописців, читаємо в розділі XV «Луньюй», вірш 26. У перекладі Івана Семененка подано два варіанти: «Я ще бачив, як хроністи залишали пропуски в неясних місцях. Але в наші часи цього, на жаль, не зустрінеш» [122, с. 159] і «Я ще можу згадати те, що проминули хроністи та не дійшло, на жаль, до наших днів» [122, с. 438]. Така полівалентна інтерпретація змушує згадати переклад «Пісні 13» Ігорем Костецьким:

Мовив Кун: «Вань управляв помірковано,  
За його днів державу було добре держано,  
І навіть пригадую  
Один день, коли літописці не записали в рукописах,  
Гадаю, ті речі, про які не знали,  
Та ті часи, здається, минають».  
Один день, коли літописці не записали в рукописах,  
Та ті часи, здається, минають [36, с. 158, 160].

В останніх двох рядках, попри їхню очевидну надлишковість у порівнянні з оригіналом, вгадується перекладацька стратегія Костецького, яка сутнісно суголосна концепції автора «Кантос», відповідно до якої рецепція історичних документів неодмінно зазнає змін у нових ідеологічних і естетичних координатах. «Дублікат» слів Конфуція в українському перекладі, але вже в формі невластивої прямої мови, якого немає в Паунда, вдало відбиває суть історіографічної матриці «Cantos». Стратегію Костецького у перекодуванні цієї «Пісні» можна назвати «борхесіанською». Достатньо згадати, наприклад, оповідання Х. Л. Борхеса «П'єр Менар, автор «Дон Кіхота» (Pierre Menard, autor del Quijote, 1939), головний герой якого заходився дослівно переписати роман Сервантеса. Як і в англо-українському перекладі Костецького, іспано-іспанський «дублікат» у Борхеса свідчить про створення нових смислів у самому процесі повторення, або, відповідно до нашої тези, у «референцентричному» конструюванні історії. Відтворення історичних подій, по-перше, виступає тлом героїзації особистості та, по-друге, відображає спробу автора перетворити поезію на дзеркало історії.

Ноель Сток зазначає, що «Пісні» замислювалися автором як «хрисоелефантинний твір незмірної величини» [478, с. 184]. Тер-

мін «хрисоелефантинний» вказує на змішану, різнорідну форму, поєднання золота та слонової кістки. Ймовірно, Паунд пов'язував цю техніку з ім'ям Фідія, серед робіт якого найбільш ушлюбленими були дві грандіозні статуї, виконані в техніці хрисоелефантинної скульптури: Зевса Олімпійського в храмі Зевса в Олімпії (цей твір Фідія вважався одним з «семи чудес світу») і Афіни Парфенос у храмі Парфенон у Афінах.

Архітектурні топоси є невід'ємною складовою смислопородження у перехресній матриці художньої системи «Кантос». Лейтмотив зодчества прозвучав у «цифрах» партитури модерного епосу, які передують циклу про «Храм Малатести». Декілька «Пісень» відкриваються зображеннями будівель органів державної влади, монументальних архітектурних споруд або цілих міст. Скажімо, в «Пісні 3» Венеція вводиться в тканину твору за допомогою автобіографічного фрагмента. Паунд приїхав до міста-музея 1907 р. і видав власним коштом свою першу поетичну збірку «A Lume Spento» роком пізніше.

На початку «Пісні» він згадує:

I sat on the Dogana's steps  
For the gondolas cost too much that year,

And there were not «those girls», there was one face [437, с. 11].

Поет сидить на сходинках будівлі митниці (Dogana), як Браунінг колись сидів на «сходах зруйнованого палацу у Венеції», роздумуючи над продовженням поеми «Сорделло». Але вже немає тих «сільських дівчат» з третьої частини «Сорделло», що вони зачарували вікторіанського поета, і в уяві ліричного героя виникають образи спустошення і руйнування, якими закінчується ця частина. Завдяки інтертекстуальному плетиву – включно з девізом середньовічного роду д'Есте «Без надії та без страху» – текст «Начерку ХХХ Пісень» (A Draft of XXX Cantos, 1930) виглядає особливо колоритним і фактурним:

Ignez de Castro murdered, and a wall  
Here stripped, here made to stand.  
Drear waste, the pigment flakes from the stone,  
Or plaster flakes, Mantegna painted the wall.  
Silk tatters, «Nec Spe Nec Metu» [437, с. 12].

(Іньєсу де Кастро замордовано, й мур ось тут / Зносився, а там не встоявся. / Спустошення пр паду, фарба здирається з каменя / Чи здирається крейда, Мантенья помалював був стіни. / Шовкові клапти, «Nec Spe Nec Metu» [36, с. 140, переклад І. Костецького].

За допомогою першого акорду в архітектурному лейтмотиві й іронічного контрасту з Браунінгом у поемі вперше згадується образ «похмурої пустелі» – новітньої історії Заходу. Для Паунда епоха італійського Ренесансу – це період хаосу і занепаду в сфері політики, релігії, моралі та мистецтва. Руйнівну силу Ренесансу Паунд демонструє на прикладі віроломного політичного вбивства прекрасної Ігнес та Кастро, описаного Луїсом де Камоенсом в епічній поемі «Лузіади» (*Os Lus adas*, 1572). Грудки штукатурки на стіні, розписаної свого часу італійським живописцем і гравером Раннього Відродження Андреа Мантенья, свідчать про занепад сучасного суспільства. Культурний занепад, що трактується Паундом як відрізок європейської історії між Середньовіччям і сучасністю, демонструється на прикладі Сіда Кампеадора, кастильського лицаря XI ст., який уславився своїми подвигами в період Реконквісти.

Цей «пр пад», якщо повернутися до неологізму Костецького-перекладача, характеризує також модерністську реакцію на європейський Ренесанс у естетичній площині. Як зазначає Соломія Павличко, «Паунд не приймав італійський Ренесанс за реалізм і риторику, які, на його думку, справляли нищівний вплив на мистецтво: «Ренесанс шукав реалізму і досяг його. Він піднявся в пошуках точності і занепавав через риторику і риторичне мислення», через манеру завжди визначати речі, «називаючи їх не своїми іменами» [162, с. 136–137].

Варто виділити схожу семантику «Пісень про Малатесту» з «Чотирма квартетами» Т. С. Еліота. Образ «гобеленів, що перетворилися на дрантя» (*the tattered arras*) у другій частині «Квартетів», «Іст Коукер», нагадує «*Silk tatters*» у Паунда. Середньовічний девіз «*Nec Spe Nec Metu*» в «Кантос відлунює у написі на гербі роду Еліота – «Мовчи і роби». У контексті цього підрозділу важливим виглядає і те, що такі корелятивні поетичні ознаки у «Чотирьох квартетах» теж розгортаються в архітектурному ключі та функціонують на тлі стилізованих біблійних паралелізмів, які нагадують третю главу Книги Еклезіаста:



В моїм початку мій кінець. У послідовності  
Будівлі зводяться й падають, розсипаються, потужніють,  
Пересуваються, руйнуються, відновлюються, або натомість  
Чисте поле, чи то фабрика, чи об'їзд.

Старе каміння на нову будову  
<...>

Будівлі живуть і вмирають: є час будуватись  
І час жити й відтворюватись у нащадках,  
І час вітрові деренчати шибкою,  
І шамотіти на підлозі, де бігає польова миша,  
І шарпати фіранку з мовчазним епіграфом (переклад Григорія  
Кочура) [102, с. 186].

Поет створює маску Малатести як полісемантичний кон-  
структ, що поєднує символічні сліди, знаки, імпліцитне втілення  
якостей особистості, які втратило сучасне суспільство – енергій-  
ність, діяльність, прагнення до знань, багатогранність. Тому в тек-  
сті цей герой характеризується графічно маркованим епітетом  
polumetis – хитромудрий – як Гомер називає Одиссея: «But he was  
being a bit too POLUMETIS» [437, с. 36].

«Пісня 5» теж починається з розвитку архітектурного лейтмо-  
тиву. Столицю Мідії, місто Екбатана, змальовано як «Great bulk,  
huge mass, thesaurus» (Неосяжна груда, величезна брила, скарбни-  
ця) [437, с. 17]. Порівняння стародавнього міста з тезаурусом сим-  
волічно вказує на зосередження людей, будівель, відомостей, мате-  
ріалів, текстів, архівів, словом – пам'яті. Паунд використовує про-  
стір античного міста як засіб ущільнення, концентрації художньо-  
го часу. Як підкреслює Майкл Норт, «оскільки простір не зводиться  
до однієї точки, він набуває потенціал вмщати час, його просторо-  
вість відображає континуальність часу» [395, с. 369].

Власне, для Паунда архітектурні топоси асоціюються з куль-  
турною пам'яттю. У початкових «Кантос» роль таких символічних  
комплексів історичної пам'яті відводилась іншим «святим місцям»:  
по-перше, Агорі, як стародавні греки називали площу, де відбува-  
лися народні збори, а по боках площі розташовувалися храми, дер-  
жавні установи, портики з крамницями, тощо, і, по-друге, роман-  
ському Собору Святого Трофима (основне будівництво відбувало-

ся у X–XI ст.) в м. Арль у Провансі, де також збереглися давньоримські архітектурні пам'ятники.

Поступово саме Храм Малатести став багатозначним символом взаємовідносин архітектури й історії, поетичної творчості та простору пам'яті. Ця архітектурна споруда раннього Ренесансу сама по собі є складним організмом, що задумувалась як символ безсмертя двору Сіджизмондо Малатести. Храм Малатести повинен був увічнити самого Сіджизмондо і його дружину Ізотту. За наміром архітекторів, їхні гробниці мали розташовуватись під двома арками біля входу до церкви. Зразком для цієї аркади служила триумфальна арка Августа в Риміні, а це означає, що і сама форма цього архітектурного елемента відображає й центральну «ідею» будови – підкорити хід часу.

Храм повинен був постати «пантеоном героїв». Як з'ясував М. Норт, міркування якого ми вже наводили, за планом архітекторів, що його дослідник датує 1447 р., передбачалося, що під сімома арками, розташованими вздовж обох сторін будови, будуть розташовані саркофаги прославлених громадян Риміні, з-поміж них – поета Базінію, а також філософів, які не служили при дворі, зокрема, це Плетон, чий останки Сіджизмондо-найманець привіз із Константинополя, де він воював із турками. Зрештою, весь епос Паунда рясніє подібними діяннями відновлення, повернення героїв, втрачених цінностей в культурно-історичний ареал людства.

Подібні символічні акти відбуваються на тлі синтезу темпоральних і просторових пластів, вони нерозривно пов'язані з архітектурними пам'ятками і в інших частинах модерного епосу. Наприклад, у «Пісні 94» Аполлоній Тіанський відвідує в Трої могильний пагорб Ахілла, дух якого наказує Аполлонію відновити статую Паламеда «в землі еолійській». Аполлоній не тільки відновив статую, але й звів навколо неї храм. Цей та інші епізоди відображають глибоку віру Паунда в здатність пам'ятників відроджувати до життя ідеали та досвід минулого.

І якщо Паламеда вважають винахідником алфавіту, цифр, монет, мір ваги та довжини, то Сіджизмондо Малатеста виокремлюється Паундом за те, що він зберіг ім'я й ідеї Плетона, який сприяв впровадженню неоплатонічної філософії в світогляд Італії часів Ре-

несансу. Задуманий пантеон стає набагато більшим, ніж традиційна усипальня аристократичного роду. Паунд змальовує його як «тезаурус», компендіум цивілізації, в якому, зокрема, зберігаються «розпромінені деталі» класичного минулого і Відродження.

У поліжанровій тканині «Канто 9» слід виділити лист одного з придворних Малатести, з якого випливає, що Сіджизмондо віддав розпорядження почати роботу над гробницею Ізотти ще до початку будівництва самого храму. Очевидно, що весь проект був спробою увічнити життя й красу Ізотти. Це припущення підтверджується визначенням стилю усипальні – «Після зруйнованого Лація» (and in the style «Past ruin'd Latium» [437, с. 41]), що прочитується як поклик на вірш «До Іанти» (To Ianthe, 1806) Волтера Севіджа Лендора. У цьому творі, частину якого Паунд відібрав до антології 1964 р. «Від Конфуція до Каммінгса», оспівано «Єлену, котра продовжує жити після руйнації Іліона (Past ruin'd Ilion Helen lives) [415, с. 200]. Подібно до того, як Єлена, завдячуючи Гомеру, знайшла безсмертя після руйнування Трої, Ізотта продовжує життя в «стилі» Храму після руйнування Лація – легендарної країни, описаної, зокрема, в «Енеїді» Вергілія. Ця алюзія випрозорює ідею відродження античної культури в епоху Ренесансу.

У подібних символічних актах увічнення пам'яті прочитується й більш широкий, суспільно вагомий сенс. Ізотта – не тільки дружина Сіджозмондо, її щиро шанують жителі Ріміні, адже вона – своєрідний «добрий геній» міста. В кінці «Канто 9» Паунд представляє напис на старовинній медалі (артефакт маркується курсивом), що помережена італійською та латиною:

*«et amava per dutamente Ixotta degli Atti»*

*e «ne fu degna»*

*«constans in proposito*

*«Placuit oculis principis*

*«pulchra aspectu»*

*«populo grata (Italiaeque decus) [437, с. 41].*

У коментарі К. Террелла наводиться такий підрядник: «І кохав Ізотту дельї Атті до безтями» / і вона була гідна цього / Твердої вдачі / «Вона тішила погляд правителя / «Пригожа лицем» / «Улюблена народом (і окраса Італії)» [486, с. 48]. Ці епітети поєднують жіночу чарівність Ізотти з її соціальною роллю. Паунд підкреслює, що сам

Храм, та й власне задум увічнити пам'ять Ізотти, імплікує надзвичайно важливий соціально-державний і культурний зміст.

У «Канто 89» автор говорить про Ендрю Джексона, 7-го Президента США:

POPULUM AEDIFICAVIT

which might end this canto, and rhyme with  
Sigismundo.

(Він створив націю, / чим можна було б і закінчити цю пісню, / цією римою з Сіджизмондо) [437, с. 616]. Ця «тематична рима» повторюється в різних часових контекстах у всьому творі та функціонує як багатозначний «соборний образ». Домінанта цього лейтмотиву озвучена в «Пісні 8»:

He, Sigismundo, *templum aedificavit*

(Він, Сіджизмондо, створив храм) [437, с. 32].

Тема соціальної ролі архітектурних будівель звучить і в «Пісні 21». Розквіт роду Медічі, яких Паунд вважав засновниками сучасної банківської системи (саме Медічі заснували торгово-банківську компанію, одну з найбільших в Європі XV ст.) протиставляється Томасу Джефферсону, котрий представлений в цій частині поеми покровителем мистецтв. Цим збагачується ще одна наскрізна тематична рима Джефферсон – Сіджизмондо Малатеста. «Пісня 11» і «Пісня 21» утворюють художнє ціле й у площині образів. У контексті «Пісні 11» алітерований рядок «In the gloom, the gold gathers the light against it» (У темряві золото вбирає світло) [437, с. 51] асоціюється з вогнищами, якими піддані Сіджизмондо зустрічають свого героя з чергової військової експедиції. Разом із тим, її можна розглядати і як опосередкований поклик на Візантійський мавзолей імператриці Галли Плацидії (V ст.) в Равенні:

«Gold fades in the gloom

Under the blue-black roof, Placidia's»

(Тьмяніє золото в темряві / Під синьо-чорним склепінням Плацидії [437, с. 98].

Образ золота набуває у Паунда амбівалентного значення. Золото – це фетиш сучасності, втілення лихварства, але разом із цим – символ залишків, сліди пишноти візантійської імператриці, описаної з особливою звуковою виразністю.

Алітераційна структура рядка підкреслює амбівалентну й діалектичну сутність співвідношень цих символів. Поетична текстура примиряє морок зі світлом, а сяйво золота імплікує натхненні пошуки досконалості. Цей рефрен звучить і в «Пісні 17»: «In the gloom the gold / Gathers the light about it» [437, с. 78].

Створюється враження, що ця тематична рима набуває самотійного життя, вона організовує іманентну систему рефренів і лейтмотивів чи то в листах Малатести, чи то в інтригах Медічі, чи то – якщо вже мова зайшла про золото – в міфі про царя Мідаса з тієї ж «Пісні 21»:

In the dawn, as the fleet coming in after Actium,  
Shore to the eastward, and altered,  
And the old man sweeping leaves:

«Damned to you Midas, Midas lacking a Pan!» [437, с. 98].

(На світанку, немов флот повернувся після Акція, / Берег на схід, переіменився, / І дідуган, який згрібає листя: / «Проклинаю тебе, Мідасе, Мідас, якому бракує Пана!»).

«Золото багать» із «Канто 11» і золото мавзолею Плацидії теж асоціативно конгруентні, оскільки символізують духовні порухи, волю цілого народу. У «Путівнику по культурі» Паунд мимохідь зазначає, що будь-який гідний житель Равенни наповнюється духом життя в Мавзолеї Галли Плацидії.

Мавзолей, Храм Малатести, як і інші «святі місця» на карті Кантос, включно з Кафедральним собором у Феррарі, були побудовані як результат об'єднаної енергії соціуму, своєрідної ренесансної толоки:

«Sed et universus quoque ecclesie populus,  
All rushed out and built the duomo,  
Went as one man without leaders  
And the perfect measure took form».

(І всі присутні в церкві теж / Разом і звели храм / Зробили це без керівників / І результат був досконалий [437, с. 130].

У кінцевому підсумку, в будівництві Феррарського кафедрального собору Паунд виокремлює суспільну вагомість вдосконалення та передачі традиції наступним поколінням. Архітектурні топи в «Піснях» істотно співзвучні з визначенням історика, яке нале-

жить Фрідріху Шлегелю: «Історик – це пророк, звернений у минуле» [233, с. 293]. З подібної перспективи Паунд визначає історичну місію храму Малатести, органічною складовою якої виступає конфуціанський імператив «виправлення імен»:

a precise definition  
transmitted thus Sigismundo»

(точне визначення / отак передав Сіджизмондо» [437, с. 445].

У полісемантичному слові «transmit» вгадується ідея утвердження історичної спадкоємності, певний «діахронічний» виклик сучасності: увічнити й зберегти пам'ятник означає надати цілісність і силу культурі.

Отже, архітектурні топоси визначають важливу траєкторію смислогенези в перехресній матриці художньої системи «Кантос». Гібридна структура храму Малатести кореспондує з архітектонікою модерного епосу, оскільки обидва твори збудовані як незавершений образ часу. У «соборних образах», створених Паундом на історичному матеріалі, поезія функціонує як дзеркало історії. Симультативно викладені свідчення безпосереднього учасника (пере)будови церкви й сучасного історика визначають специфіку фрагментарної оповіді. «Іскристі подробиці» конкретного історичного періоду тематично збагачують рефреноцентричний наратив, у якому ренесансний кондотьєр «римується» з Конфуцієм ретроспективно та з історію США – прогностично. Лейтмотив «Храму» функціонує в «Кантос» в полісемантичному полі сигніфікацій: етимологічне значення архітектурного артефакту поступово збагачується підтекстами символічної «соборності» культури й історії.

### **3.6. Історія банків як контактна зона**

**В**ідображення політико-економічних поглядів Езри Паунда в художньо-естетичній системі «Кантос» ще не досліджувались українським літературознавством. Набутки ж англomовної паундіани в цій царині докладно висвітлено, зокрема, в монографії Ізольди Генюшіне «Англо-американська поезія високого модерніз-

му». Відповідний розділ литовська дослідниця красномовно назвала «Поезією економіки» [315, с. 206–215]. Критична ж оптика нашого інтересу скерована на оприявлення дещо іншого ракурсу економічних концепцій Паунда, а саме – економічного виміру «епічного квесту» в прозі та поезії митця. Порівняння історії виникнення італійських банків епохи Відродження з англійськими й американськими фінансовими інститутами постає в «Cantos» своєрідною «історичною маскою» сучасної фінансової практики капіталістичного ладу, «контактною зоною», в якій, за посередництва документального методу нарації та міжмовної контамінації, в одну естетичну площину зводяться, до прикладу, історія давньогрецьких полісів і мотиви емерсонівського розуміння природи.

У «П'ятому десятку Пісень» (The Fifth Decade of The Cantos, 1937) Паунд зосереджується на історичних прикладах банківської системи, заснованої на принципах справедливості, запозичених із минулого Італії. Ліва частина циклу дається у формі витягів з документів, що стосуються історії Monte dei Paschi («Банк пасовищ»), заснованого в 1624 р. в Сієні.

Операції цього фінансового закладу ґрунтувалися на засадах природного приросту у буквальному розумінні цього слова. Так звана «маремма», тобто смуга низинних, осушених ділянок на західному узбережжі Апеннінського півострова загальною площею біля 5 тис. кв. км., де розвивалося пасовищне тваринництво, зараховувалась як один із інструментів гарантії (андеррайтингу) випланих і отриманих відсотків. Для того, щоб володіти акціями чи вкладами у банку, жителі повинні були мати «luoghi» [437, с. 291], тобто паї на пасовищах – слово, яке Паунд подає латиною з перекладом англійською:

Up to the quantity of 200,000  
on the whole people's credit  
for public and private utility  
shares to be called Loca Montis  
which is to say sites of the Mountain

(У кількості двохсот тисяч / кредит всього народу / заради державної та приватної користі / акції називатимуться Loca Montis, / тобто «місця на горі») [437, 218].

Як свідчать скрупульозно відтворені Паундом документи [437, с. 43, 219, 221], Банк надавав кредит під 5,5%, а виплати вкладникам становили 5%. Отриманий прибуток розподілявся між накладними витратами та будівництвом доріг, лікарень, гідротехнічних споруд тощо.

Наратор, який у даному випадку збігається з «біографічним автором», відчуває духовне піднесення від власних дослідницьких ретельних пошуків. Він вивчає старовинні книги та хроніки в італійських архівах і натрапляє на дорогоцінні матеріали про Банк Пасовицц, які підтверджують справедливість його здогадок про те, що в історії банківської справи можна знайти приклади відповідального ставлення до суспільних потреб.

Поєднуючи італійські реалії доби Ренесансу з побутовим стилістичним реєстром сучасної англійської мови, насолоджуючись міжмовною контамінацією, дослідник висловлює задоволення і захоплення державною інституцією, що має «душу», що заснована на раціональних принципах, «з батьківською любов'ю»:

FIXED in the soul, nell' anima, of the Illustrious College  
They had been ten years proposing such a Monte,  
That is a species of Bank—damn good bank, in Sienna  
A mount, a bank, a bottom an  
institution of credit  
a place to send cheques in and out of  
and yet not yet a banko di giro, and the Bailey  
sought views from the Senate 'With paternal affection  
justice convinience of city what college had with such foresight

(Укріплені в душі, в почуттях Вельможного Магістрату / Вони десять років пропонували такий Фонд / Тобто різновид Банку – славного, чорт забирай, банку в Сієні. / Гора [італійське *monte* за звучанням нагадує застаріле поетичне *mount*. – О.Г.], банк, фундамент, кредитна інституція / місце, куди надсилають і звідки отримують чеки / і все ж не банк для кредитних трансфертів / і Бейлі [Паунд транслітерує італійське *Val a*, муніципальні органи тосканських міст. Англійською *bailey* означає двір феодального замку. – О.Г.] / Подали запит до Сенату «З батьківською любов'ю / справедливість користь для міста, і влада виявила таку / прозорливість [437, с. 209].



Подібна гра близькими за звучанням словами у різних мовах виконує в «Кантос» функцію поетичного слова, котру Паунд визначав як «логопейя». Для того, щоб продемонструвати, як створені Паундом міжмовні каламбури викликають складні асоціації, пов'язані із соціальними, політичними й економічними трансформаціями, варто звернутися до фонові інформації про тогочасну Італію. Так, у монографії Дж. Луцатто «Економічна історія Італії. Античність та середні віки» читаємо: «Від початку XVI ст. великі італійські банківські установи, за винятком генуезьких, почали занепадати. Роль цих установ поступово переходить до державних банків. Одночасно боротьба проти дрібного лихварства та євреїв, котра відновила із подвійною енергією, призвела <...> до заснування в Італії ломбардів (Monti di Pietà). За задумом ініціаторів, ломбарди повинні були займатися своєрідною благодійністю, надаючи невеликі кредити під заставу особистого майна» [136, с. 432]. Один із документів, який подається у «Пісні 42» у формі парафрази з коментарями «перекладача», називає майбутній Банк «the Mount of Pity (or Hock Shop)» [437, с. 210]. З одного боку, Паунд наближає звучання італійського словосполучення Monti di Pietà до англійського «Mount of Pity», відразу «підриваючи» тотожність за допомогою перекладу американським сленгом – Hock Shop (позикова каса), хоча на наступній сторінці переклад є стилістично нейтральним – «Pawn Shop» (ломбард) [437, с. 211]. Разом із тим, завдяки історичному зв'язку таких інституцій з добродійністю, актуалізується і значення «Pity» як «співчуття».

Соціальна важливість цієї фінансово-кредитної установи пояснюється в статті «Банки» зі збірки «Вплив соціального кредиту» (1935), де Паунд вирізняє два історичні типи банків: «Банк Пасовищ і дияволи. Банки, створені для благодіянь, для реконструкції, і банки, організовані для гноблення людей. Три сторіччя мудрості роду Медичі знадобилося для народження Банку Пасовищ, це єдиний банк, який функціонує від 1600 р. до наших днів. Флоренція підкорила Сієну, поклала її на обидві лопатки, і залишила без фінансів <...> Він пережив Наполеона. І наука полягає саме в істинній банківській справі. КРЕДИТ залежить повністю від ЩЕДРОСТІ ПРИРОДИ, від трави, яка годує отари. А мораль полягає у НАМІ-

РАХ. Цей банк придумали не для отримання швидких прибутків завоювників, а для відновлення життя та виробництва Сієни» [432, с. 270, капіталізація та курсив Паунда. – О.Г.]. Посилаючись на записи генуезького архіваріуса Антоніо Лоберо від 1832 р., Паунд робить висновок у культурологічному ключі: «Мистецтва не процвітали в Генуї, вони практично не відігравали жодної ролі в інтелектуальному житті Ренесансу. Міста, менші за неї в десятки разів, залишили по собі набагато цінніші скарби» [432, с. 271].

Мотив природи як основи ефективної соціально-економічної системи звучить у всьому творі, зокрема – і у цьому циклі. У «Пісні 43», наприклад, читаємо: «there first was the fruit of nature / there was the whole will of the people» (спочатку були плоди природи / була цілковита воля народу) [437, с. 218]. У цій «Пісні» яскраво виявляється притаманна Паундовій стилістиці парадигма поєднання полілогу, архівних матеріалів і ліричних відступів:

ACTUM SENIS in Parochia S. Giovanni  
blank leaves at the end up to the index  
hoc die dictum' octavo, from the Incarnation  
year 1623. Celso had a wheat scheme  
July to December, July to November  
Grass nowhere out of place  
Pine cuts the sky into three  
Thus BANK of the grassland was raised

(Укладено в Сієні у парафії Сан Жованні / Далі – незаповнені аркуші аж до покажчика / вісімнадцятого дня, 1623 року від Боготілення / Челсо запропонував план засіву пшениці / від липня до грудня, від липня до листопада / Трава ніде не буває чужою / Сосна розрізає небо на три частини / Отак виник БАНК пасовищ) [437, с. 219].

Паунд реконструює свідчення автентичності документів про заснування банку. Так, на берегах сторінки графічно відтворено хрест із поясненням до нього:

July 1623  
Loco Signi  
† [a cross in the margin] [437, с. 210].

Автор також подає своєрідний апостиль цієї грамоти: «Лівіо Пасквіні, нотаріусом, громадянином Сієни точна копія». У свою

чергу, документ засвідчено консулами, суддями і державним нотаріусом «pro serenissimo», тобто від імені Його світлості великого герцога Тосканського Фердинанда II.

Дослідник цих документів ніби власноруч пише на одному з документів ліричний катрен. Ці чотири рядки про тлінність усього сущого вражають своєю простотою та надають історичній оповіді особливої зворушливості:

wave falls and the hand falls

Thou shalt not always walk in the sun

or see weed sprout over cornice

Thy work in set space of years, not over an hundred».

(Хвиля провалюється й руки хлянуть / Ти не завжди ходитимеш під сонцем / чи бачитимеш паростки бур'яну над карнизом / праці твоєї відмірено певний проміжок років, не більше сотні) [437, с. 210].

Ці невибагливі рядки відтіняють вагу виписок із документів, що розташовано навколо них у «Пісні». Людину тут змальовано серед природи, вона залежить від ритмів космічного часу, поряд із яким людське буття виглядає трагічно мізерним періодом. Довершеність буття визначається прийняттям гармонійних ритмічних законів всесвіту, які визначають його межі. Економічне благополуччя залежить від відповідності його діяльності продуктивним ритмам природи. Подібні ритми та тональність прозвучать уже в міфопоетичному аранжуванні, і в «Пісні 47».

Важливість подібного аналізу економічних реалій полягає в тому, що енергія поетичної думки спрямовується від захоплення діяннями політичних керманців, які намагаються встановити чи відновити соціальну гармонію, до долі простого люду, анонімних мас, які завжди найбільше потерпають від соціальних катаклізмів. Цим, очевидно, можна пояснити вставний ліричний катрен у «Пісні 42» про скороминущість людського життя.

Проте у «Кантос» громада не ототожнюється з натовпом. Ще у «Пісні 27» Паунд глузливо й зневажливо згадує «потуги Товариша», в образі якого уособлено революційний натовп, що здатен піднятися і знищити видимих гнобителів, але неспроможний до творчих звершень: «Такі зусилля Товариша / Що Товариш Зруйнував будинок тирана» [437, с. 131], але «Ніколи не поклав каме-

ня на камінь» [437, с. 132]. Деструктивний запал єднає тих французів чи росіян, які з революційним пафосом перейменовують чи то назви місяців, чи то міст. Однак вони не спроможні розпізнати античну красу у навколишньому світі, коли перед ними з'являються давньогрецькі Харити, богині краси, радості та жіночої принадності, яких римляни називали Граціями. У «Трьох формах, які ширяють над Товаришем», не вгадуються Аглая, Єфросинія чи Талія. Блиск, радість і колір, які символізують ці богині, для Товариша – лише бездушна машинерія: «Брюмер, фруктидор, Петроград. / А Товариш лежав на вітрі / І сонце лежало на вітрі / І три форми з'явилися у повітрі / І ширяли над ним, / І він промовив: / Ця машинерія старовинна, / Вочевидь, що ми чули це колись» [437, с. 131].

Почуття жалю у «Пісні 30» пов'язано з сентиментами, коли занадто вразлива Афродіта, керована співчуттям, залишає коханого Марса і повертається до свого кульгавого чоловіка, коваля Гефеста. Натомість, у «Сієнських Кантос» трагічна тема, яка в попередніх «Піснях» була пов'язана з кондот'єром і меценатом Малатестією, трансформується в чуйне ставлення до трагічної долі простих людей, що потерпають як від економічної необмеженої влади лихварських банків чи торговців зброєю, так і від власної обмеженості у розумінні того, хто насправді є їхніми кривдниками.

Економічні студії Паунда призвели до того, що він пов'язує долю митця у капіталістичному суспільстві (ця тема особливо чітко прозвучала в поемі 1920 р. «Г'ю Селвін Моберлі» та в перших 30-ти «Піснях») зі звичайними людьми. Їх об'єднує неможливість зреалізувати власний творчий потенціал в умовах соціального ладу, норми, засади та цінності якого суперечать закономірностям органічного світу з усіма його складними сукупностями та зв'язками, що його символізує латинський лейтмотив епосу «CONTRA NATURAM», вперше введений в партитуру твору у «Пісні 45» [437, с. 230].

У структурі цього циклу слід виокремити складне поєднання документального методу з гомерівським принципом починати оповідь *in medias res*. Так, у «Пісні 42» указ про утворення Банку цитується одразу з 3-го пункту, тобто з найголовніших і ключових положень. Ліричний герой, таким чином, отримує статус літописця банківської справи новітнього часу.

Загалом, поетика аналізованих «Пісень» ґрунтується на принципі човникового руху, темпоральними коливаннями між історичними епізодами, взаємопов'язаними ліричною свідомістю у тотальну систему вер(с)ифікації історії, як от у «Пісні 43»:

Out of Syracuse  
not having money aboard  
to Athens at creditors' risk  
cut the sails, dumped oil at the island  
but the S.O. man  
wouldn't swallow it.

(Із Сіракуз / не маючи грошей на борту / в Афіни, ризикуючи позикою кредитора, підрізали вітрила / вилили нафту біля берега / Але чоловік із компанії «Стендард ойл» не проковтнув) [437, с. 218]. У перших варіантах «Cantos» видавництва Фабер скорочення S.O. подається як «Standard Oil».

Посилання на давньогрецький поліс змушує пригадати промову Демосфена «Проти Зенотеміда». Давньогрецький оратор виступив на захист купця Прота, котрий на позичені гроші придбав хліб у Сіракузах і привіз його в Афіни на судні, шкіпером якого був Гегестрат. Разом із своїм земляком із Мессалії Зенотемідом вони замислили хитрий і спритний обман. У викладі Демосфена, шахрайство полягало в тому, що «вони позичили гроші, але нічого на судно не завантажили, а гроші переправили в Мессалію, маючи на меті привласнити їх у позикодавців. Оскільки письмовий договір передбачав, що у разі загибелі судна від них не вимагатимуть повернення позичених грошей, вони готувалися потопити корабель», тому Гегестрат вночі намагався проламати днище корабля, але загинув сам [88, с. 395].

Уводячи до тексту згадку про «Стендард ойл» (ця нафтова холдингова компанія була створена Джоном Рокфеллером спершу під назвою «Standard Oil Company of Ohio», 1870 р.), Паунд описує «історичну маску» сучасного фінансового крутіїства та софістики, і така зловісна паралель нагадує, що філософія наживи не змінилася з часів античної Греції.

В історії тривалих спроб переконати освічених монархів створити Банк неможливо виокремити окремих персонажів. Паунд відтворює громадянську ініціативу, що живиться наполегливіс-

тю та народною волею. Підписи під документами засвідчують, що Банк створено від імені «Сенату та народу Сієни».

У викладі Паунда, громада Сієни ніби на століття передбачила ідеї Емерсона, викладені, скажімо, у трактаті «Природа». У Вступі заклик структурувати життя відповідно до законів природи, очевидно, не випадково і з відчутною часткою іронії висловлено Емерсоном словами, які є альфою й омегою комерції – supply / demand (пропозиція та попит, причому саме природа виступає джерелом невичерпної «пропозиції»): Сонце і сьогодні світить. І на полях ще більше вовни й льону [492, с. 1502].

«Ситі пасовища», тобто сама Природа, – це єдина посильна застава жителів Сієни, які страждають «OB PECUNIAE SCARCITATEM» (у «творчому» перекладі Паунда – because of shortage of coin (через брак монет) [437, с. 216].

Паунд розглядає лихварство власне з такої перспективи. Воно заперечує органічну єдність людини і природи, примушує її штучно прискорювати виробничі цикли, що виснажує її фізичну та духовну енергію без надії на своєчасне відтворення. Подібне потрактування лихварства Паунд пропонує у примітці до «Пісні 50»: «a charge for the use of purchasing power, levied without regard to production; often without regard even to the possibilities of production» (нарахування на використання купівельної спроможності, що стягуються без врахування виробництва; часто без врахування можливості виробництва) [437, с. 230].

Лихварство нав'язує механічний ритм органічним процесам і призводить до згубних соціально-етичних наслідків. Цей засновок пов'язаний не тільки з традицією Емерсона в американській літературі, а й із синологією самого Паунда. У статті «Етика Мен-цзи» («Крайтіріон», липень 1938) Паунд зазначає, що морально-філософські засади вчення Конфуція та Мен-цзи неподільно поєднані з органічною природою. Автор із гіркою іронією переповідає притчу Мен-цзи про чоловіка, який вирвав збіжжя на своєму полі, тому що воно росло недостатньо швидко, а своїй родині сказав, що допоміг злакам [434, с. 87].

Загальноприйнятим визначенням лихварства є надання позики з надмірно високою відсотковою ставкою. У Біблії подібна практи-

ка згадується у книзі «Повторення Закону» (23: 20–21): «Не будеш позичати братові своєму на відсоток срібла, на відсоток їжі та всякої речі, що позичається на відсоток. Чужому позичиш на відсоток, а братові своєму не позичиш на відсоток, щоб поблагословив тебе Господь, Бог твій у всьому, до чого доторкнеться рука твоя на тій землі, куди входиш на володіння її». Католицька церква категорично забороняла цю практику. Проте під час Реформації, головним чином завдяки зусиллям Жана Кальвіна, цей біблійний припис був переглянутий. Реформи Кальвіна проводилися в час первинного накопичення капіталу у XVI ст. і пропагували утвердження «мирського аскетизму». Цей послідовник вчення Мартіна Лютера доводив, що Бог безпосередньо не порушує закономірності започаткованого ним порядку, і знаком обраності людини є успіх у професійній діяльності. У такий спосіб підприємницька діяльність буржуа з його прагненням до накопичення та визиску отримувала безумовну санкцію, повний карт-бланш. Кальвін стверджував, що книга «Повторення Закону» забороняє стягування лихварського відсотку тільки за умови, що це перешкоджає справедливості та милосердю. По-емерсонівськи описуючи «американську трагедію» як «марнування багатств природи», в есе «Вступ до економічної природи Сполучених Штатів» (1944) Паунд вибудовував генеалогію сучасних ділків-фінансистів від одного з давньогрецьких семи мудреців та Реформації: «Лихварі, яких тепер величають банкірами, організували змову проти природних багатств <...> Щоб усвідомити наслідки їхніх справ для американської системи необхідно повернутися до монополії Фалеса, а потім подивитися на так звану Реформацію, або протестантський розкол, з економічної точки зору. Протестанти відмовилися сплачувати церковні податки Риму і священикам за проведення ритуалу. Вигадали, що Біблія може підмінити Священика. Канонічна заборона лихварства зникла. У вищих прошарках суспільства до лихварства ставилися вже не так, як Данте, який засудив його до страждань у одному колі Пекла разом із содомітами, оскільки вчинки і тих і інших є наругою над потенційним багатством природи» [432, с. 176].

Визначення лихварства у «Пісні 45» позбавлене будь-яких абстракцій. Виправданість і законність нарахування процентів за по-

зику пов'язується з реальним підвищенням вартості позичених грошей після їхнього використання. За Паундом, найголовнішими порушниками цього принципу є приватні банки, які уповноважені заробляти гроші, тобто надавати кредити, *ex nihilo*.

Екскурс в історію Італії часів Відродження контрастує в модерному епосі із зображенням англійських і американських банків, які перебувають у приватній власності та приносять їхнім власникам величезні прибутки незалежно від впливу інвестицій на реальні об'єми виробництва.

У «Пісні 46» Паунд цитує слова одного з засновників Банку Англії (1694) Вільяма Патерсона, створюючи враження конспекту, оскільки рядки підкреслено: «Патерсон сказав: / Володіє правом здобувати пожиток з усіх / грошових сум, які він, Банк, створює з нічого [437, с. 233]. І справді, читачеві пропонується лише стислий виклад розлогого конспекту. Під час написання «П'ятого десятка Кантос» Паунд студіював книгу Кристофера Холліса «Дві нації» (1935), і за межами тексту опинилася інша частина виписки, слова англійського державного діяча та письменника Бенджаміна Дізраелі, які мають велику вагу в контексті аналізу ролі банків: «Системний принцип полягав у тому, щоб віддати під заставу промисловість заради збереження права власності» [486, с. 181].

Створення багатства банками «з нічого» викликає у Паунда несамолюбне почуття обурення, його бачення економічних реформ справедливого суспільства було спрямоване саме проти подібної практики. У 1938 р. автор «Кантос» уклав «Вступний курс», який складається з цитат із праць перших трьох президентів, Лінкольна та Конституції США, а «Примітка» виконує роль своєрідного «Біля про права». У «Візитній картці», виданій італійською мовою 1942 р. з гаслом Муссоліні «Свобода – це обов'язок» в якості епіграфа, Паунд пояснив, що цитати «Вступного курсу» віддзеркалюють економічну історію США в чотирьох розділах [434, с. 326]. Із Статті I Конституції Паунд подає уривок з 8-ої частини: «Конгрес має право: карбувати гроші, регулювати їхню вартість та вартість чужоземної монети, визначати одиниці мір і ваги». У «Примітці» уточнюється, що «скасування вищезгаданих повноважень відбулося через невігластво, про яке йдеться у першій цитаті». Паунд коментує таку



думку 2-го Президента США Джона Адамса: «Непорозуміння, безладдя, страждання в Америці виникають не через вади нашої конституції чи конфедерації, не через брак гідності чи чеснот, а головним чином через цілковите невігластво у розумінні природи монет, кредиту й обігу» [434, с. 159–160]. За оміряною Паундом «поетичною економікою» гроші – це символічне вираження кредиту, який належить громаді чи суспільству, а не приватизованим банкам. Він вважав, що, за умови державного відповідального контролю за фінансами і кредитами, відсоток, який накопичується на рахунках приватних фінансових інституцій, можна було використовувати як колективний капітал для суспільного добробуту. Крім того, «паунд-економіка» передбачала, що за певних розмірів державних видатків зникала необхідність оподаткування, а держава могла б виплачувати своїм громадянам певні дивіденди.

Паунд був упевнений, що, уповноваживши приватні банки «створювати гроші з нічого» і наживатися через стягування відсотків, уряд США зрадив свій народ. Варто нагадати, що до Великої депресії початку 1930-х рр. американські банки мали ліцензії на друкування грошей, а потім почали використовувати механізм «коливання курсів». За словами поета, «для того, щоб спекулювати, необхідно створити коливання на ринках» [432, с. 176].

Отже, зіставлення італійського «Банку пасовищ» з англійськими й американськими банками слугує Паунду для того, щоб засудити лихварську діяльність останніх. Зрештою, поет пристає до оцінки такої протиприродної практики, висловленої ще Аристотелем у «Політиці», де на перший погляд схожі поняття багатства та наживи розрізняються на основі відповідності природним законам: «Існує ще один вид мистецтва набуття, яке здебільшого слушно називають мистецтвом нажити статок, із чим і пов'язане уявлення, нібито багатство і нажива не мають ніяких меж. І багато хто вважає, що мистецтво наживання, через близькість до мистецтва набуття, однакове з ним; насправді ж вони не однакові, і не дуже віддалені. Мистецтво набуття вважається природним, мистецтво ж наживання статку не є таким» [11, с. 25].

«Пісні», присвячені минулому Банку Пасовищ, не просто загостріють інтерес читача до історії, вони виявляють просвітниць-

ку та пророчу функцію поезії, а автор «Кантос» виступає не тільки як красномовець чи мораліст, а й як дослідник (і знавець) економічної історії Європи. За допомогою різноманітних творчих прийомів і методів «інсценізована» історія Monte dei Paschi нагадує, що сутність банків як фінансових установ, що зосереджують грошові інструменти накопичення або надають позики, присутньо не є синонімом лиха чи лихварства. «Кантос» Паунда красномовно свідчать, що історія зберегла приклади банків, які засновані на принципах загального добробуту, а не заради здирницьких відсотків, на основі розкішного багатства природи, що відкриває можливість кредитування цілої громади, і що шляхетне та відповідальне урядування є передумовою уникнення комерціалізації цього процесу.

У Передмові до «Вибраної прози» (1972), датованої 4-м липня (що не може не нагадувати про історію створення США), Паунд пише: «Що стосується лихварства, я помилявся, прийнявши симптом за причину. Причиною є ЖАДІБНІСТЬ» [432, с. 3]. Очевидно, це зізнання сигналізує не перегляд авторської позиції, а певну модуляцію душевного стану, який змінився від засудження до розпачу, адже в анналах історії набагато більше демосфенівських Зенотемідів, ніж італійських засновників «Банку Пасовиц».

У цьому контексті варто згадати слова Івана Франка із статті «Наш театр»: «Такі безмірно важні факти, як лихва, ліцитації, вплив банків на селянство, вплив розроблення ґрунтів <...> – все се досі неткнуте поле в нашій драматичній літературі» [219, с. 281].

Таким чином, «поетична економіка», що функціонує як один із наскрізних лейтмотивів «Пісень», виявилася одним із маркерів новаторського модерного епосу ХХ ст. Його американська специфіка оприявлена у конвенціях жанру ереміади, в якій Паунд засуджує, проклинає й попереджає суспільство, в якому владарюють банкіри-лихварі, що нав'язують соціуму цінності наживи, меркантильності, користолюбства й жадібності.

## Розділ IV ЛІРОЦЕНТРИЧНИЙ ЕПОС

### 4.1. Ідеограматична матриця творчості Езри Паунда

У самобутній стилізації «Листи династії Мін» Іосиф Бродський пише, що на тлі Китайської стіни «людина потворна й страшна, як ієрогліф, як інші нерозбірливі письмена» [25, с. 76]. Цей вірш до певної міри узагальнює західну традицію потрактування Сходу, зокрема китайської й єгипетської писемностей, ієрогліфічність яких сприймається як символ чужого, незбагненого, таємничого світу. Георг Вільгельм Фрідріх Гегель навіть уважав, що китайська писемність становить перешкоду в розвитку науки [46, с. 128]. У маніфесті російських кубо-футуристів «Ляпас суспільному смаку» (1912) заклик зіштовхнути класиків із пароплава сучасності обґрунтовано тим, що «академія та Пушкін химерніші, ніж гієрогліфи» [142, с. 50].

Символіка ієрогліфа часто зустрічається в західній літературі і набуває узагальнюючого характеру. Варто згадати Генрі Девіда Торо чи Ралфа Волдо Емерсона, котрий у «Довірі до себе», визнаючи ідеологеми американської ментальності, порівнює легітимність «королів, знаті й великих землевласників» із «колосальним символом», що постає як «незрозумілий ієрогліф», за допомогою якого дворянство утверджує свої цінності, «законність і благопристойність» [289, с. 37].

У романах «Тесс із роду д'Ербервіллів» Томаса Гарді й «Мобі Дік» Германа Мелвілла з містичними ієрогліфами порівнюються сліди історії. Коли Тесс вперше зустрічає свого молодого однофамільника Алека, його зовнішність, а також будинок і садиба викли-

кають у неї розчарування й недовіру, оскільки Тесс «вимріяла літнє й статечне обличчя, в якому поєдналися б фамільні риси всіх д'Ербервіллів, – обличчя, вкрите зморшками, що в формі *ієрогліфічних письмен* уособлюють багатовікову історію її роду й Англії» (курсив наш. – О. Г.) [325, с. 42]. Співзвучне історіософське трактування ієрогліфів зустрічається і в 68-му розділі «Мобі Діка». У пам'яті Ізмаїла закарбувалися загадкові візерунки на шкірі одного кашалота, а згодом наратор був невимовно вражений, коли знайшов цей «ієрогліфічний напис на репродукції давньоіндійських письмен, викарбуваних на ієрогліфічних скелях верхньої Міссісіпі». «Подібно до цих загадкових каменів, загадкові мережива кита залишаються нерозшифрованими», – констатує оповідач [382, с. 327]. Цікаво, що статус «нерозшифрованих ієрогліфів» настільки глибоко вкорінився в художній свідомості другої половини ХІХ – початку ХХ ст., що перекладачі художньої літератури послуговувалися цим кліше для передачі «темних місць» оригіналу. Так, Констанція Гарнетт, яка зажила літературної слави перекладами, зокрема Івана Тургенєва й Антона Чехова в Англії, називає «книгу о евгубических надписях» [207, с. 303] у перекладі «Анни Кареніної» Льва Толстого 1901 року «книгою про єгипетські ієрогліфи» [500, с. 337]. Подібно до «непроникних очей» Анни на її портреті в золотій рамі, що висить над робочим столом Кареніна, вигадані перекладачкою орієнтальні ієрогліфи слугують засобом психологічного обрамлення. Зокрема вони вказують на несумісність внутрішнього світу подружжя та символізують глибокий розрив, що існує між Кареніними щодо розуміння сенсу людського життя. «Золотий міст», який безуспішно намагається прокласти Каренін у листі до Анни, пишеться на тлі книги про загадкові письмена, а це лише увиразнює несумісність, взаємозаперечення їхніх життєвих дискурсів.

У поетичних текстах «золотий міст» у формі ієрогліфів часто вибудовується як інтертекстуальна ланка, що з'єднує сучасне з минулим. Наприклад, Гарт Крейн в елегії «Біля могили Мелвілла» – поетичній данині, або, як сказав би Езра Паунд, данині своєму уявному попереднику – називає уламки затонулих кораблів «багряним ієрогліфом» [489, с. 104]. Ця алюзія на «Багрянку літеру» видається особливо вагомою, коли мова йде про Паунда. Готорн називає

Перл «живим ієрогліфом» (living hieroglyphic), який таїв «єдність буття» Гестер Прінн і Дімсдейла, і не «знайшлося ні віщуна чи чарівника, який зміг би прочитати цей полум'яний знак» [329, с. 215].

Можливо, унікальність і складність поетичної творчості Паунда полягає, зокрема, і в тому, що він свідомо приміряв шати Готорного «віщуна чи чарівника», намагаючись віднайти тяглість і органічність «єдності буття». При цьому багатомовним шифром до історії людства як цілісної єдності, «золотими мостами» до неї слугують східні ідеограми, вписані в дискурс західної культури.

Метою цього підрозділу є спроба виокремити особливості ідеограматичного методу Паунда, і зокрема, художні способи міфологізації історії, здійснювані за допомогою таких художньо-стилістичних прийомів, як використання ієрогліфів у тексті «Кантос», а також багаторівневої метафоризації, поєднання різножанрових текстів і безсполучникової сурядності (паратаксису).

Особливої актуальності у постмодерну епоху набувають пошуки Паунда як одного з фундаторів англо-американського модернізму такої моделі історії і такої поетичної мови, які б об'єднали духовний досвід людства в надчасовому й наднаціональному організмі. Нагадаємо вже висловлену думку Паунда про те, що «сукупність мудрості людства не може вміститися в жодній окремій мові, ані яка відособлена мова не здатна висловити всі форми й багатство людського пізнання» [411, с. 34]. Здається, у гетероглосній поетиці «Кантос» передбачено ревізію теорії моногенезу та міфу про Вавилонську вежу У. Еко, який вважає, що «материнська мова не була єдиною мовою, вона обіймала всі мови. Можливо, Адам і не отримав цей дар, який так і залишився обітницею, тому що через первородний гріх процес навчання було перервано. Але його нащадкам залишилося у спадщину завдання: спільними зусиллями домогтися, нарешті, повного панування над Вавилонською вежею» [236, с. 360]. Паунд гостро відчував потребу вивчити самому й передати іншим цю всеосяжну мову нового Адама, яка в таксономії сучасного літературознавства визначається як «ідеограматичний метод».

У таксономії художніх стратегій Паунда ідеограматика невіддільна від моделі «одночасності всіх часів» із роботи 1910 р. *The Spirit of Romance*, про яку вже йшлося. «Дух» у назві збірки есе-

їв, головно присвячених середньовічним письменникам, можна трактувати як відзвук німецького «Geist»: у ньому вгадується гегелівський світовий дух, який постійно розвивається й актуалізується через зміну векторів і форм духовної культури людства. У Вступі до «Філософії історії» Гегель, зокрема, постулює, що вже «первинні прояви духу віртуально охоплюють у собі всю історію» [46, с. 18]. У космополітичній атмосфері книги Паунда прочитується також і спроба поєднати ідею Weltliteratur Іоганна Вольфганга Гете з одним із перших зразків порівняльного літературознавства в Європі – трактатом Данте «Про народне красномовство». За Паундом, «мистецтво – це флюїди, які ширяють над пізнанням людства» [440, с. xiii]. Зі свого боку, Данте у 16-му розділі «Першої книги» говорить про міфічну пантеру, полювання на котру символізує наявність високої, величної, куртуазної італійської мови, елементи якої містяться в усіх діалектах «італійських міст і в жодному окремо» [85, с. 577]. Така ідея про «наднаціональну» мову, яка не обмежується латиною чи рідною мовою поета, а синкретично об'єднує елементи різночасових і гетероглосних текстів та слугує шляхом до досягнення нової якості поетичної експресії, об'єднує вигнанця Данте з «вічним» експатріантом Паундом. Як писав Іван Франко, «по Дантовим вказівкам національна мова буде вибором, штучним витвором рефлексії» [217, с. 107].

Паунд задумав «Пісні» як сучасний епос, організований не традиційним наративом, а ідеограматичним методом, тобто системою відтворення текстів, конгруентно взаємопов'язаних свідомістю ліричного «Я». У «семіотичну практику» модернізму, до якої Тамара Гундорова зараховує, зокрема, такі специфічні естетико-філософські ідеологеми, як важливість культурної міфотворчості, метафізику духовних поривань, зростання умовності, вибірковості й релятивності художнього мислення, активність означувальних процесів, суб'єктивність культурної творчості індивіда та його екзистенціальну «заангажованість» [81, с. 24, 279], метр англо-американського модернізму привніс концепт ідеограми. Ним означувався новий спосіб конструювання багаторівневого смислу поетичного твору, в якому буквальне значення мовного знака збагачується його фігуративними трансформаціями та смислопороджую-

чими потенціями, що досягається завдяки залученню до художнього тексту східних ієрогліфів, міжмовних й інтертекстуальних асоціацій і каламбурів, колажному зіставленню різножанрових літературних пам'яток, створенню міфічного завжди-теперішнього художнього часу на основі сурядного зв'язку історичних епох.

У коді «Пісні 89» Паунд побіжно згадує про відвідини Майклом Реком влітку 1954 р. могили Ернеста Феноллози, похованого неподалік від озера Біва [437, с. 624]. Подібно до того, як храм біля Кіото, на території якого упокоївся Феноллоза, височіє над найбільшим озером острова Хонсю, постать Феноллози невидимо підноситься над одним із засадничих поетичних текстів англо-американського модернізму. На відміну від «Кантос», де ім'я Феноллози жодного разу не згадується, ранні твори Паунда безпосередньо свідчили про те, що його власні переклади китайської поезії та японської драми завдячували знайомству й опрацюванню рукописів Феноллози. Збірка «Древній Китай», де Паунд вперше втілює модерністське розуміння про співвідношення між образом і ідеограмою, вийшла 1915 р. із підзаголовком «із записів покійного Ернеста Феноллози». Через два роки побачили світ п'єси «Но, або майстерність. Дослідження Ернеста Феноллози й Езри Паунда». Спостереження над структурними особливостями класичної японської драми можна вважати початком у напрацюванні ідеограматичного методу «Пісень», архітектоніка яких ґрунтується на різноманітних культурологічних асоціаціях, а не наративі у межах логічно вибудованого й послідовного хронотопу.

Паундове зачарування китайським і японським письмом можна пояснити також і тим, що молодий поет прагне поєднати новаторські пошуки з багатовіковою культурною традицією. Оскільки ієрогліфи складаються з декількох графічних елементів, які утворюють відбиток, слід природного світу, вони повністю відповідали імажистській концепції художнього образу як способу відображення і втілення миттєвого інтелектуально-емоційного комплексу. Програмний припис імажистського руху щодо безпосереднього опису предмета ґрунтується на хибно витлумачених Феноллозою й беззастережно визнаних Паундом особливостях ієрогліфічної писемності, які прочитувалися лише як піктографічне зобра-

ження певного природного явища. У «скарбі старого Феноллози в формі манускриптів», як іронічно називав Паунд зошити з творами китайських поетів і японського класичного театру, він найбільше цінував асоціативні способи передачі ліричного настрою та драматичної дії, тобто репрезентацію не феноменів, а відношень між ними – руху, енергії навколишнього світу.

Студії Феноллози в редакції Паунда («Китайські письмові знаки як поетичний засіб» (1919) визначено в авторитетній «Прінстонській енциклопедії поезії й поетики» 1993 р. як «дослідження засадничих принципів естетики» на кшталт Горацієвої «Науки поезії». Ця теза спроектована на розвиток літературної теорії цілого двадцятого сторіччя, і у ретроспективній оцінці укладачів енциклопедії твір Феноллози піднесено до статусу «першої та, можливо, найважливішої «Ars poetica» XX ст.» [495, с. 555].

Феноллоза, який довгий час викладав філософію й політичну економію у Токійському університеті та був свідком (і противником) загальної вестернізації Японії 80-хрр. XIX ст., уважав, що завдяки піктографічній природі ієрогліфів китайська мова сама по собі є мовою поетичною. На його переконання, китайське письмо ніби унаочнює явища навколишнього світу за допомогою малюнків на відміну від західних мов, де знаки мають лише дискурсивно-раціональне (і, згідно з Фердінандом де Соссюром, конвенційно-довільне) відношення до речей-референтів. Спостереження Феноллози нагадують відкриття гуманістичною філософією XV ст. «Ієрогліфіки» Гораполлона, про яке розповідає У. Еко [236, с. 152–153]. Подібно до того, як у грецькому манускрипті для передачі віку єгиптяни зображали сонце і місяць із пальмовою гілкою, Феноллоза коментує, що в китайській мові знаки рисового поля й боротьби означають «чоловік». Паунд у книзі «Основи читання», яку він сам визначив як «gradus ad Parnassum», пояснює, що «у таблицях, де в одній колонці розміщено первинні китайські ієрогліфи, а в іншій – сучасні «схематизовані» позначення, можна легко побачити, як виникли ідеограми зі значенням людини, дерева чи ранкової зорі: вони були спрощені або зредуковані до найсуттєвіших елементів перших зображень людини, дерева чи ранкової зорі». Отже, ілюструє свою думку Паунд, поєднання цих



трьох «ключів» в одному ієрогліфі зображає сонце, яке людина бачить крізь гілки дерев, і означає «схід», а сполучення троянди, іржавого заліза, вишні та фламінго передає семантику червоного кольору. Поет висновує, що китайське «слово» або ідеограма «червоний» складається з найпростіших елементів [411, с. 21–22]. За Паундом, знаки-ідеограми співвідносяться із зображуванним предметом за принципом чистої іконіки. Насправді, як свідчать синологи [348, с. 24–36], Феноллоза (додамо, як і Гегель) помилявся, коли пояснював специфіку китайських ієрогліфів їхніми піктографічними особливостями, оскільки переважна більшість із них має семантико-фонетичну природу. Проте цей хибний погляд відкрив нові продуктивні шляхи для теорії художньої експресії.

Те, що літературним наступником Феноллози став не вчений-синолог, а поет, можна пояснити схожістю їхніх новаторських підходів до трактування мови й літератури у напрямку культурно-історичного синкретизму. Паунда вразили у працях Феноллози оригінальні ідеї, які об'єднували у своєрідній амальгамі буддизм, Гегеля й Емерсона, його сміливі і грандіозні паралелі між філософією, релігією, поезією та сучасними науковими теоріями. Паунд віднайшов споріднену душу, конгеніального митця, чий концепції жилися зовсім іншими джерелами, але методологічно відповідали його власним пошукам модерних шляхів осягнення світу та надихали на подальші експерименти. Зустріч двох американців – спеціаліста з романської філології та дослідника східних мистецтв – згодом матеріалізувалася в зустрічі Сходу й Заходу в поетиці «Кантос».

Загалом, есеї Феноллози були спробою довести, що китайська лексика не така статична, як її англійські відповідники, і що її визначальною властивістю є внутрішня динаміка. Саме тому «він продемонстрував причини того, чому [китайській] писемності просто судилося зберегти поетичність» [411, с. 210]. В історико-літературній площині це означало, що західні мови втратили здатність відображати зміни та перетворення, яких зазнає лексичний пласт з плином часу, або, за його словами, «метафоричність стерлася з поверхні слова». Натомість, на його переконання, у китайській мові етимологія слова завжди зрима: вихолощені слова англійської мови Феноллоза протиставляє мові, яка з віками стає все багатшою, а слова

«майже свідомо випромінюють світло». Блискучий знавець романських мов, Паунд часто наголошував, що особливості слововживання віддзеркалюють зміни культурних парадигм. Отож не дивно, що з теорії Феноллози Паунд виснував, що китайські ієрогліфи зберегли історичний рух в об'ємній, просторовій формі [249, с. 75].

Аналіз китайської поезії Феноллоза узагальнює у формі теорії поетичної мови як такої. З типовим для нього міждисциплінарним підходом він тлумачить художні експресивні засоби так, ніби описує структуру Чумацького Шляху: він послуговується метафорами світла, саява й електрики. Невипадково в есеї «Як читати» (1929) Паунд визначить «велику літературу як мову, заряджену смыслом на повну силу». Ця формула максимальної конденсації поетичної семантики й образної алюзивності, яка нагадує імажистську поетичну техніку, повторюється в книзі «Основи читання» [411, с. 36] та відібраних Т. С. Еліотом «Літературних статтях Езри Паунда» [423, с. 23].

Цей заряд енергії матеріалізується у штучному конструкті – реченні, в якому, за Феноллозою, «рух витікає в усіх напрямках як світіння на оголених електричних проводах», а самотні метафори, що замасковані в словах, є своєрідним «тлом, що іскриться». Феноллоза висновує, що «в поезії слово схоже на сонце, у нього є корона й хромосфера; слова наздоганяють одне одного й обгортають своїми оболонками – тоді речення перетворюється на яскраву смугу суцільного світла» [299, с. 32]. Саме цей, образно кажучи, «Чумацький шлях» із зоряними скупченнями, туманностями (в обох смислах слова – як зоряна система та свідомо ускладнена художня мова) із розсіяним газом (який нагадує Дантовий дух пантери) забезпечує неповторну оригінальність і стилістично-структурну специфіку «Кантос» як ідеограматичної констеляції.

Власне кажучи, розуміння китайських ідеограм Феноллозою (в редакції Паунда) було творчим, поетично винахідливим актом. Сполучення зображень трактувалося ними як багатогранні символи дії та перенесення енергії. Розрізнення між іменниками й дієсловами, прикметне для західних мов, сприймалося ними спотвореним відображенням природних процесів. В есеї «Китайські письмові знаки як поетичний засіб» читаємо розлогий пасаж про ви-

кривлене віддзеркалення реальності в аналітичних мовах: «в природі не існує справжнього іменника, ізольованого явища. Предмети є лише кінцевим пунктом, чи радше точками перетину дій, поперечним перерізом різнонаправлених рухів, моментальними знімками. Таким же чином природа не знає чистого дієслова, абстрактного руху. Для людського ока іменник і дієслово – одне ціле; явища в русі, рух в явищах – саме так репрезентує їх китайська логіка [299, с. 10].

Метод «сяючих зсередини деталей», який повинен був об'єднати історико-культурний досвід Заходу й Сходу, антики й сучасності, в модерному епосі «Пісні», згодом переріс в «ідеограматичний метод». Паунд писав: «Якщо я хоч якось прислужився розвитку критики, то лише тим, що запропонував ідеограматичну систему. Справжня критика цінуватиме подібне нагромадження фактів, хай і незначних, але гнучких, пружних і еластичних, які неможливо розтоптати» [432, с. 333–334]. Саме у такій матриці чи площині зіставлених на різних формально-смыслових рівнях подій, цитат, історичних документів і економічних теорій вибудовано ліро-епічні «Cantos».

Найголовнішими рисами архітекτονіки «Пісень» Паунда можна назвати ідеограматичний метод і паратактичний синтаксис, які слід описати докладніше. Закінчення «Пісні 34» може слугувати цікавою ілюстрацією функціонування ієрогліфів в ідеограматичній партитурі «Кантос».

«Процесія пожежників зі смолоскипами! / Пропорційно до кількості вільних жителів (21 грудня 43 р.) / Електро-магнетичний (Морзе) / *Constans proposito* [послідовний у досягненні мети] <...> / *Iustum et Tenacem* [справедливий і невтомний]» [437, с. 171].

Поетичні рядки нагадують запис у щоденнику: Паунд розповідає про поїздку наприкінці 1843 р. на Середній Захід Джона Квінсі Адамса, шостого президента США, який у міфологізованому світобаченні Паунда символізував своєрідну реінкарнацію китайської династії справедливих і шляхетних володарів. У версифікованій історії «Пісень» – це чергова тематична «рима». Адамса-молодшого зустрічали натовпи зі смолоскипами, а самі процесії організовували пожежники. Як з'ясував В. Куксон, останні дві фрази – із Третьої

оди Горація – натякають на гравірування, вміщене на палиці зі слонячої кістки, подарованій Президентові наступного року [271, с. 39].

За допомогою такого різновиду синекдохи, як антономазія, ім'я Семьюела Морзе, винахідника телеграфного коду й сучасника Дж. Квінсі Адамса, й епітети Горація ніби перекодовуються в іншу знакову систему. В ієрогліфі зі значенням «щирість, чесність», який межує з латинськими словами, два штрихи зліва є ключем ідеограми й позначають людину. Чотири риски біля людини – це слово, яке піднімається із «уст», позначених квадратом в основі. Отже, щира людина тримається свого слова.

Від читача «Кантос» вимагається постійна співпраця з поліглотним текстом. Активна, творча міжкультурна етимологізація дозволяє побачити образи головних героїв із різних лінгвістичних та історичних перспектив. Продукування нових смислів створює певну матрицю, формує багатозначні образні способи естетичного досягнення реальності. Це – слова, заряджені енергією традиції, історії й міфу, вони «іскряться» зсередини, й промені цього полум'я, подібно до штрихів хитромудрого ієрогліфа, генерують різноманітні джерела смислотворчих потенцій, нерідко туманних, непевних і мінливих.

«Ті, хто приборкали цей вогонь», як свідчить «Канто 91», «зрозуміють ієрогліф тянь – ранкова зоря. / Не відмахнуться від жодної йоти незбагненого / (вони живуть своїм умом) / Як морська чайка дочка Кадма віщала Одиссеєві / Дочка Кадма / «відмовся від речей» [437, с. 635]. І справді, у контексті «Пісні», яка наповнена образами світла, вогню й «сонячного шовку», горизонт у вигляді горизонтальної риски й зображення сонця, що піднімається над ним, сугестує додаткові, таємні смислові пласти поняття «світанок». Можливо, тільки так і можна передати «рух в явищах» і «явища в неперервному русі». На образному рівні ці природні метаморфози підкреслені залученням гомерівського мотиву про перевтілення, а на стилістичному – черговою антономазією, транслітерованим із давньогрецької іменем Левкотеї, «дочки Кадма». Як відомо з П'ятої книги «Одіссеї», перевтілена в птаха Левкотея наказала царю Ітаки, пліт якого мав от-от потонути, зняти з себе одяг, який він отримав від Каліпсо, і натомість скористатися «нетлінною наміткою» [51, с.

106]. Ніби у постмодерному ігровому ключі, який нагадує стилістику Джона Барта, Паунд в іншому місці цієї «Пісні» редукує сцену до слів «моє бікіні варте твого плота» [437, с. 636].

У Гомеровому тексті, на який посилається і який обігрує Паунд, його цікавить не тільки тема перетворення смертної людини на органічну частину природи. У перекладі ідея спасіння передається словом «paraphernalia» завдяки іронічному перехрещенню (і в лінгвістичному, і в релігійному смислі) значення «шати» з юридичним терміном «особисте майно» (paraphernalia).

«Осучасненим і переозвученим» переказом Паунд адресує текст Гомера сьогоденню, закликаючи відмовитися від буржуазних лихварських цінностей і сліпого накопичення власності заради спасіння душі, здатності пережити осяяння тим світлом і вогнем, які переплітаються в ієрогліфі «тянь». Його привілейований статус в етико-ідеологічній підоснові давньокитайської держави описаний Гегелем у «Філософії історії». Він розповідає про єзуїтських місіонерів, які «погодилися називати в Китаї християнського Бога Небом, Тянь» [45, с. 125].

На прикладі функціонування ідеограми «тянь» зі значенням «світанок» у структурі «Пісень» можна побачити й ті екстравагантні та контроверсійні історичні паралелі, які Паунд пропагував з кінця 20-х рр. ХХ ст., коли поет угледів у фашистській Італії втілення утопії про гармонійний соціальний лад і запоруку встановлення мирного світопорядку. У «Пісні 97» історія США описується із залученням дантівських мотивів і ієрогліфіки:

«This coil of Geryon» (Djerion) said Mr Carlyle,  
in Congress,  
who later went to the Treasury,  
New fronds,

novelle piante **新**  
what ax for clearing?

**親** *ch'in<sup>1</sup>*

**旦** *tan<sup>4</sup>*

**親** *ch'in<sup>1</sup>*

(«Кільце Геріона», сказав містер Карлайль, / в Конгресі / він потім перейшов до міністерства фінансів, / Нове листя, / нові рослини / [частина ієрогліфа] Твори нове, щодня твори нове / Яка сокира для розчистки? народ, світанок, народ») [437, с. 695].

Перелицювання прізвища Carlisle на співзвучне Карлейль (Carlyle) натякає на британського історика Томаса Карлейля, автора автобіографічного роману «Sartor Resartus» (1836) і викладеної в ньому «філософії одягу», яка репрезентує світову історію як низку зовнішніх, швидкозмінних форм одягу, своєрідних емблем, за якими криється вічна божественна реальність.

Насправді Джон Карлайлю, колишньому конгресмену, а згодом і міністру фінансів США, належать слова про те, що «промисловий розвиток країни повинен повністю вивільнитися від бездушного панування синдикатів, фондових бірж і інших зграй здирників як в Америці, так і в Європі» [486, с. 621]. Міфологізуючи постать американського політика, Паунд приписує йому образ «кілець Геріона» – Дантову персоніфікацію лихварства у 17-ій пісні «Пекла». Що ж до образу «нового листя», то в перекладі останньої терцини «Чистилища», здійсненого Є. Дроб'язком, образ живодайних рослин замінений на «ковток зі святої купелі» [86, с. 338]. У якийсь парадоксальний спосіб (чим не підтвердження ідеї Паунда про «творчий переклад»?) український текст перегукується з алюзією на надпис на ванні Чен Тана, засновника китайської династії Шан, – «твори нове, щодня твори нове», яка включена в аналізований тут уривок. Процитуємо російський переклад М. Лозинського, де Данте «восоздан так, как жизненная сила / Живит растение зеленью живой» [84, с. 351]. «Nouvelle plante» (нові рослини) – це метонімічне узагальнення Дантового *novella fronda*, яке дослівно й суголосно перекладено «new fronds» (нове листя). Данте стоїть на вершині гори Чистилища, у перекладі Дроб'язка він «готовий зводитись на горні стелі» [85, с. 338], тобто іти до нового життя, обрізати старі гілки із зів'ялим листям. Так Дантовий текст і ієрогліф «твори нове» доповнюють один одного, іскряться новими відтінками, а завдяки алюзіям і посередництву перекладу й транскрибуванню (Геріон / Джеріон в першому рядку) історія укріплення фінансово-банківської системи США набуває позаісторичного наднаціональ-

ного виміру, що і становить сутність ідеограматичного матриксу «Cantos». «Кільця плазуна Геріона» символізують інституції капіталістичної системи, які затягують зашморг на шиї вигаданої Паундом ідеальної особистості, що живе й працює як органічна частина гармонійного соціуму.

Своєрідний історичний центон Паунда, який складається з повторів «променистих деталей» літератури в новому історичному контексті, є з'єднувальною ланкою між різними мовами і культурами. У намаганні поєднати досвід різних часів і народів, поет вдається до макаронічної техніки поєднання більше десяти мов, серед них – англійської, французької, італійської, латини, грецької, іспанської, китайської, івриту, російської. Його кращі і найвдаліші різномовні каламбури, звичайно, вимагають від читача неабиякої ерудиції. У цьому аспекті показові паралелі з давньогрецькою поезією, з інструментарію котрої Паунд запозичив принцип «*melopoeia*», оскільки вбачав у ньому можливість розширити поетичні можливості у звуковій площині художньої експресії.

Мелопея лежить в основі монтажу у «Пісні 2». Стрімкий рух морських хвиль доносить мелодіку рядків «Агамемнона» Есхіла, водночас «наспівуючи» ім'я Єлени, яка спровокувала Троянську війну. Як зауважує М. Бернштайн у розвідці «Історія людського роду: Езра Паунд і сучасний поетичний епос», англійське Helen схоже за звучанням до грецьких *helenaus* та *heleptolis* (відповідно, «руйнівниця кораблів» і «руйнівниця міст») [253, с. 94]. Структура цих поетичних означень наближає їх до гомерівського епітету, надаючи поезії Паунда епічного звучання. Нові ономастичні референції, акустика імені міфологічної героїні Єлени включає в свою орбіту й англійську Елеанору Аквітанську, мати Ричарда Левове Серце. Те, що вона була як духовною, так і історичною предтечею королеви Єлизавети I, ефектно підкреслюється гомерівським епітетом «кораблеруйнівна»: у такий спосіб, підсилений і згадкою про адмірала Френсіса Дрейка, асоціативний горизонт цієї «Пісні» розширюється від античності до XVI ст., коли флот Єлизавети I розбив Іспанську Армаду.

Проте слід зауважити, що гетероглосні експерименти Паунда мають свої вади, пов'язані з різними причинами. Відомо, що Па-

унд мав феноменальну пам'ять, проте і вона не раз зраджувала поета. До того ж, він не завжди мав змогу звірити свої твори, скажімо, коли перебував під арештом у 1945 р. Дж. Лафлін, видавець творів Паунда впродовж багатьох років, згадує, що коли у видавництві «Нью Дирекшнз» готувалося чергове видання «Cantos», редактори й науковці вказували на різні неточності й помилки в тексті. Коли кількість таких виправлень сягнула 600, Г'ю Кеннер (напевно, найавторитетніший паундознавець), так би мовити, капітулював: «Нам краще закінчити з виправленнями, інакше ми понівечимо його кращі каламбури» [358, с. 8].

Різноманітні компоненти «Кантос» сприяють поліфонічному звучанню цілого твору, в якому читачеві пропонується не тільки почути, а й стати учасником діалогу часів і культур. Цей елітарний, вельми складний для осягнення твір у багатьох аспектах образотворення й архітектоніки резюмує модернізм як естетичний засіб відновлення традиції, художнє бачення, яке силою уяви воскрешає вершинні досягнення культури людства, створює модерний епічний наратив у поступічну еру.

Китайську ідеограму Паунд використав як найкоротший модерністський маніфест – «make it new». Його новаторство, зокрема, полягає в розширенні поля референції художнього тексту шляхом залучення елемента візуалізації словесного образу, який він назвав «фанопейєю». Перейнявши з конспектів Феноллози помилкове тлумачення китайських ієрогліфів як піктограм, Паунд пропонує інтерсеміотичний переклад різних знакових систем. З одного боку, він продовжує традицію Блейка і Россетті, з другого – поєднання різних культур і засобів відображення світу в одному текстуальному відрізку розширює багатомірність та асоціативність його простору. Отже, Джойсову «епіфанію» Паунд переносить з ліричного героя на «динамічне слово», насичене музично-смысловими відтінками, відсутніми в буденній комунікації, а використання китайських ієрогліфів, які І. Костецький називає «словознаками» [36, с. 18], доповнює інтертекстуальний рівень художньої експресії зображально-візуальними компонентами.

Утім, власне класова природа спільноти не виступає оціночним маркером у космополітичному світогляді Паунда. Так, суспільно-



економічний і етико-філософський досвід феодального Китаю часів Конфуція трактується ним як універсальний еталон і альтернатива як капіталістичному, так і соціалістичному суспільствам, де людська особистість нівелюється й принижується. Зіставлення в єдиному «ідеограматичному комплексі» французького мільйонера Шарля Бедо, який збагатив теорію наукової організації праці Тейлора, розрахувавши перерви для робітників, що підвищувало продуктивність праці, та героя соціалістичної праці Олексія Стаханова, який за одну серпневу ніч 1935 р. виробив 14 норм видобутку вугілля, слугує Паундові прикладом новітніх суспільно-економічних формацій, які знехтували конфуціанськими принципами. «Конфуція цікавили способи збільшити сільськогосподарське виробництво <...> але за аналогією він був проти Бедо чи Стаханова, які досягали цього потом чи прискоренням системи виробництва. Йому нічого було порадити міністрові, єдиною метою якого було збільшення податі за рахунок важкої праці селян» [416, с. 272].

У візіях Паунда сучасною паралеллю ідеального політико-соціального устрою, який пережила колись Піднебесна, здатна протидіяти лихварським інстинктам буржуазного суспільства, став італійський фашизм. Пуританська традиція «текстоцентричної спільноти» [150, с. 10], транспонована Паундом з біблійного коду на мову Конфуція та Мен-Цзи, поетична уява та політична сліпота підштовхували його до пошуків історичних аналогів правління Дуче. Розвідка з промовистою назвою «Джефферсон і/або Муссоліні» (Jefferson and/or Mussolini: Fascism as I have seen it, 1935) свідчить про безмежні у своїй алогічності способи довільної етимологізації в рамках ідеограматичного методу: в ієрогліфі «твори нове, щодня твори нове» Паунду примарилася «фашистська сокира для обрізання сухого гілляччя <...> і дерево, органічне відродження рослин» [422, с. 113].

Промовиста й нешаблонна оцінка, висловлена О. Мандельштамом на адресу В. Хлебнікова, видається одним із пояснень пристрасного іконоборства й бунтарства Паунда, чиє поетичне й громадянське ество також визначалося суб'єктивно міфологізованим часом. «Хлебніков не знає, що таке сучасник, – говорить Мандельштам. – Він – громадянин усієї історії, усієї системи мови й поезії

<...> [Його поезія] ідіотична у справжньому, грецькому, необразливому значенні слова. Його людина нічим не виокремлювала свого часу із тисячоліть. Він такий собі ідіотичний Ейнштейн: він не може розрізнити, що ближче – залізничний міст чи «Слово о полку Ігоревім» [140, с. 211].

Така «нерозрізнена», недискретна, міфо-синкретична поетика вирізняє архітектоніку модерністського епосу Паунда. Побудований на підґрунті античної конвенції *in medias res*, він починається зі стилізації Гомерової «Одіссеї» й залишається незавершеним ескізом. Подібно до уробороса, що ним греки називали змію, яка пожирає свій хвіст, а середньовічні алхіміки використовували для позначення нескінченності, історія людства у викладі Паунда починається зі сполучника «і». Вона ризомно розширяється й ускладнюється у тривалості «плетива нескінченного речення» [437, с. 24], процесуальність котрого присутньо нагадує концепт «*durée*» у філософії Анрі Бергсона. Джайсову «епіфанію» Паунд переносить з ліричного героя на читача: «ідеограматичний метод полягає у відтворенні однієї грані, потім іншої – аж поки у свідомості читача не зітруться мертві атрофовані нашарування й не відкриється здатність сприйняття»<sup>24</sup> [416, с. 51].

На відміну від «міфологічного методу», яким Еліот назвав намагання Джайса впорядкувати й осмислити хаос сучасності, Паундовий «ідеограматичний метод» демонструє здатність поетичної уяви створити «історію», зокрема з трагічних епізодів культурного досвіду людства. Так, у «Четвертій Пісні» процес позірної послідовної зміни наративів замінюється багаторівневим образом приречених коханців. «Старий поет, який бурмоче... Ітіс... Ітіс, Ітіс», здавалося б, розповідає міф про Прокну й Філомелу. Але у словах «І підійшла до вікна й стрибнула вниз, / І весь час, весь час ластівки тужать: / Ітіс» (And she went toward the window and cast her down, / All the while, the while, swallows crying: / Ityn!) [437, с. 13] відлунює «інший голос», а саме – відгомін однієї з найромантичніших середньовічних легенд про трагічне кохання, що призводить до смерті.

---

<sup>24</sup> The ideogrammic method consists of presenting one facet and then another until at some point one gets off the dead and desensitized surface of the reader's mind, onto a part that will register.

Діалог Раймона Руссильонського з його зрадливою дружиною перетворюється Паундом на бахтінську діалогічність. Для поета важливим видається не відновлення «біографії» трубадура Гільйома де Кабестана, як для Стендаля у знаменитому трактаті «Про кохання». Художній метод Паунда передбачає не зовнішнє, а комплексне, комплементарне, ідеограматичне зіставлення паралелей між цими подіями (подібно до того, як Прокна нагодувала Тереза серцем Ітіса, дама серця лицаря Гільйома де Кабестана з'їла серце свого коханого [176, с. 524]). У діалогічному образі Соремонди, як сказав би Феноллоза, перехрещуються «струмені» різночасових літературних пам'яток. Вона не кидається з вікна, але «вітер підхоплює рукави її убрання». У своєрідному рефрені – зойках ластівки «Ітіс, Ітіс, Ітіс» – середньовічна легенда стає органічною частиною античності – Овідієвих «Метаморфоз» [180, с. 114] і «Агамемнона» Есхіла [83, с. 102], а «бурмотіння старого поета» перетворюється на голоси декількох авторів, які розповідають одну й ту ж саму історію. Стилістичною домінантою цього епізоду є безсполучниковий сурядний зв'язок, а повторення єдиного сполучника «і» в анафоричних рядках поряд із анжамбеманами рельєфно увиразнює художню концепцію Паунда про сучасність, «співрядність» усіх віків.

Такі повтори Паунд називав «повторами історії», а Г'ю Кеннер визначив як «тематичні рими» та «рими культури» [350, с. 92]. Ці співзвуччя між культурними епохами в поетичному тексті Паунда виконують роль «оголеного прийому», скажімо, у «Пісні 89», де говориться про президента Ендрю Джексона: «Він, Енді Джексон, / POPULUM AEDIFICAVIT [створив націю], / тут можна було б і закінчити цю пісню, / цією римою з Сиджизмондо» [437, с. 616]. Тоніка цієї «тематичної рими», яка повторюється у творі в різних часових контекстах і об'єднує співзвучні історичні події в один акорд, прозвучала у 8 частині – «Він, Сиджизмондо, збудував храм» (He, Sigismundo, *templum aedificavit*). У подібних лексико-синтаксичних паралельних конструкціях проявляється неперервність історичної і літературної традиції. У випадку з Провансом, наприклад, ця тяглість культурної пам'яті виявляється у тому, що «трубадури забули імена давньогрецьких богів і згадали імена прекрасних дам» (стаття «Психологія і трубадури») [440, с. 90].

Поряд із залученням у текстуру «Кантос» історичних документів, про які вже йшлося, такі новаторські прийоми ідеограматичного методу, як трансформований повтор чи нова артикуляція інших текстів, збагачують палітру версифікованої історії.

Таким чином, ідеограматичний метод Паунда (прийоми тематичного римування, алюзій, цитування, залучення манускриптів, техніка нашарування, парактаксис) є засобом відродження минулого за рахунок колапсу хронологічного лінійного часу. Джерело образної енергії ієрогліфів, яке Феноллоза приписав китайському письму, живить історіософський і поетологічний дискурси Паунда. У «Піснях», ліриці й прозі він вибудував образно-поетичну історію людства у формі «безкінечного» складносурядного речення, де минуле й сьогоднішнє – одночасні, а Схід і Захід співіснують у різнобарвних відблисках «променистих деталей».

## 4.2. Жанрові трансформації в «Кантос»

Паундова «версифікована історія», яка розвивається в формі «перехресного римування» минулого з сучасним, діалогічній матриці амебейних конструкцій і визначає новаторську архітектоніку модерного деканонізованого епосу, вивершила багаторічні жанрові експерименти в царині ліричної поезії.

Ще у вірші 1911 р. «Redondillas or Something of That Sort» (Щось на кшталт редонділли) сама назва, яка нагадує про іспанські й португальські середньовічні форми, імплікує спробу розширити культурний горизонт Америки:

I would sing the American people,  
God send them some civilization;  
I would sing of the nations of Europe,  
God grant them some method of cleansing  
The fetid extent of their evils

У вірші «Guido Orlando, Singing» (Спів Гвідо Орландо) зі збірки «Удари у відповідь» (Ripostes, 1912) експеримент продовжено в іншому ключі. У розвідці Вільяма Хармона «Час у творчості Езри

Паунда» цей твір класифікується як твір про спокусу [326, с. 64]. Не заперечуючи слушність такої думки, варто зосередитися на версифікаційних особливостях твору. Скоріше, ідеєю вірша є перемога над хронологічно впорядкованим часом за допомогою «структурної алузії», тобто звернення до рідкісного в англійській літературі ритмічного малюнка, який називається «асклепіад». Така строфа, якою серед англо-американських поетів ХХ ст. послуговувався В. Х. Оден, введена в античну літературу Асклепіадом Самосським, давньогрецьким поетом малих форм елліністичної, складається з одного спондея, декількох хоріямбів і одного ямбу. У Паунда ця схема трансформована в строфу з перехресною римою, яка поєднує ямбічні стопи у перших трьох рядках і хоріямб – у четвертій:

1) – x | – x | – x | – x | – x | 2–3) – x | – x | – x | 4) x – – x:

Prefer my cloak unto the cloak of dust

'Neath which the last year lies,

For thou shouldst more mistrust

Time than my eyes.

(Краще сховайся під моєю мантією, аніж під мантією праху / Під яким лежить лише минуле / Час – набагато оманливіший, / Ніж мої очі) [433, с. 80]. Стрімкий ритм ямбів без позасистемних наголосів, клаузули з наголошеними останніми іктами, перехресна рима – різнорівневі формально-структурні елементи версифікації вірша характеризуються підвищеною ритмічною врегульованістю та увиразнюють протиріччя між тиранічною неблаганністю часу та відчуттям психологічної непевності й ефемерності його сприйняття ліричним героєм.

Згадаємо також і стилізацію «Віланела: психологічна година» (The Psychological Hour), надрукованої у «Поетрі» у грудні 1915 р. [444].

Михайло Гаспаров зараховує віланелу до жанрових відгалужень наскрізної лінії рефренних романських віршових форм. Ця «сільська співанка», що зародилася у Франції й Італії XV ст. і складалася з довільних строф із повтором останніх рядків, набула канонічної форми лише в поезії французького Відродження, коли «повторенню підлягали навпереміну то початковий, то останній рядок першої строфи-тривірша» [44, с. 128]. Інші дослідники версифікації додають, що попередні рефрени терцетів складають заключний

катрен [495, с. 1358]. Англійська поезія ХХ ст. знає чимало реконструкцій ренесансного жанру. Серед них варто виокремити філігранну стилізацію віланели у «Портреті митця змолоду» (A Portrait of the Artist as a Young Man, 1914–1915) Джеймса Джойса [345, с. 341–342]. Майстерність опису народження вірша, зокрема виявляється у «внутрішній римі» авторського слова і твору героя. Цей звукопис реалізовано за допомогою омофонів *rays-raise*: «Вірші переносилися з думок до губ і, вишіптуючи їх знов і знов, він відчув, що у них звучить ритм віланели. Трояндове сіяння проливало промені рими: *ways, days, blaze, praise, raise* (The verses passed from his mind to his lips and, murmuring them over, he felt the rhythmic movement of a villanelle pass through them. The rose-like glow sent forth its rays of rhyme; *ways, days, blaze, praise, raise*) [345, с. 333]. До жанру віланели звертався і Ділан Томас у вірші «Не відходь у лагідну ніч» (Do not Go Gently into that Good Night, 1952). Звертання поета до смертельно хворого батька набуває щемливої виразності ламентативної завдяки синкопічним ритмам, які нагадують версифікаційні структури Джеральда Менлі Хопкінса [498, с. 239]. Філософські роздуми Вістена Г'ю Одена «Як би я знав відповідь» (If I Could Tell You, 1940 р.) теж структуровано за правилами версифікаційного малюнку віланели.

З огляду дотримання жанрових конвенцій можна погодитися з твердженням Вільяма Хармона, що вірш «Віланела» Паунда «зовсім не представляє віланелу; вона складається з трьох коротких замальовок особистих невдач і соціальної поразки» [326, с. 78]. Настрій алієнації та розпачу Паунда на тлі урбанізованого пейзажу нагадує Еліотову «Пісню кохання Дж. Альфреда Пруфрока», тематична образність якої розгортається під час подорожі безлюдними вулицями, «Де в мурмотінні туляться / безсонні ночі по кутках нічліжок» [102, с. 28]:

So much barren regret,  
So many hours wasted!  
And now I watch, from the window,  
the rain, the wandering busses.  
«Their little cosmos is shaken» –  
the air is alive with that fact.

In their parts of the city  
they are played on by diverse forces.

How do I know?

Oh, I know well enough [429, с. 155].

(Так багато безплідного жалю, / Так багато часу розтрачено даремно! / І тепер я дивлюся з вікна на дощ, метушливі автобуси. / «Їхній мікрокосм похитнувся» – / повітря дихає цим фактом. / У їхніх частинах міста вони – іграшки ворожих сил. / Звідки я знаю? О, знаю доволі багато).

Щоправда, у «Віланелі» Паунда недвозначно прописаний «біографічний автор» на відміну від дієгетичного світу Еліота, в якому «вбивчі питання» [102, с. 31] про сенс життя озвучено крізь маски ліричного героя чи воскреслого Лазаря. Цим маркуванням авторської інстанції і закінчується «Віланела». Третій день самотності та несправдженого очікування друзів тільки посилюють душевний біль і усвідомлення приреченості біографічного автора:

No word from her nor him,

Only another man's note:

«Dear Pound, I am leaving England [429, с. 156].

(Ні слова ні від неї, не від нього, / Тільки записка іншого знайомого: / Дорогий Паунде! Я залишаю Англію).

Щодо структурно-формальних невідповідностей, відзначених Хармоном, то віланела для Паунда важить найперше як культурологічна функція тексту, а не стилізація давнього жанру. Підставу для такого міркування можна знайти у прозових творах та кореспонденції митця. Крістіна Фраула, наприклад, відтворює лист Паунда до батька (18 грудня 1915 р.), знайдений Дональдом Пейджом у Зібранні рідких книг і рукописів бібліотеки Байнеке Єйльського університету: «Мені хотілося створити ефект тематичного повтору, і «Віланела» загалом задумалася як відображення сучасної теми у формі віланели <...> Я бажав передати смисл, «відчуття» того, що десь далеко хтось переживає душевне напруження <...> Втім, мені вдалося лише створити враження, що зневіра наповнює саме мене через відсутність цієї людини» [308, с. 60]. Важливо, що смислові та формальні особливості віланели як жанру сформульовано Паундом у передмові до «Поетичних творів» Лайонела Джонсона

(1915 р.), чільного представника декадентського «Клубу віршомазів» (Rhyimers' Club). В.Б. Єйтс, який особисто знав «віршоробів» і описав їхні зустрічі в трактаті «Чеширський сир» в есеї 1936 р. «Сучасна поезія: загальний погляд» (Modern Poetry: A Broadcast), так визначає його роль у «Клубі віршомазів»: «його судження домінували в Клубі та визначали його характер» [516, с. 89]. У передньому слові, присвяченому Джонсону, Паунд протиставляє декадентські та модерні концепції поетичної мови, хоча і тут констатація поетикальних розбіжностей і суперечностей з попередниками нерозривно сполучається з принципом спадкоємства і безперервності поетичної традиції, яка канонізується в річищі Паундових ревізійоністських пролептичних теорій розвитку літератури. Причому красне письменство він розглядає крізь призму концепції «світової літератури» Йоганна Вольфганга Гете («якби не було Готье, твори Джонсона могли б навіть зайняти його місце у Weltliteratur») [423, с. 368]. У символістських і декадентських віршах Паунд відчитує паростки імажизму і, отже, поетичного модернізму: «Звісно, Лайонел Джонсон не відповідає нашим модерним доктринам і запитам. Його стиль – це книжна мова (bookish dialect), яку, втім, і не назвеш мовою, це куріальні орації, а нашою метою є природне мовлення, розмовна мова. У поетичних словах ми намагаємося наслідувати невимушений порядок. Ми не пишемо нічого, чого б не сказали у повсякденному житті – але під впливом емоційного піднесення. Поезія Джонсона по вінця наповнена інверсіями, але ніхто не створив справдішнього взірця Імажизму, ніж він у рядку «Пренепорочні лежать лани і зливаються з лазуровим небосхилом». Цьому рядку притаманна краса китайської поезії» [423, с. 362]. «Ми відмовилися від примарності та вигадки», – підсумовує Паунд. – «Поезія зосереджується на твердженні, а не на міркуваннях і блуканнях манівцями. Про Джонсона можна сказати те, що кажуть про всіх поетів, за винятком найвизначніших: а саме – частина його творчості недовговічна. *Pars labitina vitabit*» [423, с. 369]. Перекладаючи свою оцінку латиною, Паунд вдається до іронічного парафразування (замість *Libitina* – *labitina*) оди Горация «До Мельпомени», яку українською відтворив Андрій Содомора. У його перекладі образ богині Лібітіни, у храмі якої знаходилися всі предмети, необхід-



ні для виконання обряду поховання, узагальнено семантикою відходу у небуття: «Смерті весь не скорюсь: не западе в імлу / Частка краща моя» [184, с. 89–90]. Паунд тлумачить цей вірець золотої доби давньоримської літератури у жанрологічному аспекті, проводячи паралель між Горацієм і Ернестом Доусоном, ще одним представником «Клубу віршомазів»: «Звичайно, не можна категорично відкидати «строфічну поезію». У неї є своє призначення та місце. Навіть більше: у найкращих зразках віланелі досягається найвища напруженість, скажімо, у Доусона рефрени складають емоційну подію, від якої розум раз у раз марно поривається відсторонитися за допомогою різноманітних кругообертальних порухів вірша» [423, с. 369].

Як бачимо, традиційна версифікація, і надто її «рефреноцентричні» різновиди, у поезиці Паунда виконує функцію каталогізації рекурентності в історії. На подібні історичні повтори й рими вказує ще Шеллі. Помічена ним ґрунтовна різниця між сказанням і поемою (відповідно, а story – а poem) посутньо відбиває концепцію модерного епосу Паунда. До того ж, деякі акценти Шеллі, позначені далі курсивом, істотно збігаються з парадигматикою доцентрових і відцентрових художніх структур, які обстоював Д. Затонський. «Поема, – пише Шеллі, – це саме та картина життя, яка зображає вічне й істинне. Відмінність історичного сказання від поеми полягає в тому, що сказання є каталогом розрізнених фактів, пов'язаних тільки часом, місцем, обставинами, причинами й наслідками; *натомість у поемі дія підпорядкована непорушним началам людської природи, як вони існують у свідомості їхнього Творця, яке відбиває всі інші свідомості.* Перша являє собою щось поодиноке та стосується лише певного часу й окремих поєднань подій, які можуть більше ніколи не повторитися; друга є щось універсальне, вона містить у собі зародки спорідненості з будь-якими мотивами або діями, потенційно притаманними різноманітним проявам людського ества. Час, який руйнує красу і цінність розповіді про окремі події, якщо вони не насичені поетичністю, лише підсилює чарівність поезії та розкриває все новіші й прекрасніші грані вічної істини, яка в ній прихована. Недарма усілякі конспективні виклади називають міллю історії – вони роз'їдають її поезію. Сказання про окремі фак-

ти – це дзеркало, яке притлумлює і спотворює те, що повинно було бути прекрасно; поезія – це дзеркало, яке повертає красу тому, що було спотворено»<sup>25</sup> [467, с. 282–283, курсив наш. – О.Г.].

Різноманітні експерименти Паунда з ліричними жанрами вивершилися переформативунням епічних жанрів у «Кантос».

Одним із ключів до естетичного осягнення «Кантос» може виявитися традиція меніппеї. Цю плідну ідею висунув Макс Ненні в статті «Езра Паунд і традиція меніппеї» (*Ezra Pound and the Menippean Tradition*, 1982) [392]. Літературознавець зосереджується на проблемах власне меніппеєвої сатири, її осмислення сучасними критиками і обмежується лише переліком жанрів, які зустрічаються в «Кантос», які можна віднести до рубрики «меніппея». До цього каталогу варто додати, по-перше, позицію М. Бахтіна й, по-друге, контекстуалізувати трансформацію періплів.

У «Кантос» Паунда читачу пропонується низка текстів, які об'єднано доволі хитким логічним зв'язком і які не відповідають стереотипам лінійного розвитку. Разом із тим, завдяки співіснуванню епізодів, гетерогенних за формальними ознаками і тематичним наповненням, актуалізується один із найважливіших прийомів меніппеї – пародіювання та травестійне відтворення інших текстів. Меніппова сатира – гнучкий засіб для творця, який використовує потенції жанру для цитування, вставок, ліричних відступів, хизування знаннями, часово-просторових анжамбеманів.

В «Анатомії критики» Н. Фрая зауважено, що відкрита форма меніппової сатири, яка дозволяє вводити до неї найрізноманітнішу інформацію, призвела до виникнення субжанру повчальної ме-

---

<sup>25</sup> A poem is the very image of life expressed in its eternal truth. There is this difference between a story and a poem, that a story is a catalogue of detached facts, which have no other connection than time, place, circumstance, cause and effect; the other is the creation of actions according to the unchangeable forms of human nature, as existing in the mind of the Creator, which is itself the image of all other minds. The one is partial, and applies only to a definite period of time, and a certain combination of events which can never again recur; the other is universal, and contains within itself the germ of a relation to whatever motives or actions have place in the possible varieties of human nature. Time, which destroys the beauty and the use of the story of particular facts, stripped of the poetry which should invest them, augments that of poetry, and forever develops new and wonderful applications of the eternal truth which it contains. Hence epitomes have been called the moths of just history; they eat out the poetry of it. A story of particular facts is as a mirror which obscures and distorts that which should be beautiful; poetry is a mirror which makes beautiful that which is distorted.

ніппової сатири. В подібний спосіб відкритість Паундового епосу не тільки наближає твір до дидактичної літератури, а й позначається на його композиційній специфіці. Ніби повторюючи творчу манеру Марка Теренція Варона, який розширював свої сатири від однієї книги до наступної, чи традицію «Листя трави» В. Вітмена, Езра Паунд впродовж декількох десятиліть видавав одну Пісню за іншою і друкував нові «варіанти» й «ескізи».

Які ж художньо-структурні атрибути «Кантос» свідчать про їхню спорідненість із жанром меніппеї? Окрім вільного поєднання віршів та прози, меніппова сатира є яскравим зосередженням гетерогенного художнього і філософського матеріалу, зазвичай фрагментарного характеру. У творах цього жанру часто застосовуються різноманітні маски автора, за допомогою яких літературні, легендарні чи історичні фігури виступають своєрідними глашатаями. Цей прийом посилює ефект поліфонічності художніх висловлювань. Отже, меніппова сатира змальовує не реальні особистості, а характеризує етичні позиції, і колізія тут має ідейну, а не особистісну природу. За М. Бахтіним, змістом меніппеї є пригоди ідеї чи правди у світі: і на землі, і в Аїді, і на Олімпі. «Меніппея – це жанр останніх питань. Для меніппеї характерна синкриза (тобто зіставлення) саме таких оголених, «останніх позицій у світі» [17, с. 194–195]. Ніби вбираючись у шати давньоримського сатирика, Паунд бачить зло і божевілля сучасного світу як похідні хвороби розуму, до якої спричинили брак знань, відсутність взаєморозуміння, хибні цінності та конфуціанське поняття «неточних визначень». Пропонуючи своє бачення нового світу (а для Паунда новий світ неодмінно пов'язувався зі становленням американської цивілізації часів «батьків-засновників», які прийняли Конституцію 1787 р.), поет намагається створити нерозривну художню єдність.

Саме художня реальність усталеного жанру дозволяє автору сучасної меніппеї поєднувати міфічних героїв із історичними постатями сучасності та минулого. Така поліглотія, очевидно, була для Паунда необхідним художнім засобом висловлення його художньо-естетичного розуміння тяглості традиції, «сучасності» усіх віків, укоріненості культури в минулому.

У «Пісні 1», яка перегукується з десятою книгою «Одіссеї», ліричний герой відправляється у царство тіней. Літературним джерелом цієї частини Паунду слугував латинський переклад часів Ренесансу XI книги гомерівського епосу під назвою *Nekuia*, тобто опис подорожі до царства мертвих, Аїду. Паунд вважав «Книгу мертвих» найбільш ранньою частиною «Одіссеї»: «Книга мертвих» просто волає, що вона старша за усіх інших – отого острова, критян і інших, вона – пра-час, не Пракситель, не Афіни часів Перікла, а сам Одісей» [497, с. 274].

Показово, що для перекладу з латини Паунд використовує англо-саксонський метричний малюнок, так званий «героїчний вірш». Це – перший приклад монтажу різних часових пластів і традицій у структурно-образній єдності «Кантос». Пра-час, який уявляється таким, що існував до античності, перекладено з латини часів Ренесансу для читачів ХХ ст. у формі англосаксонського героїчного вірша.

Одна із тем «Пісні 2» відновлює епізод із «Метаморфоз» Овідія, коли етрусські мореплавці захопили Діоніса з метою продати його в рабство. З точки зору жанру – це теж оповідання, адже історія вкладена в уста корабельного керманіча. Він розповідає про цю пригоду Пенфею, царю Фів, котрий, так само як і моряки, не розпізнав у Діонісі бога. Етруски керуються жадністю і користолюбством і саме тому не здатні розпізнати божественну суть полоненого Вакха. Переосмислюючи міф, Паунд у такий спосіб вводить один із центральних мотивів «Кантос» – тему лихварства, яка приносить горе і нищить людей так само, як загинули етрусські мореплавці (бог вина перетворив їх на риб) та Пенфей (не послухавшись попередження керманіча, цар, за порадою Діоніса, підглядав за вакханаліями, і несамовиті менади пошматували його тіло). Етрусські мореплавці гинуть, тому що жадоба до наживи затьмарила в них здатність сприймати життєдайну силу природи, уособлену в Діонісі.

Мотиви мореплавства увиразнюють один із магістральних способів переосмислення і трансформації епічних наративних форм європейської традиції, зокрема – давньогрецьких періплів.

У коментарях до «Кантос» І. Костецький, покликаючись на Е. Гессе, перекладачку циклу «Пізанські пісні» німецькою мо-

вою, влучно зауважив, що «поняття античного «periplus», т. т. каботажної плавби, човнування вздовж берегів, <...> варто розглядати як головний ключ до «Канто», як їхню основну притчу» [36, с. 124]. Метою подальших спостережень над художньо-жанровою специфікою «Пісень» є спроба розширити тезу Костецького шляхом аналізу перетворень і модифікацій, які древній жанр зазнав під пером поета-модерніста. Крім того, деякі положення західних паундознавців, які загострювали увагу на адекватності перекладу Паундом давньогрецького тексту, потребують певних уточнень. У підрозділі, таким чином, на прикладі функціонування топосу періплів намагатимемося обґрунтувати концепцію розвідки про амебейні поетикальні й естетичні інновації «Пісень», уособлені в «партитурній» архітектоніці модерного епосу.

Вивчення поетикальних особливостей сучасних способів метафоризації плавань на каботажних суднах пов'язане також і з загальними проблемами літературознавства. В. Спанос, наприклад, безпосередньо поєднує вивчення красного письменства з періплами: «Літературна критика є насправді небезпечною мандрівкою з метою вивчення невизначених кордонів людського досвіду» [474, с. 89]. Одним із теоретичних підмурівків для висвітлення функціонування жанру періплів у «Піснях» Паунда може слугувати виокремлена Д. Затонським відцентрова поетика художніх творів, у яких «повільно, послідовно розгортається колоподібна панорама буття, яка розширюється на кожній наступній сторінці» [107, с. 384].

За словами І. Гаріна, Паунд замислив «Кантос» за принципом прадавніх епічних поем на зразок сучасної «Одіссеї» чи «Божественної комедії», як сходження в пекло і перехід до раю, як модерністський епос, гідний Гомера і Данте. Російський критик називає «Пісні» «незакінченим поетичним варіантом Улісса, який викликав такі самі суперечливі оцінки сучасників» [41, с. 398–340].

Поряд з концептом «версифікації історії» філософсько-естетичну своєрідність «Кантос» можна описати і за допомогою назви монографії К. Стеценко «Історія, написана під час подорожі». І хоча в самій розвідці автор «Кантос» згадується лише як один із американських письменників-експатріантів, його головний твір, думається, теж заслуговує на осмислення в одному ряду з інши-

ми текстами американського літературного канону, де подорож не тільки символізує один із конститутивних чинників американського досвіду, але стала також «найвизначнішим формотворчим елементом усієї національної літератури, що служить сюжетним і композиційним стрижнем художніх творів і визначає їхню образну систему» [203, с. 15].

Образ дороги, подорожі вважається специфічно характерним способом американського освоєння дійсності (як практичного, так і естетичного), від звітів перших пуритан-колоністів Нової Англії до «Мобі Діка» Г. Мелвілла, «Пісні про себе» В. Вітмена та «Пригод Гекльберрі Фінна» Марка Твена. Образ річки, який у Твена передає американський пафос пригод, відкритості новим можливостям і наближенню до природи, в «Кантос» трансформовано в образ «periplum» – своєрідний жанровий символ спроби дослідити все-світній космос історії та історію самопізнання людиною власного мікрокосму. Ліричний ракурс суголосної естетичної перспективи, художньої системи осягнення людини і буття читаємо у «Луговій арфі» Трумена Капоте. Наприклад, у епізоді, коли Коллін переказує емоційно піднесені слова Доллі про споруджений прихисток на дереві у Річковому лісі, який зовсім «не хатина, а корабель і що, ступивши на нього, людина вирушає у плавання понад захмарним берегом мрії» [113, с. 25]. Топос подорожі згадував і Роберт Данкен, один із чільних поетів групи «Чорна гора» у статті з нагоди 80-річного ювілею автора «Пісень»: «У 1937 р., коли мені було 18, я вперше відкрив «Ескіз XXX Кантос» <...> і вирушив з Езрою Паундом як за провідником у пошуках поезики майбутнього, ця мандрівка триває й сьогодні<sup>26</sup> [319, с. 9].

Періпли – це і власне подорож до невідомих земель, і бортові записи (тобто наратив) про плавання вздовж берегової лінії океану. Для греків, як відомо, океан – це велика ріка, що визначає кінець землі, й де знаходився спуск в Аїд. Тому в перекладі Бориса Тена 11-ої Пісні «Одіссеї», яка лягла в основу перших частин «Кантос» Паунда, зустрічаємо й вислів «Океан-ріка» [51, с. 191]. Осно-

---

<sup>26</sup> I was eighteen in 1937 when I first opened A Draft of XXX Cantos <...> and set out with Ezra Pound as a master upon the adventure of a poetics to come that is not done with.

вний зміст періплів сформульовано в одній із «Пісень», що відтворюють історію давнього Китаю:

Періпл, коли земля виглядає не так, як на мапі,  
а як бачать смугу узбережжя мандрівники морем [437, с. 324].

Те, що визначення періпла подається у циклі «Пісень» про Давній Китай, де хронологічно впорядкований плин подій сповнений пафосу невблаганного року та трагедії, а історія людства змальована ніби у модусі Чистилища «Божественної комедії», виглядає доволі парадоксальним. Його глибинний смисл розкривається у Піснях про Джона Адамса, в яких життя та діяльність другого президента США ніби продовжує династичну історію Піднебесної. Хоча біографічні дані про життя Адамса можна укласти в доволі деталізовану історичну «карту», ліричний герой «Кантос» змальовує подорож у внутрішній світ одного з батьків-засновників, історію його політико-філософських ідей і державотворчих наслідків його діяльності. Відсутність хронологічних маркерів і підкреслена штучність компонування художнього матеріалу увиразнюють ідею періплів не заради досягнення цілі, а як духовних мандрів заради пошуку істини та земного раю.

Подібний монтаж елементів як одного з принципів образотворення в літературі модернізму (а в кінематографії у Сергія Ейзенштейна), вірогідно, живиться винайденою ще середньовічними трубадурами моделлю «скомпонованої донни». Структура та поетичний метод «Безплідної землі» Еліота, «Кантос» Паунда засновані саме на концепції акумулювання фрагментів різних культур. Якщо Джойс в «Уліссі» віднаходить спосіб принести гармонію в дискретний, фрагментарний світ, ґрунтуючись виключно на гомерівському міфі, то Еліот і Паунд, подібно до «ідеальної донни» трубадура де Борна, відбирають з тексту культури полігосні, гетерогенні, різночасові, мультикультуральні «епізоди, що світяться зсередини», для створення нового естетичного ідеалу.

Трансформоване Паундом грецьке слово «periplus» несе в його модерному епосі багатопланове семантичне, образне, структурне та жанрове навантаження. Трансформація класичного жанру слугує одним із художніх прийомів створення «масок» як засобу актуалізації іншого художнього досвіду, опису подорожі у часі, за-

нурення у поетичній світ тих авторів, чиї маски відтворював автор [41, с. 397]. Однією з таких масок є образ Ганнона, карфагенського мореплавця та флотовадця, який у VII–VI ст. до н. е. здійснив плавання вздовж західного берега Африки. Принагідно згадаємо, що цей своєрідний «травелог», який зберігся у перекладі грецькою, Оскар Вайльд ставив в один ряд з «Історією» Геродота [504, с. 26], а Г. Д. Торо звеличує у власній «духовній мандрівці» – «Волдені» (*Walden; or, Life in the Woods*, 1854) [208, с. 26].

Як зазначають історики, похід Ганнона був непересічною подією в житті пунічного суспільства. За рішенням карфагенської влади, він очолив величезний флот, який складався з шістдесяти бойових кораблів – пентекатер, тобто п'ятдесяти-веслових суден, на яких перебувало тридцять тисяч осіб. Майже всі вони повинні були скласти населення декількох поселень за Гібралтаром, що й було місією Ганнона. Загалом, він заснував 6 колоній, місцезнаходження яких на території сучасного Марокко й до сьогодні залишається загадкою. Пунійський флотовадець зовсім не збирався повертатися на батьківщину і, приваблений можливістю захоплення нових земель, вирішив рухатися далі на південь. Подібно до колоній, описаних у першій частині періпла, названі у другій частині опису ріки, гору Колісниці богів, Південний Ріг тощо теж не вдалося позначити на сучасній географічній карті [230, с. 66].

Учені наголошують, що існують переконливі підстави вважати, що укладач цього твору під впливом пізньої давньогрецької літератури оздобив сухий звіт карфагенського «адмірала» розповідями про різноманітні таємничо-загадкові явища, які повинні були вразити уяву читача. Адже розповідь стосувалася маловідомих далеких країн, куди плавали доволі рідко. Втім, навряд чи можна сумніватися в тому, що в основі цього документа лежить справжній звіт карфагенського мандрівника, який знаходився в храмі Баалхаммона, або, як його називали греки, Кроноса. До речі, невідомо й те, як він став фактом давньогрецької культури [230, с. 63, 66].

Дослідники антики також звертають увагу на те, що опис подорожі навколо «Ладія давнього» [34, с. 170] в сьомій книзі «Енеїди» Вергілія має формальні ознаки періпла. Відтворення географічних місць і властивих їм природних характеристик подається в послі-



довному порядку – так, ніби їх описують під час подорожі вздовж узбережжя. Такий спосіб описів притаманний древнім географам [499, с. 194], і в Сьомій Книзі «Енеїди» Вергілій наслідує цей жанр, перераховуючи представників численних племен із усіх частин Італії [34, с. 192–193]. Примітно, що в історичній ретроспективі плавання Ганнона практично збігається із періодом зародження давньогрецького літературного епосу. До того ж, окремі епізоди «Періпла Ганнона» збігаються з так званим «Лівійським логосом» Геродота [231, с. 89].

Відродження античного жанру періплів не означає для Паунда відтворення картографічної проекції морських подорожей. Він використовує його для образного відтворення принципу «подорожі пізнання» – спроби дослідити всесвітній космос історії та історію самопізнання людиною власного мікрокосму. Подібно до того, як «Пісні» про давній Китай та Джона Адамса складають поетичний дистих, в якому аналогічні концепції та цінності функціонують у різних історичних та ідеологічних контекстах, у «Пісні 40» бінарну опозицію періплам Ганнона утворює історія Громадянської війни в США. Своєрідною «зв'язкою» цієї історико-політичної паралелі слугує запис у періплах карфагенського мореплавця, який у подорожі «за стовпи Геракла» [437, с. 199] шукає маршрут, що веде до рідного дому, «Out of which things seeking an exit» (шукаючи виходу), [437, с. 149, 151]. Античний топос «nostos», повернення, в останніх рядках «Пісні» асоціюється з раєм. Але в контексті історії США, коли ліричний герой-літописець змальовує зародження фінансової імперії Морганів у час трагедії Громадянської війни, у цьому рефрені звучить відчайдушна спроба запропонувати альтернативний спосіб існування соціуму, вільного від диктату банкірів та лихварів. «Соборний образ» Ганнона, який зливається з маскою Вергілія-провідника, видається доволі вдалою художньою стратегією, яка створює приховані аналогії між сучасним світом і пекельними муками. Зрештою, Вергілій є провідником Данте лише у Пеклі й декількох колах Чистилища, а потім його змінюють, відповідно, Беатріче та філософ-містик Бернар Клервоський.

В епосі Паунда жанрова трансформація періплів віддзеркалюється в образах «Раю» «Божественної комедії», зокрема – алюзіях

на Главка, який перетворився з рибалки на морського бога, і «світла, що, мов річка, блищало в берегах святих» [437, с. 480]. У художній системі «Кантос» перетворення Главка (за великим Флорентійцем, «цього онадлюднення в слова не вкласти» [86, с. 341]) співмірне з образами трансцендентного чуттєвого самозабуття, які вивершуються коханням Одиссея та Цірцеї в «Пісні 39»: «Ритмічно, неупинно / роби бога! Зроблений! Нова весна! Нова весна! Так створена весна» [437, с. 195] – ритмомелодика, повтори, семантичне наповнення змальовують статевий акт як уособлення, народження божественного. У світ людей повертається природний цикл відродження, алієнація людини і природи змінюється їхньою гармонійною єдністю. Подорож, в яку вирушає Одиссей в «Пісні 1», збагачується новим звучанням – дуже близьким, хоча з іншої ідеологічної перспективи, висловленим Х. Л. Борхесом в есеї «Остання подорож Улісса»: в його інтерпретації епізод з Цирцеєю, що перетворила супутників Одиссея на свиней, змушує царя Ітаки нагадати співвітчизникам, що вони народилися не для того, щоб жити як худоба, а для того, щоб шукати відвагу та знання [23, с. 136].

Переклад «Періпла» Ганнона становить осердя «Пісні 40». Поетика відцентрованої подорожі органічно передає спробу ліричного героя віднайти альтернативні форми суспільного устрою, який перетворився на «безплідну землю», вийти за межі теперішнього, знайти художні засоби подолати обмеження хронологічно вибудованої історії. Тлом періплів постає економічна історія Європи і США, яка спричинила нездоланий розрив між природою і людиною, уявну єдність яких Паунд змалював у стосунках Одиссея та Цірцеї. Переказ давньогрецького перекладу періпла змінюється в поетичному тексті атрибутами сучасної псевдоцивілізації, «нашим бажанням сеньйоріальної розкоші» (a desire for seigneurial splendours). У цьому «вітменівському» перерахунку-нагромадженні – різноманітна мішура та прикраси:

haberdashery, clocks, ormoulu, brocatelli  
tapestries, unreadable volumes bound in tree-calf,  
half-morocco, morocco, tooled edges, green ribbons,  
flaps, farthingales, fichus, cuties, shorties, pinkies  
et cetera [437, с. 199].

(галантерея, годинники, меблі з прикрасами із золоченої бронзи, жакардові тканини / гобелени, нечитабельні книжки в палітурці з опойка, / напівсап'янові і сап'янові палітурки, тиснені корінці, зелені стрічки, / сукні-чарльстон, спідниці з фіжмами, мереживні хустки, красуні, міні, борсукове хутро / тощо).

Саме від таких здешевлених, облудних цінностей буржуазного соціуму шукає порятунку карфагенський мореплавець. Кринолін XIX ст. і короткі спідниці «доби джазу», які функціонують у позачасовій сурядності, протиставлено органічній єдності з природою тубільців, «одягнутих у шкіру диких тварин» (Their folk wear the hides of wild beasts) [437, с. 200]. Подібно до іншого культурного героя, який вирушив у подорож за Геркулесові стовпи, – Одиссея, ліричний герой Паунда у «масці» Ганнона плекає надію знайти щастя за межами духовної спустошеності, зневіри, відчуження та відчуття втрати цілісності світу.

Подібно до того, як переклад «Одіссеї» в «Кантос» розширюється завдяки авторським паралелям, творча манера проявляється і в трансформації періпла: такі американські реалії, як ковбої чи вимірювання відстані у милях, змушують читача порівнювати та зіставляти адаптацію історичного документа із сучасністю. Тому важко погодитися з тими паундознавцями, які стверджують, що Паундове відтворення періплів є точним перекладом давньогрецького тексту [468, с. 56].

Як зазначає А. Нямцу, у новому культурно-історичному контексті загальновідомі міфи і легенди піддаються прямому чи опосередкованому осучасненню, нерідко набувають національно-психологічні характеристики народу, який їх запозичує. У результаті реалізується вигадливо організований процес онтологічної та аксіологічної «перевірок» подієво-семантичних домінант традиційних структур: з одного боку, сучасні реалії допомагають глибше осягнути універсальні етико-психологічні проблеми загальнокультурних зразків; з другого – позачасові в нашому розумінні колізії міфологічних схем, перенесених на конкретний національно-історичний матеріал, часто-густо пропонують несподівані з точки зору буденної свідомості дослідження глибинних витоків сучасного духовного контексту [158, с. 21].

Наратив, у якому на одному смисловому відтинку використано архаїчні граматичні форми поряд зі скороченнями на кшталт сучасних «онлайнових чатів», поєднує минуле із сьогоденням і визначається стереотипами «політичної некоректності»: орієнталізмом, агресивністю загарбницького колоніалізму та чоловічим шовінізмом:

the island of folk hairy and savage  
whom our Lixtae said were Gorillas.  
We cd. not take any man, but three of their women.  
Their men clomb up the crags,  
Rained stone, but we took three women  
who bit, scratched, wd. not follow their takers.  
Killed, flayed, brought back their pelts into Carthage.  
Went no further that voyage,  
as were at end of provisions [437, с. 200–201].

(Острівні дикуни, тіло яких поросло волоссям, / яких наші ліксіти-перекладачі називали Горилами. / Захопити мужчин не змогли, а спіймали трьох жінок. / Чоловіки видерлися на стрімчаки, / Жбурляли каміння, / але ми захопили трьох жінок, / які кусалися й дряпалися і не хотіли йти за тими, хто їх вів. / Вбили, оббілували, доправили їхні шкіри до Карфагену. / Далі не пливли, / бо наші харчі скінчилися).

Завдяки переїзду Ганнона композиційний малюнок «Пісні 40» нагадує топографію «Божественної комедії» в мініатюрі: пекло сучасності (банкіри, жадоба наживи, війни), чистилище (болісні пошуки можливості спокути) і рай (лейтмотиви божественного сьйва та кристала) [437, с. 802]. Як і в Данте, сходження від пекла до раю змальовано в «Кантос» у вигляді спіралі, що посутньо відрізняється від ескапізму пізнього Еліота. Суб'єктизована подорож його ліричного героя позбавлена лінейного телеологічного руху до духовного притулку, а трансцендентність передбачає систематичне повернення. У «Чотирьох квартетах», наприклад, вивільнення душі досягається завдяки колоподібній мандрівці пізнання, яке поглиблюється та інтенсифікується на зворотньому шляху до вихідної точки. Натомість плавання карфагенського мореплавця в епосі Паунда вивершується протиставленням теперішнього і майбутнього, яке асоціюється з Дантовим «paradiso terrestre»:

Out of which things seeking an exit  
To the high air, to the stratosphere, to the imperial  
calm, to the empyrean, to the baily of the four towers  
the NOUS, the ineffable crystal [437, с. 201]

(Від них все суще шукає вихід / У високі емпіреї, у стратосферу, до величної / тиші, до небесної тверді, до замку з чотирма вежами / до ПІЗНАННЯ, величного кристалу).

Отже, періпл Ганнона, перекладений і переосмислений Паундом у «Кантос», – це простір нової, ідеалізованої, міфологізованої географії, яку Віко виокремив у розділі «Нової науки» під назвою «поетична географія» [37]. Від нових земель, не зафіксованих на культурній карті історії, давньогрецькі пам'ятки про географічні відкриття карфагенців символізують шлях до ідеалу, емпірика поступається емпіреям, плавання Улісса за Гераклові стовпи прирівнюється до подорожі на Небо. Очевидно, І. Хассан має рацію, коли твердить, що у «поетиці картографії» не існує ідеальних мап [223, с. 16]. У Паундовій відцентровій «поетичній картографії» цілісність, гармонію і блаженство можна досягти тільки за межами сучасної культури. Маска Улісса – ліричного ностальгійного героя, який шукає дім і батьківщину, доповнюється в жанрових трансформаціях періпла маскою карфагенського мандрівника, який організовує наратив сучасного епосу.

Функціонування античних періплів як структурно-жанрового елементу в образній специфіці «Кантос» варто розглянути в контексті мотивів метафоричних подорожей, які артикулюються, зокрема, в образах кораблів і човнів та утворюють своєрідне обрамлення, «основу притчу», за Костецьким, художньої оповіді в ліричному епосі Паунда.

Так, початок поеми, в якому актуалізується гомерівський поетикальний принцип починати оповідь *in medias res* – «And then went down to the ship» [437, с. 3] (А потім спустилися до корабля), трансформується в закінченні останньої завершеної частині «Кантос», «Престоли» (назва походить від ангельських чинів у 9-й пісні «Раю» з «Божественної комедії» Данте), в образ ялика: «You in the dinghy (piccioletta) astern there!» [437, с. 794] (Ви, у човнику, там, за кормою). Проте перед тим, як описати повне наративно-семантичне

коло, цей образ зазнає різноманітних метаморфоз і наповнюється новими міфологічними конотаціями у текстурі «Кантос». Так, у «Пісні 7» сцена з Третьої пісні Іліади [50, с. 64], в якій описуються враження та захоплення троянських старців красою Єлени, партитура виражальних засобів ускладнюється інструментами гетероглосії (уривок оригінального тексту з «Божественної комедії» Данте) та поєднаннями міфологічних мотивів:

Only the husk of talk.

O voi che siete in piccioletta barca,

Dido choked up with sobs, for her Sicheus

Lies heavy in my arms, dead weight

Drowing, with tears, new Eros,

And the life goes on» [437, с. 26].

(Тільки вихолощені голоси. / Ви, в маленьких баркасах / Дідона захлинається сльозами, бо її Сіхей / Лежить мертвий у мене на руках, мертвий вантаж / Заливається сльозами, новий Ерос / І життя йде далі).

Паунд прекрасно вибудовує протиставлення «вихолощених» промов іліонських мужів, які нагадують пророцтва Геронтіона з «Безплідної землі» Еліота, з «новим Еросом», любов'ю як найвищим виявом людської душі, почуттям, завдяки якому твориться й продовжується людське життя. Ліричний герой, який чув голоси троянців, тепер стає Енеєм, коханцем карфагенської цариці Дідони, яка, відповідно до сюжету «Енеїди» Вергілія, не винесла розлуки й вкоротила собі життя, як тільки кораблі Енея відплили в море. Мотив вітрильників на морському горизонті апелює, звичайно, до історії Трістана та Ізольди.

Назву маленького човника італійською мовою також знаходимо в «Пісні 93», у якій Паунд подає графічно виділену цитату і зазначає цитованого творця – автора «Божественної комедії»: «Oh you,» as Dante says / «in the dinghy astern there» [437, с. 651]. Ця цитата та пов'язані з нею алюзії запозичені з початку другої Пісні «Раю», яку в перекладі Є. Дроб'язка передано словами: «О ви, хто прагне вутлими човнами / Здогнать моє співаюче судно / І ніжними утішитись піснями / Назад вертайте краще, бо одно / Судилось вам – у безбережнім морі / Себе згубити і піти на дно» [86, с. 344].

У такий спосіб пересторога Данте своїм читачам перетворюється Паундом у втілення ідеї модерністського елітарного мистецтва, адже «вутлий човник», який пливе у фарватері величних кораблів культурно-історичного масштабу, здатен вмістити тільки тих небагатьох сміливців, що наважилися на подорож, метою якої є намагання збагнути глибинний зміст і таємниці всесвіту, наприклад, Одиссея, з образу вітрильника якого й починаються «Кантос», поеми, якою Паунд спробував створити продовження великої епічної традиції.

Дослідники періплів стверджують, що карфагенські мореплавці заходили і в глиб Атлантичного океану. Наприклад, вони відкрили порослий лісом острів, де заснували колонію. Можливо, це були Азорські острови, де, згідно з повідомленням шведського вченого Юхана Пудуліна, в 1749 р. знайшли древній скарб, серед них і карфагенські монети. Проте острів знаходився далеко від найважливіших торговельних шляхів того часу і, звичайно, не мав ніякої практичної цінності для розвитку судноплавства. Невдовзі шлях до нього забули, і тільки в легендах залишилися описи острову «блажених», розташованого в далеких просторах Атлантики, вдалині від світу, переповненого горем і стражданнями.

Отже, жанрові трансформації в «Кантос» вивершують експерименти Паунда з різноманітними європейськими середньовічними формами лірики й античними чи англосаксонськими ритмічними конвенціями, котрі символізують спробу розширити культурний простір Америки. Загалом, формотворчий потенціал колажного зіставлення диспаратних хронотопів зреалізовано в літературі модернізму за шаблонами «скомпонованої донни» трубадурів. Рефреноцентричні різновиди лірики та традиція меніппеї транспонуються в «Піснях» на системний принцип каталогізації рекурентності в історії. Паундова «версифікована історія», яка розвивається в формі соборного, амебейного гіпертексту, що структурується за законами перехресних покликів між минулим і сучасним, зародженням американської демократії й історією давнього Китаю, визначає новаторську композиційну специфіку й архітектоніку модерного деканонізованого епосу. Мотив мореплавства відтіняє засоби переформатування епічних наративних форм європей-

ської традиції. Топос давньогрецьких періплів увиразнює ідею духовних едемичних мандрів. Оновлений «травелог» органічно поєднує стилізацію епічного наративу з лапідарними конструкціями, котрі нагадують сучасні твіти. «Пісні» Паунда можна назвати «періплом» ХХ ст., культурологічною мандрівкою до земного раю, квестом епічності у поступічну добу.

### 4.3. Бестіарій у творах Езри Паунда

Невід’ємним компонентом системи художнього відображення дійсності в творчості Паунда є анімалістичні образи. Аналіз каталогу символічних, міфологічних та ієратичних тварин, що населяють світ «Пісень», свідчить про те, що в естетиці Паунда анімалістичні образи функціонують як вузлові кластери вічного руху, точки нескінченної спіралі, в яких зосереджено енергію природи та візії земного парадизу.

У статті «Про послідовність звірів в обрядових фольклорних текстах» В’яч. Іванов ретельно простежив і доказово описав загальноєвропейську традицію висхідної ритуальної цінності в архаїчній схемі репрезентації тварин. Її коріння сягає легенд та архаїчних ритуалів. У «Гільгамеші», наприклад, учений виокремлює таку ієрархію тварин: ритуально нечисті собака і свиня займають межове місце між людиною (із суміжними з нею вищими свійськими тваринами – конем, коровою, вівцею) та дикими звірами [112, с. 341]. Такий науковий підхід спонукає прискіпливіше проаналізувати каталог символічних, міфологічних та ієратичних тварин, що населяють світ «Пісень» Езри Паунда, той поетикальний принцип, який загалом залишався поза увагою критиків. У «Кантос» постає низка образів тварин: у «Пісні 79», наприклад, це пума, священна тварина Гермеса, і міфічна Цимбіка, служителька Геліоса. Серед священних тварин слід виокремити пантер і гончаків, із якими асоціюються пророчі візії ліричного героя. У «Пізанських піснях» Діоніса супроводжують згадки про леопардів, які разом із усіма членами родини котячих – лева, рисі, тигра тощо – є священними твари-



нами бога родючості. В епосі Паунда згадуються і китайський міфічний звір цилінь. Завданням підрозділу, таким чином, є спроба виокремити своєрідну ієрархію анімалістичних образів у поезії та прозі американського митця, розглянути специфіку його образотворення в компаративному просторі творів, котрі співзвучні художнім акцентам Паунда, зокрема В. Б. Єйтса, В. Свідзінського, М. Кундери.

За визначенням Паунда, яке читаємо в книзі «Абетка читання», «епос – це поема, що включає історію» [411, с. 46]. Водночас ліро-епічні «Пісні» прочитуються як процес творення модерного епосу, в якому автор намагається поєднати на глибинному естетичному рівні найрізноманітніші прояви буття: мистецтво, економіку, політику, міф на ґрунті художньої концепції «одночасності всіх епох». «Набір тварин біля світового дерева Ігдрасиль», які аналізує В'яч. Іванов, Паунд розширює до діалогу Захід – Схід, скажімо, у «Пісні 85»:

That you lean 'gainst the tree of heaven,  
and know Ygdrasail

<...>

«Birds and terrapin lived under Hia,  
beast and fish held their order,  
Neither flood nor flame falling in excess» [437, с. 545].

(Обпертись об дерево небес / і пізнати Ігдрасиль <...> / «Птахи і водяні черепахи жили за часів династії Ся, / звірі та риби підкорялися порядку / Ні повеней, ні нищівного полум'я»).

Сурядний зв'язок рельєфно увиразнює художню концепцію Паунда про естетичну кореляцію, «співрядність» різних культур і часів.

Лейтмотив «живого всесвіту» інтегрує різноманітні компоненти образної структури «Пісень», ці елементи ніби зливаються у музиці сфер і гармонії, яка просочує космос, наприклад, у екстатичній пісні німф: «the nymphs <...> and have ecstasy, sober / and that the universe is alive» [437, с. 637] чи у зображенні Амфіона, адже під звуки кіфари, подарованої йому Гермесом, каміння саме складалося у мури легендарних Фів. Трансцендентний пафос природи, її життєдайний потенціал і здатність витворювати нероздільну цілісність поет називає «зернами гештальта» (Gestalt seed) [437, с. 635].

У книзі «Дух лицарського роману» Паунд підкреслює, що на глибинному рівні буття, який сягає глибше від плоті, прозирається «наша спорідненість із живим космосом, деревом і живим каменем <...> Нас оточує універсум плинних сил, а під нами існує зародковий світ живих лісів, живих гір» [440, с. 92]. Ця пантеїстична картина запозичена Паундом у англійського алхіміка XVII ст. Джона Хейдона. Як зазначає Керролл Террелл, гармонія світу часто передається в «Кантос» через посилання на його твори, наприклад: «Звірі розуміються на рослинах <...> Якщо ласиця передчуває зустріч зі змією, вона обов'язково їсть м'яту, а ластівки ласують чистотилом» [486, с. 556]. Отже, вся природа наділена божественним началом, у ній оприявлено гармонію всесвіту.

Ідейно-семантична структурованість «Кантос» підпорядкована епічній ідеї – ідеї пошуку єдності особистості і всесвітньої громади, органічного співіснування людини з природою – такі «сборні» концепти функціонують у подвійному просторі номінацій, синтезуючи, зокрема архітектурний код з анімалістичними образами. Так, площа Сан-Марко в Венеції асоціюється з крилатим левом, тотемічним звіром міста, який також виступає символом євангеліста Марка. Народження священних левів змальовано в Паундовому епосі засобами документального методу, у формі запису в літописі міста «нотаріусом / Венеціанським, засвідчено особисто / народження цих тварин / і за дорученням нашого Дожа записано / і внесено до реєстру»:

notary of the  
Venetians as eyewitness saw the  
nativity of these animals thus by  
mandate of the said Doge wrote this  
and put it in file [437, с. 116].

Одним із структурних принципів, що зближують модерністський епос Паунда з епічними поемами Гомера чи Данте, є мотив сходження в пекло і перехід до раю. Як уже зазначалося, композиційний малюнок «Пісень» нагадує топографію «Божественної комедії»: пекло сучасності (лихварство, війни), чистилище (болісні пошуки можливості спокути) і рай (лейтмотиви божественного сйива та священних звірів).

Дотичною темою до специфіки бестіарію Паунда є й репрезентація рослин, котрі теж знаходяться у фокусі нашої уваги. «Білий олень» (*The White Stag*), програмний вірш першої збірки Паунда 1908 р. «При загашених свічках» покликається на сцену зі «Смерті Артура» Томаса Мелорі, коли під час учти з нагоди вінчання короля і леді Гвіневери з'явився білий олень, якого переслідували 30 пар чорних гончаків [154, с. 77]. Семантика сугестивності, містична образність, система віршування і рефрени нагадують поезію раннього Єйтса:

Yet their eyes are as the eyes of a maid to her lover,  
When the white hart breaks his cover  
And the white wind breaks the morn [414, с. 98].

(Очі оленя – це погляд дівчини на коханого, / Коли білий олень з'являється на узліссі / Коли білий вітер з'являється на світанку).

Джерело багатьох анімалістичних образів Паунда можна віднайти у середньовічних філософів. До колосальної лектури поета входив, зокрема, і Рішар Сан-Вікторський, середньовічний схоласт, який намагався поєднати містику з раціоналізмом у дусі августинівського платонізму. Паундові переклади-білінгви вибраних цитат філософа включають, зокрема, такий пасаж: «Watch birds to understand how spiritual things move, animals to understand physical motion (Споглядай за птахами – і зрозумієш рух духовних речей, споглядай за звірами – зрозумієш рух фізичних тіл) [434, с. 71]. Рішара вважають «першим середньовічним філософом, який у найвидатнішому спекулятивному творі свого часу запропонував емпіричну основу принципу каузальності як доказу існування Бога» [290, с. 592]. Його система, побудована на зближенні умоглядності та емпіричного начала, приваблювала Данте, який у десятій Пісні «Раю» говорить про Рішара, що він «над людством став після видінь» [86, с. 386]. Прозові твори Паунда рясніють посиланнями на філософа. Обґрунтовані ним три головні шаблі душі на шляху пізнання Бога – *cogitatio*, *meditatio*, *contemplatio* (чуттєве сприйняття, медитація, споглядання божественного) нагадують архітектоніку пекла, чистилища та раю в «Божественній комедії» Данте [416, с. 77]. За Паундом, у «Раю» Данте «сказав занадто багато і не сказав достатньо. Принаймні теологи, які ставлять інтелект (логіку) вище

віри, започаткували процес виродження, що призвів до появи теологів, яких не цікавить теологія. Традиція *оприявлюється* <...> в образах богів і втрачається у догматичних визначеннях. Історія записується у пам'ятниках, тому їх і знищують» [434, с. 322]. Культурні герої, цілі цивілізації або історичні епохи в «Кантос» зображені у відповідності до трьохчастинної структури «Божественної комедії». Систему художньої репрезентації дійсності в епосі теж можна зобразити у подібній системі координат, невід'ємним компонентом якої є анімалістичні образи, скажімо, земля – кокон – оса чи земля – лялечка – метелик.

Спіралеподібна поетична модель всесвіту актуалізується Паундом в образах Селени, давньогрецького уособлення Місяця, і єгипетської цариці Арсіної: «Buck stands under ash grove, / jasmine twines over capitols / Selena Arsinoe / So late did queens rise into heaven» (Олень стоїть біля ясеневого гаю / жасмин звивається вздовж пагорбів / Селена Арсіноя / Цариці пізно зійшли на небо) [437, с. 755].

У вірші «Ясень» (1908) Паунд подає таке пояснення магічного ясеневого гаю: «Коли душа вичерпає свій вогонь, дух повертається до першоприроди, і на нього сходить великий спокій, подібний до того, що панує у лісах» [172, с. 854]. Ліро-епічний твір Паунда сповнений надією відчутти райський, величний спокій природи, де поетичні слова, подібно до пісень і гри на кіфарі Орфея, здатні зачаровувати тварин і рослини. Побіжно зауважимо, що І. Хассан уподібнює естетику модерну лірі без струн [327, с. 5–6]. Гвинтоподібний політ художньої уяви, яка полишає пекло, у «Пісні 90» змальовано за допомогою «скомпонованої», штучної екуменічної богині, в імені якої Паунд поєднує єгипетську Ісиду та богиню милості у китайському буддизмі – Гуаньїнь. Рефреном вірша («m'elevasti») виступає звертання Данте до Беатріче у Першій пісні «Раю»: «ти піднесла мене» [86, с. 341]. В оновленому епосі символом кохання і божественного розуму стає пророчиця Сивіла:

Sibylla,

from under the rubble heap

m'elevasti» [437, с. 606].

(Сивіла, з-під груді каміння / Ти піднесла мене).

Спіралеподібний розвиток наративної структури від пекла через чистилище до раю актуалізується завдяки алузії на Тіро й Алкмену, яких Паунд пов'язує з Еребом (царством мертвих), котрі, у свою чергу, займають місце коханої у біномі «дами й лицарі», яких Гвідо згадує у 14 пісні «Чистилища» [86, с. 244]. Процесія звірів, що прямують до вівтаря у «новому лісі», рухається по висхідній спіралі. Це сходження віддзеркалено у порухах «блакитної змії, яка плавно виринає з озера на скелі».

Поетикальні структури Паунда нагадують, зокрема, і вірш Єйтса «Поет благає стихії». Елегійна лементация поета викликана тим, що міфічна змія, охоронниця стрижня всесвіту, не змогла захистити його кохану від ворожих безіменних сил: «Дарма, що сім світил схилилися та й заплакали, – / Дракон північний незляканий / Спав собі, зокрутивши кільця свої з глибини в глибину, – / Коли ж він устане зі сну?» [104 с. 63]. Натомість, у «Пісні 91» втручання Сивіли уможлиблює потяг змії до оновлення, символу духовного прозріння. В естетиці Паунда анімалістичні образи, таким чином, функціонують як вузлові кластери вічного руху, точки нескінченної спіралі, в яких зосереджується енергія трансформацій.

Відмінною рисою архітектоніки модерністського епосу Паунда можна вважати недискретну, міфо-синкретичну поетику в поєднанні з документальним методом. Фраза «whether in a sty, stable or state-room» (чи то у хліві, стайні чи палацах) [437, с. 158] посиляється на думку Томаса Джефферсона, яка уподібнює виховання королів із дресируванням звірів: «Якщо будь-яке звіряче плем'я утримувати в умовах неробства та бездіяльності – чи то у хліві, стайні чи палацах, розніжити посиленням харчуванням, задовольняти всі статеві апетити <...> вони перетворюються на суцільне тіло, позбавлене здатності мислити <...> Так само це стосується й виховання Королів» [цит. за: 486, с. 127]. Як встановили текстологи, Паунд постійно звертався до листування Джефферсона з Джоном Адамсом. Так, у листі від 8 січня 1825 р. Джефферсон висловлює міркуваннями з приводу новітніх наукових теорій стосовно функцій мозку й замислюється над питанням, чи тварина, позбавлена мозку як органа, здатна взагалі мислити. Часто-густо кореспонденція двох президентів у «Кантос» подається у формі фрагментів: «The

cannibals of Europe are eating one another again» (Європейські канібали знову пожирають один одного) [437, с. 159] є випискою з листа Джефферсона до Адамса від 1 червня 1822 р., в якому він звертається до «останніх новин», і закінчується фразою, яку цитує Паунд. Джефферсон пише, що людство нагадує йому тварин, які пожирають собі подібних, і у такий спосіб демонструє «схильність до агресивності та войовничості, яка здається законом її сутності» [486, с. 128].

Прикладом любовної лірики в поліжанровій архітектоніці «Кантос» є «Пісня 79». Завдяки згадкам про священних звірів із почту Діоніса, рефрен «Рись, моє кохання, моя люба» [437, с. 487] нагадує молитву до бога виноградарства і тілесних насолод. У чарівній проникливій пісні-звертанні до рисі перелічено весь обшир божеств, пов'язаних із культом плодючості, а головно – Афродіти. Її появу символізують троянди, священні квіти богині кохання, що пробиваються до світла у підліску. Пафос сцени реалізується завдяки звертанню ліричного героя до невидимої Афродіти: «Will you trade roses for acorns / Will lynxes eat thorn leaves?» (Чи обміняєш троянди на жолуді / Чи їстиме рись колюче листя?) [437, с. 491], що алюзивно пов'язує ліричного героя з долею Одиссея та його друзів на острові Цирцеї.

У своєрідній жанровій «ієрархії» тварин особливо вагома комічна інтерлюдія у формі розмови поета з прибудним котом. Тваринка тягнеться до коробки з харчами, на якій вибито казенний номер в'язниці. Важливість епізоду з котом-зайдою полягає у його співзвучності з мотивом світлої відроди топосу раю в Паундовому епосі загалом і нагадує рефрен псалмів «Радуйся, бо Господь із тобою». Можливо, це один із проявів «нестерпної легкості буття» у нелюдських умовах осуду та острогу. Тут доцільні, на наш погляд, паралелі з творчістю видатного чесько-французького письменника Мілана Кундери. Вони цікаві не тільки, та й не стільки тому, що перший виявився однією з чільних фігур, які втілили фундаментальну дихотомію ХХ сторіччя – дух переслідування, «процесу» над нонконформістами проти культури модернізму (есеї Кундери «Процес над століттям») [129, с. 238]. Йдеться про цикл «Пізанські пісні», написані у час, коли американському поету висували звинувачення

чення в державній зраді та коли він перебував у таборі для військових злочинців.

У «Нестерпній легкості буття» наратор обстоює поняття теодицеї, яка врівноважує концепцію творця і правителя світу поряд з існуванням темних сторін буття та узгоджує наявність зла й несправедливості з ідеєю мудрості, благості та всемогутності Бога, покликаючись на Іоанна Скота Еріугену, за словами Кундери, «найвидатнішого теолога дев'ятого століття». Наратор висновує: «Запам'ятаймо твердо: у Раю існувала насолода» [132, с. 275–276]. Ця «насолода» у Паунда відповідає терміну Еріугени «*hilaritas*» (веселощі, потіха). Едемичний міф у «Кантос» також органічно поєднаний з божественним світлом, запозиченим із трактату Еріугени «Про розділи природи», який автор цитує з пам'яті: «*omnia, quae sunt, lumina sunt, or whatever*» (все, що існує, – це світло, чи щось таке) [437, с. 528].

Так, у «Пісні 104» описано «Місце, де олень копитом здіймає куряву / На узліссі» – у пантеїстичному універсумі «Кантос», як і в багатьох Псалмах, релігія невід'ємна від захоплення, радості та щастя.

Сутність поетичного мистецтва Паунд осмислює у термінах міфологічних істот: в есеї «Серйозний митець» (1913) він пише: «Поезія – це кентавр. Вдумливе аранжування слів, дар прозорого викладу думки неодмінно повинні відповідати рухам і стрибкам енергійної, чутливої, мелодійної натури. Саме цією складністю двоїстого існування пояснюється невелика кількість осіб, внесених до переліку справжніх поетів» [423, с. 52].

У контексті нашого дослідження цікава також стаття Паунда про Вільяма Генрі Хадзона, англійського письменника, натураліста й орнітолога «Хадзон. Поет, який заблукав у науку» (1920). Паунд пише: «Він справедливо зауважує, що знищення Британського музею викликало б більше «голосінь», аніж винищення диких видів флори і фауни. Проте людям байдужа доля обох <...> Він намагається познайомити нас ближче з південною Америкою; попри присутність комарів і москітів, нам усім варто було б вирушити у подорож заради зустрічі з пумою, *Chimbiá*, друга людини, найдоброчливішої дикої кішки». Паунд підкреслює ідею не тільки продовження символічної ієрархії роду котячих як оприявлення бо-

жественного начала в природі, а й аналогії з пошуками ідеальних суспільних відносин, що нагадує як античні буколіки, так і листування Джефферсона та Адамса, Паунд веде далі: «Сподіваюся, що я пишу для аудиторії, яка більш-менш знайома з моїми пристрастями, знає про мою огиду до баранів, мої безупинні пошуки ознак розуму в роді людському, тому я мушу визнати, що, завдяки стилю Хадзона, я, не переводячи подиху, прочитав том під назвою «Життя вівчаря». У цій назві немає жодних метафоричних навантажень, вона буквально відповідає заявленій темі» [434, с. 430–431]. Очевидно, спадщина Хадзона слугує Паунду своєрідним каталізатором і поштовхом до висловлення власних політичних поглядів.

Соціальну критику буржуазних цінностей Паунд теж висловлює за допомогою анімалістичних паралелей, зокрема, звертаючись до творів Ремі Гурмона. В одному з есеїв, що друкувалися у часописі «Нью ейдж» під загальною назвою «Повстання інтелектуалів» (*The Revolt of Intelligence*), поет зазначає: «Визначальними ознаками громадянина є відданість, апатія та дурість; він реалізує ці якості за допомогою трьох фізіологічних функцій: як тварина, що розмножується, голосує та платить податки, – писав де Гурмон перед війною, і це твердження важко спростувати. Він також зауважує, що громадянин так відноситься до «людини», як безпритульний кіт до дикого. *Ното homini lupus*» [439, с. 301].

Твариноцентричну класифікацію Ремі Гурмона Паунд доповнює мотивом «соціальної тварини», словами Данте про «Нікомахову етику» Аристотеля. Ця алузія є своєрідною глосією до ієрогліфа, який ідеограматично пов'язує птахів, тварин і людину в нероздільному континуумі природи. У листі до Віндема Льюїса Паунд стверджує, що «боги тому є богами, що вони здатні відчувати радість (в оригіналі вжито термін Еріугени *hilaritas*) більше, ніж тварина виборчої системи, і тому вони спілкуються один з одним набагато швидше» [490, с. 303]. Цей вортекс, вихор образів у колориті рефренів і семантичних віддзеркалень, структурно важливий поетикальний стрижень модерного епосу, символізує християнську телеологію, Дантів шлях до раю, що вивершується, зокрема, зображенням «мостанад світами», своєрідними біблійними «схода-



ми Якова», образ, який посутньо відрізняє поетику історії Паунда від лабіринтоцентричного дискурсу Еліота.

Алюзії на сказання про Аполлонія Тіанського в «Кантос» нагадують читачеві про те, що легенди живляться концептом природної спорідненості між тваринами і праведниками. Вважалося, наприклад, що Аполлоній знав усі світові мови, які він ніколи не студіював. Він розумів мову птахів і звірів, поділяв піфагорійську віру переселення душ у різні тіла, незалежно від того, чи це було тіло людини чи тварини. Легенда розповідає про те, як в одному єгипетському храмі до мудреця підійшов лев, який ніжно скиглив і лащився до нього. Аполлоній пояснив очевидцям: «Цей лев благає мене переконати вас, що у нього – людська душа».

Однією з найяскравіших анімалістичних алегорій «Кантос» є блакитна змія, так званий урей, зображення змії на короні фараона чи єгипетських богів. Шеррі Тартіnellі, «королева бітників», як називали цю поетесу в Сан-Франциско у 1950-х рр., пише картину «Ісіда двох царств». На ній натхненниця і муза «Пісні 90» зобразила бліді обриси звивистої кобри під сонячним диском єгипетської богині вірності й материнства. У структурі циклу блакитна змія функціонує як об'єктивний корелят Еліота – вона допомагає ліричному герою знову віднайти віру і продовжити висхідний шлях до Дантового раю, однієї з вражаючих візій благодатного краю в «Кантос». Музичний лейтмотив «лісам потрібні власні вівтарі» (*agam vult nemus*), який сполучає «Пісні» 74, 78, 79, сягає кульмінаційного напруження і краси: слідом за віпером і блакитною змією з'являються посланці природного світу – із глибин землі та бездонного океану – і збираються навколо вівтаря. Його дим і яскраве полум'я ніби сполучають символічний ліс і недосяжне небо. Подібно до того, як на заклик Діоніса у другій «Пісні» «порожнеча вкривається шкірою» (*void air taking pelt*) і «з бездушного повітря поступово випинають жили» (*Lifeless air become sinewed*), рись, леопард і пантера відповідають на заклик німого вівтаря. Ієратичні тварини функціонують у синкретичній площині міфів і літератури, зокрема – «Книги джунглів» Кіплінга: «Фавн, сирени, камінне створіння з пові-

тря, і дикі звірі, олень, пантера, ягуари, Багіра / з лісу сюди йдуть. Ліс. Деревя височіють. А між ними – велика галявина / смирна і ладан на кам'яному вівтарі / пахучий трунок / і там, де нічого не було / зараз – пухнасте юрмище / і на гілках чути наспіви / сірі крила, чорні крила, чорні крила з малиновим відливом / та італійські сосни» [437, с. 608].

Хід тварин у «Кантос» цікаво порівняти з «Баладами» Володимира Свідзінського. У другому вірші циклу українського модерніста дивні звірі, «нахмурені і насторбучені» [189, с. 224], символізують антагонізм урбанізованої модерності та рустикальної гармонії, висловлений в образі зловісного вилиску шерсті тварин, які нагадують погрозливу образність вірша «Друге пришествя» Єйтса. Аналізуючи четвертий вірш «Балад», Елеонора Соловей влучно називає таку дисгармонію «тиктанічною природою катастрофи» [195, с. 143], катаклізм, котрий Єйтс описує в образі кошлатого монстра, звіра, що повзе до Віфлеєму, щоб там народитися:

And what rough beast, its hour come round at last,  
Slouches towards Bethlehem to be born?

У «Кантос» зустрічаємо й натяки на образи звірів середньовічної поезії. Слова провансальською «de joi sas alas» (я бачу рух жайворонка) [437, с. 822] у «Пісні 117» відсилають нас до першої строфи Пісні Бернара де Вентадура, яка в російському перекладі звучить так: «Люблю я жаворонка взлет / В лучах полуденных глядеть: / Все ввысь и ввысь – и вдруг падет, / Не в силах свой восторг стерпеть» [176, с. 52].

Переможні, екстатичні «окрилені» метафори приймають у Паунда вимір осягнення основ буття та окреслюють шлях людської душі до блаженного раю:

To have heard the fanfalla gasping  
as towards a bridge over worlds.  
That the kings meet in their island,  
where no food is after flight from the pole.  
Milkweed the sustence  
as to enter arcanum.  
To be men not destroyers».

(Почути, як важко дихає метелик / коли наближається до мосту між світами. / Королі зустрічаються на своєму острові, / де немає чим поживитися після перельоту з полюса. / Молочай – засіб до існування / чарівний еліксир. / Бути людиною, а не руйнівником) [437, с. 823].

Образи жайворонка та метеликів-данаїд («kings», за метонімічною перестановкою, вказує на «метелика-монарха», який живиться отруйним молочним соком, молочаем» (milkweed), символізують політ людської душі до досконалості, ідеалу. Звідси й гіпербола «повернення з полюса», насправді метелики-данаїди у вересні мігрують до теплих країв з арктичної Канади. Так молочай буття перетворюється на чарівне зілля, чудодійний еліксир: для цього треба «бути людиною, а не руйнівником».

Отже, едемічна міфопоетика Паунда майже завжди пов'язана зі священними звірами (наприклад, «Пісні» 17, 104, 119). Внутрішньому зору протагоніста відкриваються дивні тварини на тлі дивних, неземних відблисків і кольорів. Едем у «Кантос» виписано поетикальними засобами символістської образності, він пливкий і примарний:

«Le Paradis n'est pas artificiel  
but spezzato apparently  
it exists only in fragments unexpected excellent sausage,  
the smell of mint, for example,  
Ladro the night cat»

(Рай не штучний / Ймовірно, він розколотий / він існує лише в уламках, несподівано, смачна сосиска, / пахощі м'яти, наприклад, / Ладро, приبلуда-кіт).

Зображений поетом Едем не пропонує антиномії наявного та ідеального, це не афективний психічний стан, спричинений вином, гашишем чи іншими засобами із номенклатури Бодлера («Штучний рай») і його вчителя Е. А. По. За Паундом, для споглядання раю у трагічному ХХ ст. необхідне усвідомлення неповторності і краси буденного – навіть включно із котом, якого в'язні пізанського табору назвали Ladro (крадій).

## 4.4. «Поезія культури»: топос Провансу в Езри Паунда та Юрія Клена

Д.С. Наливайко в статті «Українські неокласики і класицизм» окреслив матрицю типологічних рис класичної традиції як «поезії культури». Особливістю поетики цієї художньо-стильової системи вчений називає різноманітні засоби відсилання до інших текстів (ремінісценції, алегорії, топоси, варіації, прямі й приховані цитати, парафрази, алюзії). У широкому семіотичному значенні всі ці прийоми звертаються до тексту культури і залучають інші тексти до творення нових [156, с. 335]. Проте інколи автор розвідки керується принципом *sapienti sat* (наприклад, «не входячи тут в її розгляд», «за браком місця» [156, с. 335–336]) і змушує читачів, цікавих до прикладів із конкретних творів, терпіти танталові муки. З другого, Д. Наливайко запропонував своєрідну «періодичну систему класицистичних елементів» модерної поезії, цінність і практичне значення якої бачиться якраз у тому, що містить незаповнені клітини.

Завдання подальших роздумів і спостережень полягає у спробі заповнити бодай одну з таких незаповнених клітин за допомогою зіставлення циклу «Прованс» Юрія Клена з функціонуванням теми трубадурів і топосу Провансу в поезії Е. Паунда.

Цикл «Прованс» Юрія Клена складається з чотирьох віршів («Бернар де Вентадур», «Бертран де Борн», «Жоффрау Рюдель», «Жоффрау Рюдель Мелісанді»). З точки зору версифікації, ці поезії представляють різні модифікації італійського сонета, однієї з найулюбленіших форм українських неокласиків. Саме в жанрологічній специфіці ведення діалогу з традицією полягає різниця між творчістю аналізованих авторів, адже Паунд надає перевагу рефреноцентричним середньовічним версифікаційним схемам.

Загалом Паунд зневажливо ставився до жанру, створеного Петраркою та Данте. Для нього сонет – занадто простий та невибагливий. Його головне застереження проти цієї спрощеної форми канцони – її одноманітність, поширеність, несправедлива популярність у західній культурі. Натомість жанрові експерименти трубаду-

рів Паунд тлумачить як прояв індивідуального, неповторного, оригінального і по-бароковому складного. За спостереженнями Михайла Гаспарова, «у Провансі ідеалом навіть уважалася цілковита новизна строфічного малюнка кожної пісні – насправді, три чверті всіх провансальських строф було використано тільки один раз» [44, с. 129].

Серед київських неокласиків, думається, подібну «провансальську» поетику демонструє М. Рильський у збірці «Синя далечінь», де у вірші «Тиша» зустрічаємо, сказати б, «маску-жанр» – рондель Свінберна, новаторську поетичну форму, яку англійський поет увів в європейську версифікаційну систему 1883 р. у збірці «Століття ронделів» (*A Century of Roundels*). Формальна новація збірки полягала в тому, що її автор переніс традиційний для жанру *rondeau* рефрен (початкове слово або фраза) з другої строфи до першої та пов'язав естетичний ефект, головню, з перехресною римою, адже повторювані слова є римою Б у загальному строфічному малюнку, де знаком R означено рефрен: АБАБ(=R) БАБ АБАБ(=R). Хоча М. Рильський у підзаголовку називає жанр цього твору «рондо» [183, с. 146], формально-структурні особливості вірша вказують на дещо іншу жанрову генезу: строфіка, схема римування, чергування жіночих і чоловічих рим, рефрени твору Рильського повністю збігаються з організацією поетичного матеріалу в «ронделі Свінберна», скажімо, у вірші «Рондель» (*The Roundel*), тема якого нагадує «Рондо про рондо», написаному Вуатюром у XVII ст. [44, с. 128].

У кожному разі, до слів Д. Наливайка про те, що «Синя далечінь» Рильського – це «далечінь культурно-історичних горизонтів» [156, с. 336], можна було б додати, що ця збірка також має специфічну акустику, коли навіть тиша стає текстом, вона наповнюється музикою діалогу з англійським неперевершеним майстром літературної стилізації, медієвістом, перекладачем, митцем-новатором, словом – з поетичною традицією.

Ускладнення та розширення поетикальних потенцій і хронотопних рис традиційного жанру ронделя Паунд транспонував на способи вер(с)ифікації історії в модерному епосі. Архітектоніка ронделя, повертаючись до початку, відлунюючи рефренами й новими відтінками образів, призупиняє художній час. Час, який,

за твердженням Паунда, завжди теперішній. Свінберн і Паунд – два Гамлети модерну. Розірваність часу вони сприймають як трагедію і вбачають свою місію у тому, щоб стати єднальною ланкою між традиційним і новаторським.

Поетичний діалог між Рильським і Свінберном, Юрієм Кленом і Паундом ще раз демонструє важливість думки Д. Наливайка про те, що «класицизм виник у зоні культури, яка є його джерелом і ґрунтом, так би мовити, будівельним матеріалом, що виразно проявляється як на сюжетно-тематичному, так і на *художньому* рівні класицистичної поезії» [156, с. 335]. Тут ми стаємо свідками іншого діалогу – українського літературознавця з американським поетом: обоє послуговуються метафорою «будівельний матеріал» (з тією різницею, що Паунд іронічно вживає біблеїзм – «солома для виготовлення цегли», Вихід 5:7) та визначають «класицизм» як позачасову сутність високого мистецтва. Проте Паунд у збірці «Дух середньовіччя» додає ще й сучасний вимір: «Великі поети ніколи не роблять цегли без соломи: вони збирають – запозичують, позичують чи привласнюють – приклади неперевершеної майстерності своїх попередників *та сучасників*, і потім запалюють власне неповторне вогнище на вершині гори» [440, с. 162]. У вірші «Сестіна: Альтафорт», присвяченому де Борну, Паунд намагається оживити традицію трубадурів за допомогою версифікаційного експерименту, зокрема – відтворення жанру секстини. Як Паунд, так і Юрій Клен (ця ж тема простежується і в поезії 1915 р. «Біля Перигора») створюють «маски» де Борна. Різниця полягає в тому, що український поет тяжіє до біографічного компоненту легенд про середньовічного лицаря, а Паунд додає до цього портрета і перспективу поетикальних особливостей творчості героя. В есеї 1913 р. «Як я починав» Паунд згадує: «Я постійно думав про де Борна. Мені здавалося, що його неможливо перекласти. Але згодом мене осяйнула думка, як його можна відтворити. Я подумав про химерну вигадливість і рефрени сестини. Я більш-менш знав її структуру. Написавши першу строфу, я пішов до Британського музею перевірити, чи я реконструював перестановки в правильному порядку. Я закінчив вірш за одним махом. З точки зору поетичної техніки, цей твір – один із моїх найкращих, хоча подібна тема навряд чи може

бути дуже важливою» [308, с. 24]. Насправді лейтмотив, побудований на домінанті відродження творчості середньовічних поетів, виявився одним зі стрижневих компонентів поетики Паунда.

У доробку американця на той час був уже вірш «Донна Аудіарта» (1908) – наслідування вірша де Борна, що в серії «Библиотека всемирной литературы» перекладено «Донна! Право, без вини / Покарали вы меня» [176, с. 99]. В оригінальному творі трубадура (Паунд переклав його 1911 р.) Мае де Монтаньяк погордливо відхиляє його кохання, а поет віднаходить втіху в уявній ідеальній донні, образ якої складений із вроди та рис інших красунь. Одній з них, донні Аудіарті, чий стан причарував де Борна, присвячено твір-маску, яку створює молодий Паунд.

Винайдена трубадурами модель «скомпонованої донни», можливо, стане при нагоді для кращого розуміння специфічних принципів образотворення чільних англо-американських модерністів, принаймні, поетів.

«Прованс» Юрія Клена – це переспіви, переклади, ремінісценції незабутньої художньої краси та поетичної вишуканості. Серед засобів експресії виділимо асонанс у першому катрені сонета «Де Борн», де повторення однієї голосної передає затятий, твердокам'яний характер середньовічного кондотьєра: «труб реву-чий звук / дух і мужність рук», а також анжамбеман із парономас-тичною інверсією («СТОЖАРИ / ЖОРСТОКИХ воєн»), поєднаний з алітерацією: «слова сичали сотнями гадюк» [240, с. 53–54].

Звертання до перекладів та цитат де Борна виконує у поетиці Паунда посутньо іншу функцію, воно слугує одним зі стильових компонентів, що виконують роль інтертекстуального джерела. Так, посилення на де Борна у «Пісні 80» поряд зі згадкою леопардів та дроку [437, с. 536] – геральдичних символів роду Йорків та Ланкастерів відповідно – натякає на історичні події, що згодом призвели до Війни Червоної та Білої троянд в Англії.

Зачин і відповідний повтор у структурі середньовічного «Плачу за молодим королем» де Борна функціонують як одна з «промислих деталей», що пов'язують творчі здобутки людства в багатомовний, інтертекстуальний палімпсест.

Як згадувалося раніше, у програмній історико-літературній праці «Я збираю частини тіла Озіріса» Паунд виокремлює початок надгробного голосіння де Борна «Si tuit li dol el plor el marrimen» як один з найпроникливіших зразків поетичної мови трубадурів. У перекладах із провансальської, що входять до «Масок» (1909), подано його еквівалент – «якщо все горе, і гіркота, і скорбота». У модерному епосі «Кантос» ця цитата виконує функцію естетизації епічної формули «дуплікації епізодів», яку П. Гринцер виокремив як конститутивну складову давньоіндійського епосу. В архітектоніці переформатованого епосу свідомість рефлексивного слова колажно версифікує й текстуалізує історію, надаючи їй форму рефренних ліричних жанрів.

«Уривок 117» з незакінчених «Кантос» Паунда перегукується з першим сонетом «Провансу» Юрія Клена – «Бернар де Вентадур». В обох поетів прочитується спроба не стільки перенестися в далекі часи, скільки перенести ідеалізоване минуле в сучасне, безпосередньо пережити його. У Паунда це висловлено експліцитно: «to set here the roads of France» [437, с. 823] (прокласти тут шляхи Франції), у Клена – за допомогою прийому, який у художньому перекладі називається одомашненням, адже степ, укритий Божим снігом, що «злітає, як причастя» [240, с. 53], безпомилково вказує на Україну, а не на Прованс.

Пошук Юрієм Кленом духовної батьківщини, культурних коренів нагадує вірш Паунда 1915 р. «Provincia Deserta», в якому поет згадує похід, який він здійснив влітку 1912 р. історичними місцями Провансу, відвідавши, серед інших визначних пам'яток, замок де Борна Альтафорте, Пуатьє, Періге, Родез.

«Provincia Deserta» лише назвою нагадує «Waste Land», як змалював Еліот західну культуру через сім років у «Безплідній землі». У назві «Безлюдна провінція» Паунда прочитується іронія, яка ефектно увиразнює контури зв'язку теперішнього та минулого, бо неходжені шляхи, древні замки, фортеці, краєвиди Провансу наповнюються у свідомості ліричного героя відгомонами біографій визначних трубадурів, фактаж яких уже неможливо відокремити від творів, написаних середньовічними поетами.

Данте, змальовуючи в 26 Пісні «Чистилища» провансальських поетів Арнаута Даньєля та Джіраута де Борнеля, пропонує образ



чорнила, по-сучасному увиразнюючи традицію у семіотичному смислі, тобто в якості тексту: «Поки буде вірш нової мірки / атрамент [поетичних рядків. – О.Г.] сіятиме завжди» [86, с. 301].

Отже, Прованс Езри Паунда та Юрія Клена – це історико-культурний локус, символ зосередження класичних взірців духовної та матеріальної культури людства. Для українського неокласика характерне відтворення краси середньовічної поезії, відновлення життєдайного зв'язку з традицією, а поетика Паунда ґрунтується на аранжуванні «деталей, що іскряться зсередини». Творче переосмислення перших ліричних поезій, що творилися однією з новопосталих романських мов середньовічної Європи, є способом розробити нову поетичну мову, а, значить, розвинути та збагатити традицію, яка є «будівельним матеріалом» (Д. Наливайко) чи «соломою для цеглин» (Е. Паунд), із яких вибудовується храм культури.

## Розділ V АМЕРИКАНСЬКИЙ ЕПОС

### 5.1. «Культура: інтелектуальна автобіографія поета» Езри Паунда

Прозові твори Езри Паунда досі залишаються практично недослідженими в Україні, та й перші переклади літературних маніфестів і есеїстики цього видатного діяча серед архітекторів модернізму з'явилися в Україні та Росії тільки 2000 р. [167; 171].

Збірка Паунда «Путівник по культурі» вийшла друком у Британському видавництві «Фабер і фабер» у липні 1938 р., а в листопаді того ж року – у нью-йоркському видавництві «Нью дирекшенз» під назвою «Культура» з підзаголовком «Інтелектуальна автобіографія поета». Таким чином, поряд із власне автобіографічним дискурсом письма, який поєднує цю книгу з монументальним епосом Паунда «Кантос», її можна сприймати і як спробу автора узагальнити інтелектуальні проблеми, які викликали його найбільший інтерес наприкінці 1930-х рр., зокрема філософські, культурні, літературні, гносеологічні та політико-економічні теорії.

Тому мета підрозділу полягає у відтворенні історії написання книги, її рецепції, з'ясуванні специфіки збірки як глоси на полях «Кантос», визначенні функцій алюзій на Данте й Кокто, описі поезики інтелектуальної біографії поета та аналізі оригінальної культурологічної таксономії Паунда, яка ґрунтується, зокрема, на парадоксальній тезі про те, що аберація пам'яті індивідуума є своєрідним лакмусовим папірцем нової парадигми культури. Така аргументація, як ми намагатимемося довести, наближує позицію Паунда до філософії Ф. Ніцше.

У західній паундіані «Путівник по культурі» довго залишався на маргінесах критичної рефлексії. Так, у монографії найвідомішого паундознавця Г'ю Кеннера «Ера Паунда», яка окреслила вузлові питання естетико-філософської системи митця та сформувала літературно-критичне тло цілого покоління дослідників, «Путівник» згадано лише один раз [350, с. 545]. Суперечлива доля книги значною мірою визначилася ідіосинкратичним авторським стилем, що поєднує бриколаж і ідеограматичний метод письма. Доволі показовим прикладом глузливої рецепції збірки є оцінка Нортропа Фрая: «Посередині «Guide to Kulchur» Езра Паунд висловлює щире захоплення ліричними елегіями Томаса Гарді. У контексті книги загалом складається враження, ніби балакучий п'яниця несподівано протверезів, зосередився і почав говорити зрозумілою мовою» [312, с. 6]. Самобутнє розуміння поетом феномену пам'яті вперше привернуло увагу М. Норта [396], який, проте, залишає поза увагою специфіку автобіографічного модусу твору. Але жанрологічна класифікація відчутно помітна в есеїстиці Паунда, скажімо, в його оцінках спадщини батьків-засновників: «щоденники й «мемуари» тогочасних лідерів революції посвідчують яскравість їхнього мислення, що з особливою очевидністю демонструють записи Джона Адамса» [434, с. 168]. Конвенційні елементи нехудожньої автобіографії, наприклад, залучення своєрідних анкетних відомостей, оприявлюють її належність до первинного «мовленневого жанру» (М. Бахтін), у рамках якого актуалізується отожднення суб'єкта та об'єкта розповіді. Наративні жанрові маркери на кшталт «на момент написання, 16 березня 1937 р.», «5 березня 1937 р.» [416, с. 166, 135], або назва розділу «12-те березня» підкреслюють автентичність записів, як у щоденнику, та чітко вказують на культурно-політичні події, на тлі яких вибудовується логіка автобіографії.

У книзі, яка виявилася останнім солідним прозовим твором Паунда, зустрічаємо визначення конститутивних складових, які значною мірою окреслюють ідеологічні та поетикальні засади творчості митця: педеума, соціально-гносеологічна концепція Конфуція «чжен мін» (виправлення імен), ідеограматичний метод, визначення «Кантос» як «розповіді племені», метафора «троянда сталевого

остружка» [416, с. 152]. Загалом, зібрані есе артикулюють ці концепції в притаманній поетові творчій манері, що заснована на еліпсі, монтажі, зіставленні, паратактичному стилі, асоціативному способі мислення, індуктивній моделі паралелей історичних епох.

Стрижневі концепти збірки розгорнуто в стилістиці Паундового незавершеного епосу, що включає історію – «Кантос» – одного з найвизначніших художніх експериментів у каноні англо-американського модернізму. Паратактичний стиль, поєднаний з палімпсестовими нашаруваннями, витворює певну химерність, породжує «темні місця», які В. Б. Єйтс у доповненому виданні «Візії», яке саме починається з «Пакунка для Езри Паунда» (*A Packet for Ezra Pound*, 1929), порівнював зі структурою фуг Баха, які, втім, у Паунда не мають «ні сюжету, ні хронології подій, ні логічного викладу» [512, с. 4].

Саме в «Путівнику» ліричний епос «Кантос» визначено як «розповідь племені» [416, с. 194] – обидва наративи формулюють гетероглосну, всеохоплюючу, динамічну культурологічну таксономію. Окрім глоси на маргінесах «Пісень», яка функціонально нагадує структуру «Поєми про старого мореплавця» Колріджа, інтелектуальна автобіографія поета свідчить про спроби витворити грандіозну надісторичну культурну антропологічну модель, яка потверджує та ілюструє модерністське гасло Паунда «творити по-новому», тобто заклик переосмислити традицію й ревізувати історію – своєрідний квест у пошуках відчуття епічності, органічних стосунків індивідуума та соціуму в поступічну епоху. Подібно до героя однойменного роману Сола Беллоу Мозеса Герцога чи Гоголя періоду «Вибраних місць із листування з друзями», Паунд 1930-х рр. віднаходить новий жанр – епістолярний – і невтомно пише листи конгресменам та сенаторам, пропагуючи ідеї економічного оздоровлення нації. У подібному ключі, тобто розгляді інтелектуальної автобіографії Паунда як низки приміток до поеми «Кантос», можна зрозуміти й оригінальність його «Путівника по культурі».

Текстологічний аспект історії «Путівника» цікавий тим, що коли аркуші книги були вже зброшуровані, британському видавництву довелося вилучити або ж відредагувати низку висловлювань, які можна було сприйняти як наклепницькі. Це стосувалося,

наприклад, авторських паралелей діяльності французького єпископа і письменника XVII ст. Жака Беніна Боссуе, який, за свідченням істориків, марно намагався виколисати паростки освіченості й культури в сина Людовіка XIV, «проводячи цілі дні або в бесідах з дофіном, або в укладанні для нього посібників із філософії, логіки й історії» [224, с. 305]. У показовому для Паунда стилі дошкульне порівняння Боссуе з «набундюченим пишномовним паразитом, нічим не кращим за Н. М. Батлера» [491, с. 139] в остаточній редакції звучить: «нічим не кращим від деяких ректорів університетів» [416, с. 165]. У такий спосіб видавці уникнули згадки Ніколаса Мюррея Батлера, що тривалий час обіймав посаду ректора Колумбійського університету, президента фонду Карнегі (1925–1945) і лауреата Нобелівської премії миру 1931 р.

Якщо спадщину життя і творчості Паунда можна було б узагальнити одним словом, то, можливо, це слово – «суперечливість». Ядро контрверсійності його творчого шляху, сповненого чималою кількістю парадоксів, сформувалося презирством до офіційної науки, яку він охрестив «забігайлівками, що прийнято називати університетами». Головна їхня вада – «німецька філологія», яка, за Паундом, зводилася до написання статей і монографій у результаті скрупульозного виписування цитат і подальшого їх відтворення у перетасованому вигляді.

У назві твору, а надто в ідіосинкратичному написанні «kulchur», прочитується як спроба переосмислити асоціативний ряд англо-американського поняття культури як домену ерудованої еліти, так і глузливо-іронічне ставлення Паунда до «німецького» концепту освіченості. У створеному поетом неологізмі віддзеркалено специфіку його культурологічної методології, що покликана стимулювати конфуціанське «нове вчення» як *conditio sine qua non* духовного відродження Америки, що пов'язується Паундом із такими концептами, як ренесанс і цивілізація. За визначенням автора, культура є своєрідним «залишком, осадом того, як людина забула, що вона хотіла довідатись» [416, с. 195]. Мотив «залишків», культурних слідів, збережених у пам'яті людства, чи не вперше прозвучав у вірші 1914 р. «*Monumentum Aere, Etc.*». Молодий Паунд самоіронічно редукує Горацієву максиму «*Exigi monumentum aere perennius*» до не-

поетичного «і так далі» у назві та з мефістофелівською посмішкою визнає, що «Через декілька років ніхто не згадає мою буфонаду / Ніхто не пам'ятатиме моїх банальних витівок» (In a few years no one will remember the *buffo*, / No one will remember the trivial parts of me) [429, с. 76]. Автор полемізує з давньоримським дискурсом віковичності й непохитності вершинних творів мистецтва, який красномовно збагатив Шекспір у сонеті 55: «Ні мармур, ні позолочені монументи / Правителів не переживуть моїх величних віршів» [228, с. 164].

У нетрадиційному та відверто провокаційному написанні слова «*kulchur*», що визначається як «історія ідей, які перетворюються на дії», прочитується авангардистський творчий почерк та ідеологічні настанови вічного бунтівника й іконоклеста. Культура, за Паундом, передбачає цілісний і тоталітарний характер її організації, своєрідне тлумачення платонівського розуміння основ буття як «єдиного», онтологічного джерела, в тотальності якого розчине ні ейдоси речей і власне самі речі, і про яке взагалі сказати нічого не можна, оскільки воно вище буття, мислення та відчуттів. У фонетичній непевності, пародійних обертонах неологізму, двоїстості написання слова «культура» заковано неприйняття поетом бюргерських цінностей. Ревізія, «переформатування» загальноприйнятих конотацій поняття культури відкриває можливість заповнити «фатальні лакуни» [416, с. 31] історії. Паунд намагається відродити «бруси й линви справжньої історії», які «захарастили, приховали й уклали в землю» [416, с. 30]. Отже, «культуру» у Паундовій інтелектуальній автобіографії ототожнено зі своєрідною археологією «справжнього знання» як способу виходу із духовної кризи сучасності, спричиненої фальсифікацією і замовчуванням минулого.

Попри назву «Путівник» – це не довідник, укладений на забанку пустої цікавості культуртрегерів. Він радше зосереджений на розірваних швах історії, її розколах, які не вписуються в канонізований великий наратив. «Видавець наполягає на «путівнику ДО, а не КРІЗЬ культуру людства», – обурюється автор-персонаж [416, с. 343]. Його дороговкази – це подорожні на шляху культурної пам'яті людства: Платон, Конфуцій, Плутарх, Геродот, Монтень, Волтер Патер. Автор «Путівника» дистанціюється від власних ди-

дактичних проектів 1930-х рр. («Як читати», 1931, «Основи читання», 1934). У них, як зізнається митець, він «ревно намагався встановити послідовність, або обмеження, стандарти, вольтметри», а зараз пропонує «химерну (heteroclite) низку вражень» [416, с. 208].

З огляду на парадигматику репрезентації, інтерпретації та пояснення історичних подій, запропоновану Гейденом Вайтом, яка ґрунтується на бінарності причинно-наслідкової залежності (механістична модальність) та співвідношення частини-цілого (органіцизм) [502, с. 299], поетика інтелектуальної біографії Паунда є антиісторичною й органіцистичною, або, за Паундом, «тоталітарною». «Якщо я ознайомлюю когось із культурою, то необхідно зважити на два періоди – початок ХХ ст.: Годье Бжеска, Віндем Льюс і я періоду журналу «Бласт», потім наступний етап – 1920-ті рр.: систематизація, повернення до порядку, і, по-третє, новий синтез, тоталітарність» [416, с. 95]. Показово, що «повернення до впорядкованості» Паунд пише французькою («*gappel à l'ordre*»), покликаючись на збірку Ж. Кокто 1926 р., що дала назву мистецькому феномену, який означив відхід митців від авангардистських форм у живописі та літературі (кубізм, футуризм, вортизм), які передували Першій світовій війні, і повернення, наприклад, І. Стравінського, до неокласичних музичних форм і біблійних текстів.

Аналогом «неокласики» в творчості Паунда постає ідея «нового відродження» західної цивілізації, завзята спроба запропонувати синтез економіки, політики, мистецтва. Варто додати, що задовго до появи сучасних культурних студій як міждисциплінарної царини гуманітаристики, «Путівник», як компаративістський компендіум, зреалізовано в площині багатовекторних перетинів культурології, критичної теорії та політичної економії. Так, читачеві пропонується «Підручник для початківців (у чотирьох розділах)», кожна частина якого є, відповідно, виписками з творів президентів Дж. Адамса, Джефферсона, Лінкольна та Конституції США стосовно економічних засад новопосталої республіки [416, с. 354–355].

В інтелектуальній автобіографії Паунда культура функціонує в парадоксальному полі, заснованому на амнезії, співвідношенні «розуміння» і «відчуття» на противагу «знанням» і «пам'яті», що поєднує його судження з оцінками Ф. Ніцше. Для Паунда культу-

ра – це епічний тоталітарний дискурс, цілісний комплекс мистецтва, економіки, історії. Стрижневим компонентом культури для Паунда є поняття «паїдеума», термін, запозичений у німецького етнолога Лео Фробеніуса, який, у викладі Паунда, трактував пайдею (душу) як «сплетіння або комплекс ідейних первнів певного історичного періоду», «пружні зав'язі ідей, втілені в дії» [416, с. 57–58]. Археологічне й антропологічне розуміння культури Паундом багато в чому нагадує експедиції Фробеніуса африканськими країнами, описаними, наприклад, у книзі «Дитинство людства» [220]. Воно передбачає скрупульозне дослідження й залучення конкретики, історичних «променистих деталей», культурних артефактів і документальних свідчень, які об'єднуються в новій недискретній художній візії земного раю. Таке прочитання культури уможливорює поєднання практично необмежених міждисциплінарних царин і гетерогенних інгредієнтів у новій педумі, оновленій життєдайній енергії, яка здатна повернути модерності цінності гуманності й відчуття приналежності людини до всесвітньої громади.

Цим, очевидно, пояснюється й використання прийому монтажу присутньо неспівмірних фрагментів, палімпсестове зіставлення гетерогенних уривків. Послугуючись лінгвістичним терміном гетероклізії, Паунд визначає свою інтелектуальну автобіографію як «ексцентричну сукупність вражень» [416, с. 208]. На сторінках «Путівника» розгортається приголомшливий вихор алузій у діалогічному просторі дискурсивних різночасових практик, які включають, зокрема, авангардні доктрини, трактати Конфуція, класичну філософію, західну метафізику, теологію, окультизм, матеріалознавство, педагогіку, критику лихварських засад західної економіки, історичні й антропологічні методології, кулінарне мистецтво. Усі ці компоненти функціонують у єдиному референційному полі поряд із різними типами художньої діяльності: красного письменства, архітектури, музики.

Методологія книги, що визначається асоціативною системою рецепції, слугує їй об'єднуючим центром так само, як сугестивно-ідеограматична матриця «Пісень». У розділі з німецько-англійською назвою «Zweck or the Aim» (Мета) автор підкреслює важливість ідеограматичної поетики як внутрішньої логіки цього своєрідного



прозового компендіуму модерного епосу, поетичні стратегії якого, своєю чергою, у ретроспекції набувають ознак специфічної когерентності. Ідеограматична метода, як було зауважено раніше, полягає в симультанному зображенні різних сторін предмета [416, с. 51]. Така естетична програма дозволяє виокремити декілька функцій культурологічної автобіографії автора. У найзагальнішому сенсі стрижневою ідеєю книги є спроба висловити цільність буття, його неподільну природу. Попри провокативний підтекст назви, вона допомагає визначити «Путівник» і як своєрідну програму канонічних текстів. У епіграфі зазначено, що книга написана для тих, хто «не зміг отримати університетську освіту» [416, с. 6], і, отже, слугуватиме альтернативою освітянським підходам, які, в інтерпретації Паунда, засновані на академічних абстракціях. Натомість, автобіографія Паунда покликана слугувати настановою до щоденного життя, і в цьому не можна не помітити безпосередніх перегуків із есеєм «Про користь і шкідливість історії для життя» із циклу «Невчасні роздуми» Ф. Ніцше, який порівнює бургерські консумеристські цінності в царині історичних знань зі змією, яка проковтнула гладенького кроля. Загалом, цей трактат закидає камінням лубочну загальну зацікавленість історичними проблемами. Ніцше вважає, що функціонування модерного соціуму залежить не тільки від відчуття історичного поступу й пам'яті, але також не меншою мірою – від антиісторизму, здатності забувати минуле. Наведену далі цитату з Ніцше Ю. Габермас зараховує до основ філософського дискурсу модерну [40, с. 89]: «Знання, що поглинається з надлишком не заради вгамування голоду й навіть понад необхідності, перестає діяти як мотив, що перетворює і спонукує виявитися зовні, і залишається прихованим у надрах якогось хаотичного внутрішнього світу, який сучасна людина з дивною гордістю вважає притаманною їй особисто «духовністю». У таких випадках звичайно говорять: зміст у нас є, нам бракує лише форми; але для всього живого це зовсім неприпустиме протиріччя. Наша сучасна культура саме тому й має характер чогось неживого, тому що її зовсім не можна зрозуміти поза цим протиріччям, або, іншими словами, вона, по суті, і не може зовсім вважатися справжньою культурою; вона не йде далі поверхневого знання про культуру, це – думка про

культуру, почуття культури, вона не перетворюється в культуру-рішучість» [157, с. 180–181]. Для Паунда, автора «епосу як поеми, що містить історію», репрезентація минулого символізує пошук упорядкування, оновлення та перебудови сучасності, спробу наповнити його новими життєствердними смислами.

Інтелектуальна енергія Паунда зосереджена на відновленні репресованих чи замовчуваних текстів, «фатальних лакун» історії [416, с. 31]. У такий спосіб митець пропагує ревізію історіографії, яка ґрунтується на показових прикладах економіко-політичних проектів минулого. Всеохопна, гетерогенна культурологічна модель Паунда, заснована на ідеї «тріумфу тотальності над подробицями» [416, с. 92], складає невід’ємну частину методології цієї «тоталітарної» розвідки. Хоча Паунд безустанно вживає це слово на сторінках інтелектуальної біографії саме в сенсі пошуку спільного, недискретного начала універсального виміру, думається, що сам термін має й ідеологічне навантаження, пов’язане з підтримкою режиму Муссоліні. Найрадикальніша думка, яка віднаходить безпосередню кореляцію між способом артикуляції ідей автора та його політичними поглядами, висловлена в монографії «Роздуми про Е. Паунда» Д. Дейві, який висновує, що загалом «Путівник по культурі» є «відверто фашистською книгою» [275, с. 125]. І справді, у «Путівнику», як зазначалося вище, відчутна відраза Паунда не лише до «німецької філології». Такі оцінки в «Кантос» набувають агресивно-принизливих форм (університети називаються забігайлівками), а авторська ксенофобія увиразнюється фізіологічною образністю: «Демократії обирають власні нечистоти / аж доки не зникне виразне розуміння святості / потік фекалій від 1913 р. / випорожнення євреїв – Маркса, Фрейда / і американських забігайлівок / Мерзота на мерзоті» [437, с. 627–628]. Цей пасаж, виділений автором курсивом, є сумнозвісним показовим прикладом обурливого антисемітизму / антиамериканізму на тлі техніки поетичних засобів, яку в есеї «Як читати» Паунд визначить «як мову, заряджену значенням до найвищого можливого ступеня». Ця формула максимальної конденсації поетичної семантики й образної алюзивності повторюється в книзі «Основи читання» та відібраних Еліотом «Літературних статтях Езри Паунда» [423,

с. 23]. Слова «Демократії обирають власні нечистоти» узагальнюють осуд лихварства і обстоювання необхідності авторитаризму як *sine qua non* «святості», функціонування гармонійного соціуму в «Піснях». Цей пафос увиразнюється паралеллю з «Божественною комедією» (Рай, Пісня 27). Паунд ніби прибирає шати апостола Петра, який з вершини восьмого, зірного неба, проклинає того, «хто загарбать зважився мій трон <...> / зламав закон», «ще й цвинтар мій залляв смердючим плином / та кров'ю» [86, с. 465]. Передгрозя Першої світової війни – 1913 р. – символізує характерні для Паунда-поета і автобіографа поєднання інтертекстуальності та жанрових зсувів, у яких елегійність слугує сучасною формою поєднання американської ереміади та середньовічного плачу трубадурів, що прочитується як скорбота за смертю *sacrum* в історії. Зіставлення копрологічних образів із конкретними подіями і постатями сучасності є типовими для Паундового автобіографічного дискурсу, що ґрунтується на паратактичному принципі переходів від універсальних тем до їхнього оприявлення в історичних реаліях. Ідіосинкратичний стиль Паунда генерується як віддзеркалення його пристрасного почуття справедливості, помноженого на беззастережну віру в теорію змов, схильність до мегаломанії, імажистську філософію напруженого звучання кожного слова.

Паунд завжди підтримував ідею Конфуція про виняткову вагу освіченого добродесного правителя, що не могло не привести поета до прихильного ставлення до авторитаризму. Ще у «Пісні 8» читаємо: «Платон вирушив до Діонісія в Сиракузи / Тому що він вважав, що тирані / Досягали успіху в усьому, до чого бралися» [437, с. 31].

«Путівник по культурі» можна розглядати і як касандрівське, трагічне передчуття створення «Пізанських пісень»: «Написати новий *Vade Mecum* без додаткових джерел» [416, с. 33]. Єдиним підґрунтям відтворення духовних пошуків слугує пам'ять поета та безпосередні враження. Інтелектуальна автобіографія Паунда починається зі звернення Конфуція до його учня: «Невже, зауважив одного разу Конфуцій своєму учневі, ти думаєш, що я тримаю в пам'яті весь матеріал моєї величезної вченості? Ні, я все звів до одного принци-

пу» [416, с. 15]. Якщо культура залежить від забуття, а не пам'яті, тоді й трактування історії в збірці ґрунтується на очевидному парадоксі. Йдеться про два різновиди пам'яті, пов'язані з відмінними типами знання і культури. «Забити пам'ять хронологічною послідовністю подій, чи іменами протагоністів, чи авторами книг, чи генералами і відомим політиканами-демагогами не варте і ламаного шеляга. Головне – розуміти процес». Бездумне зазубрювання протиставляється внутрішньому пізнанню, яке «невагоме та досягається без силкування» [416, с. 51, 53]. Словом, Паундові рефлексії центруються навколо своєрідної «всепам'ятності», або, у термінах синергетики, моменту біфуркації.

Форма і зміст «Путівника» визначаються парадоксальним розумінням функцій аберації людської пам'яті. Зворотним боком іманентної властивості органічної, автентичної пам'яті є ті сліди, які не піддаються забуттю, своєрідні «етсетера», іронічно змальовані в ранній творчості поета: «Я збираюся викласти, наскільки можливо, тільки те, що не капітулювало перед ерозією часу і забуття» [416, с. 33]. Пам'ять виявляється здатністю витримати перевірку часом. Паунд відверто визнає: «Може статися, що, відкривши томи, до яких я не торкався близько або більше 25 років, я наштовхнуся на дані, які повністю суперечать тому, що я зараз стверджую». Важливість таких творів і піддається сумніву саме тому, що їх слід знімати з книжної полицки.

Писати вадемекум без додаткових джерел і є, за Паундом, автописання: іспит власної пам'яті, відтворення тієї лектури, яка перетворилася на внутрішнє «Я». «Здається, Аристотель висловив декілька вартісних думок стосовно поведінки. Але я не можу наразі їх згадати. Так само, як і глибоку ідею Платона про гроші; така аберація свідчить про те, що 30 років тому ні я, ні інші не читали Платона, чи Данте, чи інших авторів із належною допитливістю в царині економіки» [416, с. 39]. Лакунарна амнезія виступає аксіологічним критерієм потрактування джерела, власного «я» і соціуму загалом [396, с. 149]. Опірна здатність пам'яті перетворюється на верифікацію цінності знання, не стільки якісної реакції, а радше як засіб розрізнення голих фактів і подробиць, які перетворилися на частину «процесу», справжньої цінності як істинного знання. «Форд [Ме-

докс Форд – О.Г.] пише в одній з книжок, що людська істота здатна читати. Я забув назву книги. А може, він згадав це у нашій розмові» [416, с. 134]. Для Паунда, як і для Ніцше, удавана начитаність є лише жалюгідною пародією справжньої ерудиції: «Знання НЕ свідчать про культуру. Царина культури починається, коли ти ВЖЕ «забув-що-то-за-книга» [416, с. 134].

Проте такий позірний парадокс видається лише відгомонам неокласицистичного заклику «ad fontes», зокрема – повернення, перечитування «Теогонії» Гесіода, першої спроби систематизації генези світу в європейському самоусвідомленні. У «Походженні богів» музи, доньки богині пам'яті Мнемосіни, допомагають людині забути свої печалі та скорботи [9, с. 71]. У новому прочитанні, запропонованому Паундом, культура як писання про себе поривається до стану (само)забуття, адже тільки в такий спосіб може викристалізуватися її істинний і живодайний потенціал.

В есеї «Традиція» (1913) Паунд проілюстрував принцип поєднання неокласицистичного гасла «ad fontes» з ніцшеанською енергією та привілейованим статусом нередукованих текстів як підвалин повноцінної культури, в даному випадку – Дантового «Про народне красномовство»: «Повернення до витоків надихає, тому ще це – повернення до природи та раціональності. Той, хто повертається до витоків, робить це через бажання діяти безустанно розумно. А значить – природно, свідомо, інтуїтивно. Він не робить нічого, що виглядає не до ладу, «не оздоблює вола прикрасами», як висловився Данте. Він прагне не напучання, а гармонії, доцільності» [423, с. 92].

Отже, в інтерпретації Паунда, культура – це певна підсвідома модель, сукупність вірувань, упереджених оцінок. Одним із визначальних визначень культури, за Паундом, є археологія «істинного» знання, яке протиставляється фальсифікації та замовчуванню минулого й історії. В інтелектуальній біографії Паунда аберації пам'яті пропонуються як нова парадигма культури, що співзвучна із запереченням концепту історичної об'єктивності Ніцше, з його пафосом аісторичності, яку Ю. Габермас вважає (поряд із закликом «назад до витоків») єдиною ланкою між світоглядними комплексами модерну і постмодерну [40, с. 91].

## 5.2. «Білі плями за давних обставин»: традиція Г. Джеймса в автобіографіях Е. Паунда

У спогадах Джеймса Лафліна згадується «Автобіографія» [358, с. 187], яку письменник підготував до видання «Вибраних поезій» (Selected Poems) 1949 р.:

«Народився у Гейлі, штат Айдахо, 30 жовт. 1885.

Освіта Університет Пенсильванії і Гамільтон. Бакалавр філософії '05. Магістр гуманітарних наук '06.

Надрукував 1908. Венеція. «При загашених свічках» (A Lume Spento).

1909, вид-во Метьюз, Лондон. «Маски» (Personae), «Радощі» (Exultations).

Відтак близько 40 томів, у Лондоні до 1920 р. У Н.-Йорку 1920–'30.

Від 1930 р. до сьогодні вид-ва Фейбер (Лондон) і американські.

У 1918 р. почав досліджувати причини війни, щоб протидіяти їй. У 1931 р. читав лекції про Джефферсона та Ван Бюрена в Університеті Бокконі в Мілані.

Від 1932 р. – постійна полеміка двома мовами, перейшов від Соціального кредиту до теорії Гезеля.

В Італії дізнавався про Соціальний кредит і доктрину Гезеля, порівнював їх з теорією католицького церковного права і місцевим устроєм.

1939 р. перші відвідини США від 1910 р. у намаганні відвернути війну. У Гамільтоні отримав звання Почесного доктора літератури.

1940 р. після тривалої протидії отримав дозвіл виступати на Римському радіо з власною пропагандою на підтримку Конституції США, яка тривала і після офіційного вступу Америки у війну, і за єдиної умови, а саме – що мені не доведеться говорити нічого, що суперечило б моїй совісті або суперечило обов'язкам американського громадянина. Це зобов'язання було чесно виконано італійським урядом.

Е.П. (1949)» [432, с. viii].

В оригіналі цієї автобіографічної довідки впадає в око не тільки наративна еkleктика – поєднання заангажованої безпосередності розповіді, висловленої у формі першої особи, з відстороненістю третьоосібного викладу дат і подій. Таку формальну специфіку британський дослідник Мекс Сондерс вдало називає «автобіографіціональністю», а життєпис Паунда – «попереднім начерком телеграфною мовою обсягом в одну сторінку» [463, с. 144].

Відчуття здивування й приголомшливий ефект від прочитання такої автобіографії Паунда навряд чи можна вважати її структурно-стилістичними особливостями, як пропонує Сондерс, і переклад яких вдається зберегти тільки частково. Адже цей телеграфно-конспективний твір належить поету, творчість якого багато у чому накреслила магістральні шляхи англо-американського модернізму, призвела, за оцінкою Т. С. Еліота, до поетичної революції ХХ ст. У лапідарних, побіжних згадках на кшталт «40 томів» дуже важко вгадати поета, перекладача, історика та теоретика літератури, критика й композитора, невтомного пропагандиста нового мистецтва та енергійного покровителя молодих талантів, який фактично виконував роль їхнього доброзичливого імпресарію. Серед таких «відкриттів» Паунда достатньо, напевно, назвати імена Маріанни Мур, Хільди Дуліттл, Е. Хемінгуея, В. К. Вільямса, Т. С. Еліота, Дж. Джойса.

Так само позірно канцелярсько-академічна виписка до диплому із зазначенням «Бакалавр філософії» варта особливого коментаря, хоча паундознавці, як правило, згадують її лише мимохідь [247, с. 45]. Хамфрі Кампентер, автор найповнішої біографії Паунда, такий «кваліфікаційно-освітній рівень», якщо вдатися до сьогочасних університетських шаблонів, отриманий майбутнім поетом 1905 р., теж згадує як щось належне й звичайне. Тим не менше, скрупульозно відтворений біографом перелік предметів, які 20-річний спудей Коледжу Гамільтона обрав для вивчення, може пояснити, чому керівництву начального закладу довелося удостоїти випускника таким особливим персональним документом, як «бакалавр філософії». Подібних, сказати б, «дипломів ad hoc» ні до, ні після Паунда коледж не видавав. Він закінчив навчання з відзнакою з таких дисциплін, як англо-саксонська мова, біблієзнавство, бібліографія, історія ораторського мистецтва, норми парламентської процеду-

ри, французька мова поглибленого рівня. Крім того, успішно були складені іспити з італійської, німецької та основ прованської мови [265, с. 58]. Коли того ж року Паунд продовжив навчання на факультеті романських мов Пенсильванського університету, його академічна всеїдність теж далася взнаки: він записався на всі без винятку курси, які пропонувалися на вибір студентів: латина, староспанська мова, іспанська драматургія, іспанська література, старофранцузька, прованська й італійська мови.

Словом, перед нами вимальовується творча особистість американського митця, яка сформована бажанням якомога повніше опанувати підвалини європейської культури, і таку настанову на мистецькі, історико-лінгвістичні й, загалом, естетичні принципи історичного процесу можна вважати доконечно важливою пресуппозицією особистості Паунда.

Важливо наголосити, що автобіографія поета побачила світ 1949 р. Саме цього року Конгресом США була заснована Боллінгенська премія за найкращі поетичні твори, і першим її лауреатом стали «Пізанські пісні» Паунда, які були написані у таборі для військових злочинців біля м. Піза в Італії. Внутрішньо напружений, а в останньому параграфі – пояснювальний і апологетичний настрій тексту пояснюється обставинами його написання, адже він творився у шпиталі святої Єлизавети в м. Вашингтон. У цей заклад для психічнохворих злочинців Паунд потрапив у 1946 р., оскільки судово-медична комісія визнала його неосудним у справі, яку уряд США порушив проти поета за пропагандистські звернення до солдат Другого фронту.

«Совість і обов'язок американського громадянина» – це ідейна домінанта не тільки автобіографічного дискурсу Паунда. Його особистість, історичні погляди й естетична система визначаються топосом Америки, реальної та омріяної, його болем і гордістю. Взаємини поета з батьківщиною найкраще можна описати як симбіоз слів Катулла на адресу Лесбії «*odi et amo*» (люблю і ненавиджу) і проникливого узагальнення творчості Василя Стуса, запропонованого Юрієм Шевельовим, – «трунок і трутизна».

Езра Паунд – плоть від плоті Сполучених Штатів Америки, історії її створення і розвитку, носій і продукт її специфічних міфологем і культурних кодів.



У жанрологічному вимірі соціокультурний історичний наратив «Кантос» нагадує еклектичний конструкт, синтез американського ярна та європейського ронделя. Подібний трансатлантичний синтез у творчості Джеймса відчитує Тімоті Ластіг. Спостереження британського дослідника над специфікою розмежувальних ліній і кордонів як мобільного та пористого, амбівалентного і стилістично насиченого естетичного цілого, актуальні для обох митців: «Зв'язок Старого й Нового світу; химерність і впізнаваність минулого; кругообертання між реалістичним і романтичним; чергування відцентрових і доцентрових векторів: у жодному з аспектів творчості Джеймса не знайдемо спроб чітко окреслити непорушні кордони. Існуючі порубіжні смуги формувалися під впливом перехресних енергетичних полів; вони не просто набували смислу – вони були смислом» [366, с. 62, курсив оригіналу. – О.Г.].

Розпочата 1908 р. у Венеції автобіографія, що побачила світ 1923 р. накладом 300 примірників у паризькому видавництві «Three Mountains» під назвою «Зухвалості» і багатозначним французьким підзаголовком «Огляд Нового й Старого світу» (*Indiscretions; or, Une revue de deux mondes*), який перегукується з назвою однойменного мистецько-літературного журналу, який тоді видавався у Парижі, модифікує генрі-джеймсівську тему «американця в Європі» в тому сенсі, що саме в Європі Паунд відчув себе справжнім американцем. Фрагментарна структура оповіді автобіографічних «Зухвалостей» нагадує асинхронні історії про полковника Томаса Сатпена, які Роза Колфілд розповідає Квентіну Компсону в романі Фолкнера «Авесалом, Авесалом!» (*Absalom, Absalom!*, 1936).

Навіть власне народження Паунд зображає як своєрідний американський *romance*, дія якого розгортається у типовому містечку фронтира. Його рамкова структура окантована темою народження немовляти Гаргантюа, а систематичне повторення сполучника «і» нагадує епічно-біблійне знамення, яке віщує його появу на світ. На перший погляд, дивні чи вигадані події підкріплені у розповіді посиланнями на тогочасну хроніку – місцеву газету «Сетердей івнінг пост». Гомер Паунд (у сім'ї його називали Ріп) невтомно розповідав Езрі про надзвичайний випадок, який сколихнув життя містечка Гейлі в штаті Айдахо 30 жовтня 1885 р. – день, коли Ізабель

Вестон Паунд народила первістка. В історію свого народження Паунд вплітає елементи гротеску раблезіанського штибу (величезний слон), іронічні натяки на магичні культури («Золота гілка» Джеймса Фрезера), філософію Руссо (шляхетні дикуни) та поезію Данте (наведена нижче цитата з італійської означає «справжнє розуміння»): «Незадовго до народження немовляти Гаргантюа з пересувного цирку втік величезний слон Сампсон, він перевернув клітки з левами, а потім увірвався до намету свого дресирувальника; і дресирувальник ускочив на слона верхи та погнав його до залізничного тупика, і можна було побачити ковбоїв, які переслідували тварину і палили по його задку з шестизарядних пістолетів». Коментуючи спогади циркача у місцевій газеті, Паунд підкреслює різні версії однієї пригоди: «Дресирувальник випустив з уваги подробиці про ковбоїв, оскільки його увага була повністю зосереджена на невеличкій відтуліні між двома вагонами, завантаженими рудою, тому що, як він згадує, «слони завжди йдуть тільки навпростець». Що й казати, дресирувальник виявив неабияку кмітливість, коли загнав слона, як клин, між отими двома вагонами, щоб його можна було приборкати. І вони зв'язали слона Сампсона, і гамселили його розпеченими залізними стержнями, і він «хапав ті стержні зубами», і їм не вдалося змусити його ревіти. І дресирувальник благав їх не вбивати слона, але їм все одно довелося це зробити, тільки через декілька місяців. І оскільки тамтешніх мешканців важко назвати невинними дикунами, і оскільки «Золота гілка» Фрезера не входила до їхнього списку читання, жоден із них не здогадався, що це все означало («Il vero intendimento», як сказав Данте про свій перший сонет, надісланий Гвідо [Кавальканті]. І народилось немовля Гаргантюа» [421, с. 39–40]. Обставини переслідування слона нагадують сюжетну лінію «вершника без голови» з класичного американського *romance* Вашингтона Ірвінга «Легенда Сонної Улоговини» (*The Legend of Sleepy Hollow*, 1820), її поетику химерного й курйозного. Жанрові координати *romance* у викладі Паунда вивляються у поєднанні неймовірних подій з реаліями соціального устрою поселенців. Саме наголос на «вузликах» соціальних зв'язків Генрі Джеймс вважав новим етапом у розвитку жанру *romance* і оповідань про привидів. Так, у рецензії 1865 р. на роман Мері Бреддон

«Аврора Флойд» (Aurora Floyd, 1863) Джеймс наголошує: «Завдяки щоденникам і листам, «Жінка у білому» Вілкі Коллінза виглядає, як версія «Клариси» Семюела Річардсона для ХІХ ст. Але головна новація Коллінза полягає у тому, що він привніс у літературу жажів «найзагадковішу з усіх таємниць – таємничість того, що відбувається біля наших дверей». А це – фатальний удар по авторитету Анни Радкліф і її вічного замку в Апеннінських горах. Що нам Апенніни, що ми Апеннінам? У Радкліф загадкове змальовано у «чистих і простих формах *romance*», у Вілкі Коллінза – *romance* суворої реальності. Для того, щоб хоча б наполовину передати моторошність добротного детективу, справжнє оповідання про привидів повинно бути прив'язане сотнею вузликів до якнайзвичніших життєвих обставин [342, с. 110].

Як і в структурі «Кантос», у автобіографічних «Зухвалостях» підкреслено нерозривне поєднання ліричного й епічного первнів наративної конструкції: «Одна справа відчувати, що зможеш написати всю соціальну історію Сполучених Штатів на матеріалі анналів своєї родини, і зовсім інша – братися за таку по-бальзаківському багатотомну розповідь. Звідси – відступ про двоюрідну бабусю; звідси – Джозеф Водсворт, який викрав Хартію Коннектикуту і сховав її в дубі Хартії, що призвело до несамовитості адептів тиранії у формі законної династії: дивовижні обставини, свічки, загашені плащем, який народне мистецтво описує радше як лицарський, ніж пуританський» [421, с. 6].

Континуум американської традиції від колоністів і трансценденталістів Паунд викінчує кульмінаційним етапом – автобіографією Генрі Джеймса «Маленький хлопчик й інші» (A Small Boy and Others, 1913). Побіжна згадка про двоюрідну бабусю, під пильною увагою якої Паунд вперше побував у Європі, багатозначно резонує як з ізоморфними спогадами автобіографії Джеймса, так і з його сюжетним «інтернаціональним» лейтмотивом, зокрема – «американців у Європі». «Колоніальна Америка, – пише Паунд, – залишила нам у спадщину декілька історій – про героїв або фанатиків; il y a aussi le costume historique (є також костюмовані історії); Фенімор Купер, Ірвінг і, напевно, набагато інформативніший за них Джефферсон, про що свідчить його нещодавно опубліковане приватне

листування. Потім з'являється Готорн із неперевершеними, хоча й тенденційними, мотивами; далі – болісні зусилля у Конкорді, і нарешті – вершинні характери у «Спогадах маленького хлопчика й інших». Окрім того, що описав Джеймс, ми майже нічого не знаємо про величезні білі плями за давнини обставин» (vast patches of dated atmosphere) [421, с. 8–9].

Очевидно, «вершинні» образи Джеймса пов'язані з «уроками майстра», які Паунд творчо використав у «Піснях». Скажімо, такі рефлексії у спогадах про старшого брата Джеймса, які стосуються парадигматики міметичного і фікціонального, модусів художньої репрезентації, іронічних обертонів у новому історичному контексті, поетики пам'яті, вишуканої гри слів: «Від самого початку я вдивлявся в саме поняття відображення, а саме способів передачі захоплення, пристрасі, загадковості, гідності, неповторності, словом – важливості – зображуваного явища, а не випадкових, неопосередкованих зовнішніх обставин; але у будинку репрезентацій було багато кімнат, кожна з власним замком, а підібрати і спробувати ключі до них виявилось справою нескінченною. Коли, зрештою, я видобував десь із дна кишені ключ, який годився хоча б приблизно, я вкотре пере-свідчувався, що кінцева мета зводилася до зображення. Так вимальовувалася специфічна послідовність, а не змарновані обривки, про які доводиться шкодувати; адже такі втрати мають власну композицію та враження, і завдяки їхній віддаленості пам'ять наповнюється особливим тунком, незмірно запашнішим у порівнянні з безпосереднім і прикметно самоочевидним зиском. Ба більше: невже безбарвність самого ландшафту певною мірою не спонукала до його малювання? – не у тому розумінні, що дитячому оку бракувало предметів для відтворення, якраз таких було досхочу, а тому, що їх було більше, ніж відразу кидається в око іншим, і так запалювалася спрага, яку шалено намагаєшся вгамувати. Найдоступнішим способом такого вдоволення була імітація, наслідування, принаймні для мене: тепер я розумію, що Вільям не потребував жодних пояснень чи мотивацій – йому давалося легко, тому він і малював. А я малював, тому що копіював брата» [341, с. 263].

Прикметно, що твір «Маленький хлопчик й інші», який Джеймсознавці зараховують до стилістично найбільш самотніх і кон-

цептуально загадкових «квазібіографічних текстів» письменника [398, с. 639], побачив світ у рік, коли вийшов друком роман Марселя Пруста «На Сванний бік» (*Du côté de chez Swann*, 1913). Сюжетно-ліричні малюнки цих творів перегукуються паралельними мотивами духовного становлення протагоніста в сімейному мікрокосмі. Щоправда, у Пруста внутрішній світ хлопчика-наратора багато в чому формується під впливом переживання браку тепла і спілкування з батьками й надто – з матір'ю, а домінуюча «відсутня» постать у спогадах Джеймса – образ старшого брата Вільяма. Втрата братів – Робертсона і Вільяма у 1910 р. – складає осердя автобіографічного імпульсу спогадів.

Але не менш показово і те, що «Маленький хлопчик й інші» вийшов через 5 років після знаменитої «Передмови» до нью-йоркського видання «Портрету дами» (1908). У «Передмові» Джеймс обстоює концепт «будинку літератури з мільйоном вікон», за кожним із яких чаїться безліч неповторних поглядів на реальність, унікальних вражень, наративних перспектив і суб'єктивних точок зору. Висловлені в «Передмові» естетичні засади визначають архітектоніку спогадів, а метафоричний ланцюг трансформовано в автобіографічних спогадах у образах дверей і пошуку ключа до них: «Одним словом, коли я постукався у двері минулого, вони широко відчинилися переді мною – і я побачив, як світ за ними почав пластично «конструюватися» навколо центральної постаті, як яскраво і дивовижно наповнюється він персонажами»<sup>27</sup> [341, с. 2].

Метафоричний ланцюг, пов'язаний з образом дверей, Джеймс підхоплює у мотиві пошуку ключів до них і проблематизує принципи художньої репрезентації, співвідношення мімезису із символічністю.

Постать Джозефа Водсворта, одного з пуританських пращурів Паунда по материнській лінії, органічно функціонує в життєписі як виразник паритетного співуснування факту та вигадки в родоводі конкретної сім'ї з історією становлення країни. «Дивовижні обставини», які згадано в автобіографії, пов'язані з подіями січня 1639 р., коли Рада колонії Коннектикут ухвалила так званий «Осно-

<sup>27</sup> To knock at the door of the past was in a word to see it open to me quite – to see the world within begin to «compose» with a grace of its own round the primary figure, see it people itself vividly and insistently.

вний Статут», який визначав порядок проведення виборів, структуру і повноваження уряду колонії. Він складався, окрім губернатора і його заступника, з 12 службовців, яких обирали так звані «фрімени» – повноправні колоністи, що прибули до Нового світу за власний кошт і нащадкам яких надавалися рівні права з громадянами метрополії. Цей документ став першим статутом у американських колоніях, і згодом – прообразом Конституції США. Після того, як у 1686 р. король Яків II Стюарт призначив Едмунда Андроса губернатором новоствореного домініону Нова Англія, той заявив про скасування права Коннектикута на самоврядування і в жовтні 1687 р. прибув у Гартфорд із військовими загонами, щоб позбавити Коннектикут його самостійності. Історіографія цього епізоду, в якій фактографічний матеріал міцно переплітається з легендарними переказами, загалом зводиться до розповіді про те, що коли Е. Андрос зажадав видати йому Хартію Коннектикуту й документ принесли в кімнату, в ній зненацька згасли всі свічки. Світло запалили знову, але Хартія зникла. За легендою, колоністи сховали Хартію в дуплі величезного дуба, який отримав ім'я «Дуб Хартії».

Так чи інакше, історія зберегла ім'я викрадача. Чарлз Гоудлі, наприклад, наводить документ, датований травнем 1715 р., в якому Генеральна асамблея штату Коннектикут відзначає звитягу героя таким формулюванням: «Після розгляду питання щодо вірного та корисного служіння капітана Джозефа Вордсворта з Гарфорда, і насамперед – за збереження Копії Хартії нашої Колонії у вельми неспокійний період, коли на нашу конституцію було вчинено замах, і за збереження її у надійному місці до цього дня, Асамблея на знак глибокої вдячності за вищезазначене вірне та корисне служіння ухвалює рішення видати йому з казни Колонії винагороду в розмірі 4 фунтів». Щоправда, додає історик, ця постанова Нижньої палати Генеральної асамблеї штату була відхилена Верхньою палатою, оскільки на цьому ж засіданні Вордсворт образив одного з її членів, за що і отримав усну догану від губернатора. Справу владнали на засіданні Комітету з нагород, який зменшив винагороду до 20 шилінгів в якості сатисфакції [336, с. 23–24].

Поряд із такими подіями, як, скажімо, «Бостонське чаювання», яке Паунд оспівуватиме в «Кантос», «Дуб Хартії» з часом перетво-

рився на один із вагомих символів Війни за незалежність як перший акт відкритої непокори американських колоністів британській короні. Показово, що у відтворенні сцени викрадення епохального документа особливо виокремлено дивовижні обставини. Така точка зору оповідача наближує його до жанрової специфіки «romance» і нагадує, наприклад, програмну передмову Наталієля Готорна до «Щасливої долини, Роману про Блітдейл» (*The Blithedale Romance*, 1852). У ній, за влучним визначенням М. Анастасьєва, автор «залишає за собою право» на «фантастику, розпливчастий серпанок й інші ефекти» [5, с. 255]. Варто лише уточнити, що Готорн вказує на «умовності», «привілеї» і «ліцензії», яких бракує національній белетристиці. Він із сумом констатує, що на тлі художніх практик інших («старших», як пише автор) країн американська літературна норма все ще не створила власної «казкової країни» (*Faery Land*) і «вимагає змальовувати витвори уяви тими ж категоріями, якими зображаються справжні смертні істоти» [328, с. iv]. Участь у заснованій трансценденталістами комуні наратор називає «найромантичнішим епізодом його життя», який одночасно був «сном наяву і фактом, і саме тому зробив можливим зв'язок (*an available foothold*) між вимислом і реальністю» [328, с. v].

Саме таку «романтизовану» версію історії, яка органічно міститиме магію, чаклунство й метаморфози, Паунд протиставить у ліро-епічних «Кантос» «романізованій» історії у формі причинно-наслідкового континууму.

Паундова версія родинної історії зосереджується, головним чином, на її чоловічій гілці – постатях діда Тадеуса й батька Гомера. Така «his-toric» перспектива пов'язує генеалогію роду з англо-саксонською колоніальною традицією Америки, постаючи її мікрокосмом. У спогадах Дж. Лафліна можна знайти цікаве пояснення певної (і доволі вибіркової, якщо зважити на епізод із «Дубом Хартії») байдужості Паунда до родичів по материнській лінії, оскільки серед них були конокради, які закінчили життя на шибениці [358, с. 152].

Тадеус Паунд, за спогадами онука, прокладав залізницю, був людиною «пристрасною, вірив у майбутнє, був обраний до Конгресу (додамо: конгресменом він обирався тричі. – О.Г.), а значить – отримав титул «високоповажного джентльмена» та завів собі

додаткову помічницю без офіційного благословення церкви» [421, с. 14]. Іронічний натяк на порушення етичних настанов і приписів пуританської громади пояснює, чому згодом Тадеус не ввійшов до адміністрації президента Гардінга. «Як лейтенант-губернатор Вісконсину, – читаємо у «Зухвалостях» черговий еківок на пуританську традицію, – він «головував на засіданнях Законодавчих зборів штату, тобто сенату, та запам'ятався розпуском цього органу за намовленням невідомої надприродної сили, оскільки ніхто у зібранні не бачив і не чув ні ініціатора, ні прихильників такої резолюції» [421, с. 14].

Тадеус заснував Лісоторговельну компанію і після Громадянської війни видавав робітникам підприємства сертифікати, своєрідний ерзац паперових грошей, якими вони розраховувалися у крамницях містечка Чіппева-Фоллс (штат Вісконсин).

Навіть такий короткий екскурс у родову історію Паундів дозволяє виокремити ті присутні американські міфілогєми, якими просочено текстуру «Кантос»: освоєння фронтиру, піонери «Дикого Заходу», державна служба і служіння державі, пуританська етика, фінансово-економічні обставини зародження майбутнього середнього класу.

### **5.3. Національна ідентичність у «Кантос»**

Проблема американської ідентичності народилася одночасно зі створенням американської держави і навіть до неї. Від часів питання Сент-Джона де Кревкера «Хто ж тоді є американець, ця нова людина?» [27, с. 560] ця проблематика обговорювалась і продовжує дискутуватися на різних рівнях – політичному, психологічному, ідеологічному, естетичному. Культурологічні побудови та фактори політичної свідомості модерністських письменників викликають особливу зацікавленість науковців, і спектр пропонує гіпотез стосовно цього питання вельми розмаїтий. Так, Юрій Андрухович, підсумовуючи погляди багатьох західних критиків, зокрема Е. Вайнберга, називає Паунда й Еліота «двома найбільш євроцентричними модерністами» [8, с. 12]. Подібне поєд-



нання фундаторів англо-американського поетичного модернізму в своєрідний «тандем» є показовим стереотипом паундіани. І якщо євроцентричність Еліота, яка з плином часу викристалізувалася в концепцію християнської Європи, загалом не викликає заперечень, то творчість Паунда завжди центрувалася навколо ідеї батьківщини, її культурного збагачення, а його поетика органічно поєднує модерністські новації з жанровими первнями американської літературної традиції. Як зауважує Айра Надел, «життя експатріанта у Венеції, Лондоні, Парижі та Рапалло притлумило його американську ідентичність; воєнні роки скомпрометували її, коли він виступав з антиамериканськими та антисемітськими радіопередачами, в яких він підтримував Муссоліні» [487, с. 1]. Ніби передбачивши свої непрості взаємини з батьківщиною в майбутньому, Паунд писав у листі 1920 р.: «Нехай я жахливий і осоружний, але все ж американець, і либонь не з найгірших. Навіть якщо я про це не кажу про людське око» [485, с. 169].

Метою цього підрозділу є спроба довести, по-перше, що добровільне вигнання і типово американський нонконформізм можна трактувати і як один із способів створення Паундом інтертекстуальної «маски» американця. По-друге – продемонструвати, що протягом усього життя Паунд був сповнений і надихався ідеєю формування духовного складу американського характеру в його культурно-історичній, економічній, політичній, соціальній цілісності. Він намагався вибудувати абсолютно оригінальну естетичну систему, яка вивершилася створенням поступового американського епосу.

Американська ідентичність тісно пов'язується Паундом із концепцією американського ренесансу. В одній зі статей циклу «Моя вітчизна» (*Patria mia*, 1913) читаємо: «У цьому есеї я не ставлю завданням глумитися з моєї країни, чи навіть вступати в полеміку з приводу певних пороків, настільки очевидних, що самі громадяни, можливо, інколи інтуїтивно усвідомлюють їхнє існування. Моє головне твердження полягає в тому, що в Америці є шанс пережити ренесанс і що деякі абсурдні звичаї американців у кінцевому рахунку є поверховими і жодною мірою не фатальними ознаками безплідності або навіть смертельної хвороби» [434, с. 102].

Як бачимо, ці думки перегукуються з концепцією американської ідентичності Френсіса Матіссена, котрий визначив добу Американського ренесансу як епоху формування специфічно американського способу художніх рішень, що ґрунтуються на парадигмі, сформульованій Р. В. Емерсоном і реалізованій у площині тяглості американської історії. Дослідник підкреслює, що покоління Емерсона, Готорна, Торо, Вітмена та Мелвілла «вважало своїм обов'язком втілити у життя енергію, звільнену Війною за незалежність, заснувати культуру, що втілює потенції політичних реалій Америки» [378, с. xv].

Історико-політичні реалії США, про які згадує Матіссен, набувають у творчості Паунда специфічних поетикальних властивостей. У ліро-епічній поемі «Пісні» він звертається до історичних документів часу становлення американської республіки (Конституція США, листування Джефферсона з Дж. Адамсом), які актуалізуються в тексті у художніх формах, що визначали розвиток американської літератури.

Зокрема, це стосується жанрів ереміади та ярна. Зупинимось на останньому. П. В. Балдіцин, аналізуючи гуморески Марка Твена, підкреслює, що вони майже завжди нагадують структуру ярна: окремі анекдоти нанизуються на стрижневу тему – за подібністю, контрастом чи асоціацією, вони інтегровані в листи, інтерв'ю, лекції або комічну автобіографію [12, с. 212]. Досить показово й те, що, наприклад, «Знаменита жаба-стрибунка з Калавераса» (The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County), в якій переповідаються байки «добропорядного старого базіки Саймона Вілера» (good-natured, garrulous old Simon Wheeler), його нескінченна оповідь (the interminable narrative) й маловірогідні байки (queer yarn) завершуються відкритим фіналом, двома сполучниками «і», що натякає на марні спроби поставити крапку в оповіді. Важливо, що другий сполучник «і» є останнім словом власне прямої мови розповідача. Наступний розділовий знак – тире – сприймається як маркер синтаксичного відокремлення лише формально, а стильово-емоційно він виглядає як оксиморон, оскільки оповідкам Саймона Вілера, видається, немає перепон: «Well, thish-yer Smiley had a yaller one-eyed cow that didn't have no tail, only jest a short stump like a

bannanner, and – » [375, с. 35]. До речі, і переклад цього оповідання українською М. Дмитренка [146, с. 19–20], і Н. Дарузес – російською [145, с. 7–8] виконані за виданням, в якому пасаж про ярн відсутній. В інших редакціях твору наратор саркастично зауважує: «To me, the spectacle of a man drifting serenely along through such a queer yarn without ever smiling, was exquisitely absurd» (Вигляд людини, котра розмірено і незворушно травить вигадані байки без тіні посмішки, здавався мені абсолютно дурнуватим) [496, с. 872].

Модерністський американський епос Паунда, очевидно, дає підстави розглядати його як амебейне продовження марк-твенівського ярна. «Пісні» відкриваються з поклику на «Одіссею», причому починаються сполучником «і», тобто актуалізують гомерівський принцип «in medias res» і, відповідно, залишаються незавершеними, як «ярн» Саймона Вілера. В інших оповіданнях Марка Твена інстанція наратора актуалізується в зворотному, «антигомерівському» спрямуванні побудови сюжету. У них розповідач немов «впорядковує» наратив простакуватого героя й розгортає події в хронологічно вивіреному порядку. Але поетологічні коментарі автора співвідносяться з творчими засадами «божественного» Гомера, зокрема побудовою сюжету, зав'язку котрого розміщено «в гущавині подій». Про цю структурну особливість писали Гораций в «Поетичному мистецтві» та Аристотель в «Поетиці» – звідси й епітети останнього на адресу Гомера «божественний» або «незвичайний» [10, с. 60]. З приводу «Правдивої історії, записаної слово в слово, як я це чув» (A True Story Repeated Word for Word As I Heard It), Твен писав видавцю, що історія Рейчел в оповіданні відтворена ним зі слів тітоньки Корд «без змін, за винятком того, що починається вона від логічного початку, а в неї – із середини й розвивається в обидва кінці» [493, с. 220]. Історія людства в «Кантос» нагадує структуру марк-твенівського ярна зі «Знаменитої жаби-стрибунки» у тому розумінні, що таку модель історії можна продовжувати до безкінечності. У жанровому вимірі соціокультурний історичний наратив «Кантос» нагадує еkleктичний конструкт, синтез американського ярна й європейського ронделя. Лейтмотиви епосу, його ключові образи, тематичні рими організовані за принципом рефрену. «В'язка анекдотів», у яких, за словами Балдіцина, ви-

являється «майстерність композиції, побудови сюжету в «Пригодах Тома Соєра» [12, с. 242], у Паунда вибудовано як інтертекстуальна ризома повторень. З кожною репризою, «дуплікацією епізодів» і текстуалізованими розпроміненими подробицями модерний епос збагачується новими змістовими відтінками, що структурно наближає його до «в'язки анекдотів» американського ярна.

Таке комплементарне нашарування й амебейний діалог прочитується нами як квінтесенція репрезентованої в «Піснях» американської ідентичності. Її змістовні та ідеологічні імплікації розкриваються через взаємодію та переплетіння з оригінальними авторськими строфічними новаціями (війонади), історіографічними давніми жанрами (періпли) та модифікованими «твердими» поетичними формами світової поезії і фольклору (китайські кулі, європейські канцона, віленала, ренонділья). Паунд користується ними (компілює, монтує, стилізує, заповнює лакуни історіографії) для розбудови твору високого жанру – сучасного американського епосу в поступичний час.

Визначною прикметою творчих експериментів Паунда став пошук шляхів репрезентувати власну ідентичність на тлі обставин емігрантського життя. Недаремно Г. Сиваченко називає його «найбільш завершеним втіленням типу експатріанта в ХХ ст.» [194, с. 120]. Загалом, конфлікт Паунда-експатріанта з його батьківщиною можна розглядати у площині історичного континууму стосунків митця та влади. Наприклад, виклад М. Гаспаровим останнього періоду життя Овідія точно кореспондує з «маскою» американського поета-нонконформіста. Досліджуючи стосунки римського поета-вигнанця з режимом Августа, науковець називає автора «Скорботних елегій» трагічною жертвою непорозуміння. Воно було спричинене, пише Гаспаров, не тим, що Овідій «перебував в опозиції до «режиму» Августа, – радше навпаки, тому що він був прямим породженням цього режиму, усвідомлював це, був йому вдячний, любив його і оспівував його. А режим хотів, щоб його оспівували не за те, чим він був, а за те, чим він бажав бути – або принаймні бажав здаватися» [43, с. 192].

Ідея американської ідентичності в творчості Паунда постає як контактна зона історії США, античної літератури та синоцен-

тричної парадигми соціального облаштування, яку вибудовано в її культурному ареалі. Таке гібридне структурування історії нагадує трактування культури Еліотом, яке ґрунтується на поєднанні греко-римського світу з християнством.

Поетика конденсації семантичної енергії, котра досягається шляхом нашарування інтертекстуальних інгредієнтів, у «Пісні 7» висловлена в образі «плетива безкінечного речення» [437, с. 24], що бере витoki, як буде проілюстровано далі, в художніх стратегіях Генрі Джеймса.

Ще однією іпостассю американської ідентичності Паунда є настирливі напучення, настанови і заклики до співвітчизників повернутися до істинних джерел «американської цивілізації». В оригінальному прочитанні творчого доробку поета як утілення трьох авторських масок – творця, пророка і спасителя, котрі «можна умовно зіставити з епосом, публіцистикою і радіовиступами Паунда», М. Ошуков доказово продемонстрував риторичні та ідеологічні риси жанру проповіді в культурологічній прозі письменника, а у виступах по римському радіо – іпостась спасителя [161, с. 71, 74]. Проте творчі імпульси життєвого і мистецького шляху Паунда визначилися також його американською ідентичністю, а його трагічний конфлікт з владою багато в чому пояснюється ідеологемами американської традиції, до прикладу – нонконформізмом, індивідуалізмом і концепцією «опертя на власні сили» Р. В. Емерсона.

В етичній концепції Паунда американські цінності визначаються позачасовими, глобальними координатами. Такий, якщо користуватися політичними штампами, своєрідний «Рах Americana» екстраполюється молодим Паундом на філософсько-етичне вчення Китаю, а в «Піснях» саме Схід, втілений в конфуціанську філософію державного устрою, займає визначальне місце в процесі взаємного етичного та духовного збагачення. Наприклад, 1914 р. в «Егоїсті» з'являється допис «Слова Мінь Мао, найменшого з учнів Конфуція» [369] за підписом «М.М.». За атрибуцією Дональда Геллапа, публікація належала перу Паунда [314, с. 237]. Полемічна стаття присвячена Ян Чжу (бл. 440–334 р. до н. е.), яскравому супротивнику конфуціанства, оскільки воно суперечило його ідеї «природного» розвитку людини, не обмеженого політичними, економічними та етич-

ними нормами соціуму. Роздуми Паунда закінчуються таким висновком: «Судження Ян Чжу ніяк не стосуються Егоїзму, бо в них звучить заклик до людини спиратися на будь-що, лише не на себе. А довіра до себе є стрижнем конфуціанської філософії». Очевидно, що теза «This dependence on self is the core of Confucian philosophy» засвідчує американську матрицю розуміння Сходу молодим Паундом: вчення Конфуція описується в термінах емерсонівської філософії «довіри до себе», котра, в свою чергу, ретроспективно вписується в конфуціанський канон. Сутність вчення Емерсона «втілює ідею суспільного звучання: людина повинна брати відповідальність на себе, мати мужність виконувати те, що вважає своїм громадянським обов'язком безвідносно до панівних поглядів та настанов. Індивідуалізм, що розуміється як саме такий спосіб думок і поведінки, є безумовно моральним, а інколи набуває відтінку справжнього героїзму» [160, с. 43]. У певному смислі драматична доля Паунда стала яскравим підтвердженням суперечливих наслідків такої нонконформістської позиції письменника, що керувався голосом громадянина і поета, який пристрасно бажав «окультурити» свою батьківщину.

У системі репрезентації американської ідентичності письменника пафос його настанов, закликів і проклять на адресу власної держави нагадує поетику ереміади. У психологічному ракурсі цей аспект описано У. Флорі в її біографічному дослідженні духовного світу поета [305, с. 5]. У Паунда ереміада звучить як секуляризована або екуменічна версія месіанської надії на відродження Америки. С. Беркович підкреслює, що ереміада періоду становлення республіки була ритуалом, що слугував засобом злити воедино соціальну критику і духовне відродження, суспільні інтереси і самотність індивідуума, мінливі «знамення часу» з традиційними метафорами, темами і символами [251, с. xi]. Ереміада відіграла вирішальну роль у формуванні міфу Америки. «Можливо, – підкреслює вчений, – міф і убирає історію в шати фікціональності, але його переконливість перебуває в прямій залежності від здатності відобразити дії людей в історії. Зрештою, її ефективність впливає з функціонального зв'язку з фактами» [251, с. xi].

Спроби спроектувати мову Святого Письма на текст «Пісень» Мері Гібсон узагальнює в тому сенсі, що в них «біблійні проро-

ки стоять в одній шерензі з Одиссеєм та Енеєм, частіше з Одиссеєм, який повертається з вигнання, щоб відновити порядок на Ітаці, а Еней відправляється у вигнання з метою заснувати новий храм [316, с. 171]. Одним із таких старозаповітних пророків критик називає Іллю і посилається на «Пісню 74», в якій згадується перекладач «Одіссеї» Вільям Раус, який «почув розмови про Іллю / Розповіді про нещастя Одиссея» / <...> / «Я – ніхто, звати мене Ніхто» («Rouse found they spoke of Elias / in telling the tales of Odysseus / <...> / «I am noman, my name is noman») [437, с. 446].

Сенс такого конструктивного прочитання привабливий, однак все-таки слід уточнити жанрові особливості подібних міжтекстових нашарувань. Паунд використовує змістовний потенціал гри слів, які в даному конкретному випадку співвідносяться з історією порятунку супутників Одиссея з печери Поліфема й алюзіями на міжмовні каламбури з Євангелія від Матвія. Коли на Голгофі Христос згадує двадцять перший Псалом, що починається словами Елі, Елі, і «гучним голосом каже: «Боже Мій, Боже Мій! Навіщо Ти Мене покинув?», то, як коментує євангеліст, «Дехто з тих, що стояли там, чули це і говорили: Він кличе Іллю» (Матвій 27: 46–47). Новозаповітні каламбури Паунд транспонує на споконвічно американський жанр ярна. Коментуючи переклади Гомера відомим дослідником і перекладачем класичної літератури Вільямом Раусом, Паунд пише, що той «зробив абсолютно правильно, коли поплив на парусній шлюпці до егейського узбережжя, де ще можна почути давні ярни, навіть коли вони розповідають про Іллю» (Rouse went to the right place for his Homer – namely, to the Aegean in a sail boat, where they are still telling the same yarns even if they tell them about the prophet Elias) [486, с. 356]. Хоча Паунд у захопленні від колеги-перекладача, «котрому вдалося знайти відповідний аналог грецькому «polumetis» – англomовне «one who was never at a loss» у першому рядку «Одіссеї» (у перекладі Бориса Тена «бувалий муж» [51, с. 3]), у листі до Еліота 1935 р. він іронічно зауважує: «Старий Раус усе впирається, ніяк не бажає виявити належну увагу піклуванням Аврори про манікюр або стопам Телемаха» (ole Rouse is getting stubborn, won't pay any attention to Aurora's manicuring or Telemachus' feet) [497, с. 272]. У своїй духовній автобіографії «Пу-

тівнику по культурі», в розділі – нотабене! – «Традиція», цей же мотив пропонується Паундом як зразок трансформацій і метаморфоз світової культури в жанрових вимірах ярна. «Д-р Раус побачив егейських моряків за оповідками байок з «Одіссеї», хоча час порядно пошарпав ім'я Одиссея, скоротивши його до О'іссея, Улісс латинською, а сьогодні – Ілля, яке ототожнюють із пророком» (Dr Rouse found his Aegean sailors still telling yarns from the Odyssey though time had worn out Odysseus' name, down through O'ysseus, already latin Ulysses, to current Elias, identified with the prophet) [416, с. 79]. І коли в «Пісні 77» читаємо: «Минають дні / І базіки на причалі в Сиракузах / Все ще навперебій змагаються з Одиссеєм» (day comes after day / and the liars on the quai at Siracusa / still vie with Odysseus) [437, с. 487], то не можна не відзначити один із лейтмотивів епосу, в котрому еднаються автобіографічний модус письма з гомерівськими сюжетами на ґрунті традиційного американського словесного жанру. Синтаксис цих рядків (сурядний зв'язок і теперішній час дієслів) створює симультанну темпоральну співвіднесеність, в якій нівелюється розрив між претеритом (за класифікацією М. Рімаря) класичного епосу [186, с. 11] і сучасністю.

У творчості Паунда структурні особливості ярна еднаються також зі спробами виокремити нові жанрові акценти в наративних стратегіях Генрі Джеймса, задекларованих, як уже згадувалося, в Передмові до «Портрета дами»: «У будинку літератури багато вікон, мільйони – стільки, що з всіма тими, котрі, можливо, з'являться на його неозорому фасаді, їх не можливо підрахувати, і кожне з них було чи буде прорублене в міру необхідності індивідуального погляду та силою індивідуальної волі» [343, с. 50]. І якщо «зерна вимислу» (the origin of one's wind-blown germs) у Джеймса «падають з неба», вони приховані за кожним поворотом життєвої дороги, то в художній практиці Паунда архітектоніка твору спирається на естетичну археологію в розумінні Мішеля Фуко, тобто перетворенні німих документів як «пам'яті про себе» в пам'ятники, внутрішні характеристики котрих, сама тканина натякає «на спільності, сукупності, послідовності й зв'язки» [221, с. 11, 13]. У подібному ракурсі Паунд добирає з поетичної традиції «променисті подробиці», яскраві й незабутні події, цитати, анекдоти, що асоці-



ативно вказують й узагальнюють духовний досвід цілих історико-культурних епох.

«Соборний» архітектурний код «Пісень» нагадує сумовиті судження Готорна і Джеймса про США як країну без аристократії, замків і таємниць. У Паунда ці соборні образи функціонують у полісемантичному просторі номінацій. Вони синтезують духовний досвід людства у позачасовому гібридному поєднанні, скажімо, класичного міфу, конфуціанського канону, середньовічної і ренесансної Європи, американського Просвітництва. Так, у властивій Паунду манері поєднувати мистецтво і політекономію, есей «Вступ до економічної сутності Сполучених Штатів» (*An Introduction to the Economic Nature of the United States*, 1944) починається з пояснення сучасної Америки в контексті трьохкомпонентної структури «Божественної комедії» Данте: «Це не Коротка економічна історія Сполучених Штатів. Сорок років я удосконалюю навички для написання не стільки економічної історії Сполучених Штатів, або для будь-якої іншої країни, як для створення епічної поеми, що починається в «темному лісі», проходить через Чистилище і завершується світлом, «*fra i maestri di color che sanno*». (Цитата з четвертої пісні Пекла: «вчитель всіх, хто знає» [86, с. 41]). Але для цього мені довелося збагнути ПРИРОДУ невдачі. Однак я не думаю, що обов'язково необхідно посилатися на кожен випадок невдачі»<sup>28</sup> [434, с. 167].

Звісно, кожен випадок невдачі або трагедію каталогізувати неможливо, але їх сліди, відсвіти, як засвідчує епос Паунда, можна спробувати бодай пунктирно нанести на умовну карту повторів і тематичних рим у системі художніх новацій. У самому романі Джеймса виразно проступають топоси, які резонують з поетикою «соборних образів» Паунда. У покинутих церквах і розвалинах Риму, цих архітектурних паралелях і символах життєвої трагедії Ізабель Арчер, героїня з «подобною посмішці» споглядає руїни древнього міста: «Їй слугували підтримкою в її зневірі ці руїни, що руйнувалися протягом ба-

<sup>28</sup> This is not a SHORT History of the Economy of the United States. For forty years I have schooled myself, not to write the Economic History of the US or any other country, but to write an epic poem which begins «In the Dark Forest» crosses the Purgatory of human error, and ends in the light, [next to master of those who know]. For this reason I have had to understand the NATURE of error. But I don't think it necessary to refer to each particular case of error.

гатьох віків і все ж таки вистояли, «в багатотомних римських анналах» її життєва драма «й насправду була жалюгідною дрібницею», Ізабеллу не залишає відчуття «безперервності людських дол» [94, с. 420]. Дотичний сюжет страждань Гілберта Осмонда, цього жорстокого провісника Фердинанда Клегга з «Колекціонера» Джона Фаулза, зображеного Джеймсом із епічної перспективи, в якій людина знову може сприймати себе органічною частинкою світу, в якому панує нерозривний зв'язок мікро- й макрокосму. «Римські аннали» функціонують як своєрідне збільшувальне скло, крізь яке авторський погляд, за висловом В. Діммок, «розширює приватну трагедію романного героя до космічних масштабів» [276, с. 217], створюючи таким чином ланцюжок в історичному континуумі.

Г'ю Кеннер першим запропонував цікаві та важливі паралелі між біографією та концепцією дійсності в художніх творах Паунда. Його знайомство з Генрі Джеймсом у лондонському Челсі в червні 1912 р. критик трактує як одну з визначальних віх у становленні розуміння традиції Паундом. Для нього, за словами Кеннера, початок Першої світової війни та смерть Джеймса провістили кінець високої європейської культури, кризи традиції. Тільки після вибухів пан'європейської бійні початку ХХ ст., зазначає автор, у творах Паунда з'являються образи згарищ і руїн [349, с. 7].

У листі до шведського письменника й перекладача Еріка Местерсона (грудень 1936 р.) Паунд скаржиться, що Нобелівські премії й інші літературні нагороди дістаються «убогим епігонам із пробивними дружинами й успіхом у невибагливого читача». Щоправда, ця риторика обурення і розпачу, притаманна епістолярію поета 1930-х рр., змінюється на аналітичний тон: «Поza всякими сумнівами, загальний рівень нобеліантів вельми високий, але у їхньому списку немає найвизначніших і чесних майстрів, найпалкіших поборників істини» [494, с. 373]. Серед таких митців Паунд називає і Генрі Джеймса.

Загалом, діалог Паунда з Джеймсом – різновекторний і показовий, він виразно демонструє тенденції літературно-критичної рецепції творчості Генрі Джеймса протягом перших десятиліть ХХ ст. і тому віддзеркалює магістральні художні новації та жанрові зрушення у поезиці модернізму. Леонард Орр, наприклад, підкрес-

лює, що «хоча Джеймс не міг передбачити повороти й пертурбації у подальшому розвитку критичної теорії й літературно-художніх напрямів, кожна школа неодмінно підносила на щит його творчість. З такої позиції вона адаптувалася невеличкою групою авторів і текстами «високого модернізму» – у «Серці темряви» Джозефа Конрада (1898), «Уліссі» Джеймса Джойса (1922), «Безплідній землі» Т. С. Еліота (1922). Цікаво, що, як і Джеймс, всі вони були письменниками-експатріантами чи емігрантами. Ці автори, разом із такими поборниками новаторської модерністської естетики, як Вірджинія Вульф і Езра Паунд, бачили у Джеймсі свого безпосереднього попередника та взірець, який видозмінював лекала вікторіанського роману, витончено підважував жанрові основи масової літератури, зокрема готичного роману чи оповідання про приви́дів, пропонував складні та багатозначні тексти, які необхідно було перечитати по-новому і по-іншому; вони розглядали його експерименти в одному ряду (подібно до експериментів Конрада чи, якщо звернутися до інших предтеч ХІХ ст. – Волта Вітмена, Гюстава Флобера, Емілі Дікінсон, Джерарда Менлі Гопткінса і Германа Мелвілла) з авторами, твори яких заборонялися чи були невідомі читацькій аудиторії, але триумфально друкувалися у 1920-х – 30-х рр.»<sup>29</sup> [399, с. 70–71].

Серпневе число «Літл Рев'ю» 1918 р. було присвячено творчості Джеймса, і лєвова частка випуску належала перу зарубіжного редактора журналу – Езрі Паунду, який виступив з літературно-критичним тетраптихом. Він складається з «Пояснення» («In Explanation») [420], яке нагадує вступне слово відповідального ре-

---

<sup>29</sup> Although James could never have predicted the twists and turns critical theory and schools of criticism would take, his work has been successively taken up as exemplary for each approach. In this he matches a small group of «high modernist» authors and texts: Joseph Conrad's *Heart of Darkness* (1898), James Joyce's *Ulysses* (1922), T. S. Eliot's *The Waste Land* (1922) (interestingly, like James, these were all expatriated or exiled authors). These authors, along with the proponents of the new modernist aesthetics such as Virginia Woolf and Ezra Pound, saw James as their immediate predecessor and model who was breaking the mold of the Victorian novel, subtly undermining the popular genres like the Gothic or the ghost story, and providing complex and multivalent texts that needed to be reread in a variety of ways; they saw his experiments (as Conrad's, or to go some other nineteenth-century antecedents, Walt Whitman, Gustave Flaubert, Emily Dickinson, Gerard Manley Hopkins, and Herman Melville, brought out triumphantly in the 1920s and 1930s after having been banned, unpublished, ahead of their audiences.

дактора наукової збірки, та нарисів, що поєднують анотовану бібліографію з аналізом громадянської позиції й поетики творів Джеймса – «Резюме» (Brief Note) [413], «Спроба аналізу» (A Shake Down) [409] та «Період зрілості» (The Middle Years) [438]. Варто констатувати, що у літературно-критичному корпусі паундіани статті про Джеймса – найбільший за обсягом есей про англomовного прозаїка.

Паунд витворив власний історичний і політичний пантеон, ієрархія якого визначалася естетичними критеріями. Батьки-засновники США, Джон Адамс і Томас Джефферсон, наприклад, посідали в ньому особливе місце як талановиті майстри слова, зрівнятися з якими міг лише один американський літератор: «Обидва писали прекрасну прозу, перевершити яку, наскільки мені відомо, у нашій батьківщині не вдалося нікому, за винятком оригінального стилю Генрі Джеймса, його оповіді, але вона слугує іншим цілям» [432, с. 147–148].

Різновекторний і показовий діалог Паунда з Джеймсом продовжує абрис осягнення питомих американських ідеологем, задекларованих ще у вірші 1913 р. «Пакт» із Волтом Вітменом. У серпневому числі «Літл Рев'ю» за 1918 р., присвяченому Джеймсу, Паунд дозволив собі використати левову частку видання. У розлогодному листі до свого колишнього викладача Фелікса Шеллінга (9 липня 1922 р.) Паунд пише про поему «Г'ю Селвін Моберлі» (Hugh Selwyn Mauberley, 1920): «Звісно, у мене і Моберлі не більше спільного, ніж у Еліота з Пруфроком. Але це між іншим. Моберлі – це лише зовнішня подібність. Ще одне дослідження форми, спроба стислого викладу роману Джеймса. Сподіваймося на краще». Оригінал цього пасажу яскраво демонструє макаронічний стиль Паунда, у текстурі листа оприявлено своєрідну «віртуальну» мультикультурну, трансатлантичну ідентичність письменника, а посилення на латину з гасла на гербі міста Детройт підкреслює відданість американським ідеологемам: «Of course, I'm no more Mauberley than Eliot is Prufrock. Mais passons. Mauberley is a mere surface. Again a study in form, an attempt to condense the James novel. Meliora speramus [494, с. 248].

У багатотомній «Історії літератури США» за редакцією Саквана Берковича Ендрю Дюбуа і Френк Лентрікія виокремлюють, зокрема, амікошонський тон статті Паунда «Генрі Джеймс» (1918)

як значиме свідчення його американського характеру [279, с. 136]. Але осмислення творчості і художнє втілення образу Джеймса в «Піснях» дає підстави вважати, що головний висновок, зроблений Паундом, ґрунтується на тезі про органічність епосу в американській традиції. Значимість автора «Жіночого портрета» визначається майже за концепцію М. Бахтіна про пам'ять жанру: незважаючи на те, «що всі чи майже всі його герої – орнаментальні, він, тим не менше, звертається до масштабних сил, навіть епічних сил, і, зауважимо, цілком оригінально. Якщо Бальзак намагався зобразити всю цивілізацію, все людство, то Джеймс не задовольнявся замальовками однієї країни. Як виразно продемонстрував Армагедон (досить часто так Паунд називав Першу світову війну), національні особливості стали великими богами сучасності, й від самого початку творчого шляху він досліджує ці могутні органічні фактори (potent chemicals). На матеріалі окремих мікроскопічних зрізів він намагається визначити природу французького, англійського, німецького американського характеру – оскільки цим факторам не приділили належної уваги, вони вибухнули. Його велич ми можемо пояснити масштабністю його протагоністів, значимістю сил, які він зображав і аналізував» [423, с. 300–301].

Пізніше, у 1922 році, що став *annus mirabilis* в історії англomовного модернізму, Паунд визначив свою поему «Г'ю Селвін Моберлі» як «опанування форми, спробу конденсувати роман Джеймса» (a study in form, an attempt to condense the James novel [494, с. 248]. Як зауважує Девід Фарлей, дослідник жанру модерністських травелогів, статті 1918 р. і поема Паунда 1920 р. складають єдину «елегію про «Метра», творчість якого відобразила втрачену можливість пошуку діалогу між «Європою й Америкою, Старим і Новим Світом» [295, с. 34]. Цей діалог, як спробу порозуміння різних культур, варто розширити і до концепції неперервності естетичної традиції у творчості Паунда. Хоча міжтекстові зв'язки цього Паундового твору з романами Джеймса досліджені доволі вичерпно, про що свідчить, зокрема, розвідка Рассела Райзінга [455], його ідея «конденсації» залучається до більш узагальненого аналізу типологічної якості специфічної текстової архітектоніки Паундових творів у їхній самобутній естетичній цілокупності та жанрологічних атрибутах.

Поетика «конденсації» смислів у модерній поезії чи не найкраще продемонстрована Паундом у вірші «Поблизу Перигору» (Near Perigord), яким відкривається грудневе число журналу «Поетрі» 1915 р. [425]. Показово, що у вересневому числі часопису «Тудей» 1918 р. Еліот наголошує, що «прикінцева частина твору модерна, як Генрі Джеймс» (The last part of the poem is as modern as Henry James) [286, с. 751]. Вірш Паунда – це переспів декількох канцон видатного трубадура другої половини XII ст. Бертрана де Борна. Джеймс Вілгелм, редактор збірки перекладів середньовічної лірики, вказує на текстуальні збіги канцони де Борна «Domna, puois de mi po'us sal» з віршем «Поблизу Перигору» [368, с. 94].

У поясненнях до свого перекладу «Поблизу Перигору» Майя Кононенко запропонувала цікаві судження стосовно ритмічних малюнків вірша, його лексичних ресурсів і міжмовних каламбурів, які сприяють безкінечній і «різноманітній словесній грі, дотепність і майстерність якої цілковито гідна кращих трубадурських традицій» [168]. Проте ключовим компонентом поетики вірша є також своєрідний принцип «конденсації поетичного канону», що реалізується між полюсами історичних фактів і фікційних конструктів. В авторському коментарі Паунд, стисло окресливши історичне тло канцони, намагається запобігти закидам щодо заплутаного стилю й «поквапних натяків» на переспів. Для цього поет нагадує читачеві про «відповідні ерудовані алюзії» у вірші Генріха Гайне «Бертран де Борн» зі збірки «Нові поезії» (Neue Gedichte) [426, с. 146].

Протиставлення початкових рядків першої і другої частини твору доволі показові. У зачині Паунд у концентрованій формі згадує декілька канцон де Борна, вони нагадують згустки поетичної енергії, які випромінює традиція ідеальної дами в куртуазній поезії:

Bertrands, En Bertrands, left a fine canzone:

«Maent, I love you, you have turned me out.

The voice at Montfort, Lady Agnes' hair,

Bel Miral's stature, the viscountess' throat,

Set all together, are not worthy of you.

(Бертран, Ен Бертран залишив прекрасну канцону: / «Маент, я вас люблю, а ви мені відмовили. / Голос із Монфора, волосся

Леді Агнес, / Постава Бель-Міраль, шия віконтеси, / Зібрані разом, не варті.) [429, с. 149].

Друга частина проблематизує фікційність художнього осмислення історії:

End fact. Try fiction. Let us say we see  
En Bertrans, a tower-room at Hautefort,  
Sunset, the ribbon-like road lies, in red cross-light,  
Southward toward Montagnac, and he bends at a table  
Scribbling, swearing between his teeth ...

(Облишимо факти. Спробуємо пофантазувати. Скажімо, бачимо таке: / Ен Бертран, світлиця в башті Отфорт, / Вечірня заграва, стежка стрічкою в'ється навхрест багряним променям, / Біжить на південь до Монтаньяка, а він схилився над столом / Виводить карлючки, лається крізь зуби ...) [429, с. 151–152].

Подібні експерименти, спрямовані на інкорпорування поетичної традиції у модерний синергетичний естетичний об'єкт, Т. С. Еліот назвав «історичним відчуттям» (historical sense) молодого Паунда. У статті «Нарис про Езру Паунда» (вересневе число часопису «Тудей» 1918 р.), яка сьогодні прочитується як своєрідні причинки до розробки його кардинальних теоретичних положень, Еліот увиразнює історичне відчуття Паунда не тільки тому, що він вдало передає «у кожному конкретному випадку дух прованської, або китайської, або англосаксонської літератури», але головним чином тому, що завдяки перекладам і переспівам він відкриває в них злободенну, актуальну тематику, відчитує в історії інших народів «те, що потрібно нам»<sup>30</sup> [286, с. 750].

Самобутній талант Паунда «повертати минуле до життя», упредметнювати його «усвідомлення взаємозв'язку» різних періо-

<sup>30</sup> <...> a large part of any poet's «inspiration» must come from reading and from his knowledge of history. I mean history widely taken; any cultivation of the historical sense, of perception of our position relative to the past, and in particular of the poet's relation to poets of the past. Mr. Pound's extensive knowledge of literature is one important thing, his particular passion for and minute knowledge of Provençal is another. What has mattered is not simply that he has by insight and labour got the spirit of Provençal, or of Chinese, or of Anglo-Saxon, as the case may be; but that he has made masterpieces, some of translation, some of recreation, by his perception of the relation of these periods and languages to the present, of what they have that we want; and this perception of relation involves an organized view of the whole course of European poetry from Homer. He has also – I shall come to that presently – a particular gift of his own of calling the past to life.

дів і культур Еліот формулює у положенні, яке через рік повторить у статті «Традиція й індивідуальний таланти»: «таке розуміння взаємозалежності досягається завдяки цілісному погляду на весь шлях європейської поезії від Гомера» [286, с. 750].

«Цілісний погляд» в епосі Паунда трансформується в художню модальність колажу та фрагментарності, а постать Генрі Джеймса виступає одним із конститутивних образів версифікованої історії. Так, у «Пісні 89» з циклу «Вибійний молот» (Rock-Drill, 1956 р.) авторська свідомість артикулюється у формі трискладового колажу, який обрамлено натяком на «Саламбо» Флобера і автобіографією президента Мартіна Ван Бюрена:

«Pige-moi le type» said old Gustav  
qui vous peindra un fauteuil carthaginois.  
Henry J. had Coburn take photographs.  
I need add nothing, wrote Van Buren, to the description  
by Col. Benton.

(«Тільки подивіться на героя», – сказав старий Гюстав, / який змальовує карфагенське крісло. / Генрі Дж. попросив Коберна зробити фотографії. / Мені нічого додати, записав Ван Бюрен, до слів / полковника Бентона.) [437, с. 622].

Поклик на Флобера вимагає глоси на маргінесі основного тексту «Пісень». Фразу «Pige moi le type!» зустрічаємо у «Трактаті про метр» (Treatise on Metre, 1934), в якому Паунд аналізує особливості версифікації від античних рапсодів до середньовічних трубадурів. Оригінальну екзегезу Флоберових слів важко зрозуміти без того, щоб прислухатися до його спостережень над поетикою давньогрецького віршування загалом і структури стоп зокрема. «Так званий дактилічний гекзаметр, – зауважує він з приводу «систематичності» («regularity») класичного гекзаметра, – не обмежується одним-єдиним видом віршованого ритму», адже існує «шістдесят чотири його різновиди» [411, с. 203]. Із такої таксономії античних стоп впливає несподівана спорідненість французького письменника з античністю: «Як висловився Флобер: «Покажіть мені персонаж!» Знайдіть мені менестреля, який користується шістдесятьма чотирма ритмічними малюнками, та без жодного слова, ба навіть без жодного відношення чи зв'язку з первинним поштовхом у ство-



ренні цих форм послуговується ними для вираження вічної музики і утримує зацікавленість читача»<sup>31</sup> [411, с. 205].

«Шістдесят чотири» форми античної версифікаційної матриці виступають ще одним творчим засобом означити «версифікацію історії» в модерному епосі Паунда: слова Гюстава Флобера актуалізуються на тлі семантичного ареалу гекзаметру, що підкреслює генетичний зв'язок «Пісень» Паунда з героїчним епосом, адже цим «епічним віршем» написані і «Іліада», і «Одіссея», і «Енеїда». «Вічна музика», яку згадує поет, народжується у результаті взаємодії суголосних семантичних компонентів і евфонічних засобів, і така гармонія нагадує божественну «музику сфер» у фіналі Двадцятої пісні з «Раю» Данте:

І як цитрист вторує визначний  
Значному співаку, торкавши струни,  
Щоб спів його був гарний, голосний [86, с. 435].

Елвін Ленгдон Коберн у центрі аналізованого триптиха-центона продовжує «джеймсоцентричний» наратив «Пісень», адже він – автор фотогравюр, які розміщено на фронтисписах усіх 24 томів «Нью-Йоркського видання» творів Джеймса. Автор відомої світлин «Будинок із сотнею вікон», він також першим звернувся до техніки багаторазової експозиції і став піонером неміметичних фотографій (вортографій). Своєю чергою, його портрет також розміщено на фронтисписі Паундової збірки «Жертвоприношення» (*Lustra*, 1916). Отже, антропонім «Коберн» виступає додатковою інтермедіальною ланкою в континуумі поступічного епосу Паунда.

Яскравим прикладом продовження епічної лінії Джеймса, де вона функціонує як інтертекстуальний компонент континууму, є «Пісня 7» (1921). Її текстура американського квілта, з клаптиками-відлуннями великої галереї культурних героїв, нагадує перший варіант заголовку «Безплідної землі» Еліота, що була опублікована роком пізніше, «*He do the Police in different voices*», який є цитатою з «Нашого спільного друга» Діккенса. Вдова Бетті захоплюється-

<sup>31</sup> In Flaubert's phrase: 'Pige moi le type!' Find me the guy that will set out with sixty-four general matrices for rhythm and having nothing to say, or more especially nothing germane or kindred to the original urge which created those matrices, and who will therewith utter eternal minstrelsy, or keep the reader awake.

ся Хлюпом, «який добре читає вголос газети. А поліційні звіти вміє зображати в ролях» [95, с. 173].

У «Пісні 7» Паунд реконструює історію західного епосу. У модерністському епосі вона постає як кумулятивна, «соборна», поліжанрова і багатомовна модель. Зокрема, вона включає цитати і/або каламбурні натяки на гомерівську Єлену, «Науку любові» Овідія, трубадура Бертрана де Борна, Сорделло у змалюванні Данте, «Просте серце» Флобера. Модифікований епос будується на принципі одночасовості різних епох і синтаксисі сурядного зв'язку:

And the great domed head, con gli occhi onesti e tardi  
Moves before me, phantom with weighted motion,  
Grave incessu, drinking the tone of things,  
And the old voice lifts itself  
weaving an endless sentence.

(І велична, мов купол, голова / З очима, поважними і шляхетними [86, с. 205] / Рухається переді мною, примара з тяжкою ходою / у постаті ласкава сяє милість [86, с. 41] / Напоєний музикою світобудови / І чути древній голос, що плете безкінечне речення) [437, с. 24].

Цей поетичний фрагмент є ритмізованим парафразом статті, в якій Паунд натякає на манеру Джеймса говорити і писати: «Довгі речення тіснять одне одного скрупульозно виваженими фразами, дошкульні дотепи, паузи, злегка повчальний жест, які немов кажуть: «Майте терпіння, ще трішки – і ви все зрозумієте» [423, с. 295]. В риторичне «павутиння Джеймса» [423, с. 324], як пише в іншому місці Паунд, вплітаються обриси античності в образах Гомера, Горация та Овідія, яких Данте з Вергілієм зустрічають серед добропорядних нехристиян у першому колі пекла. «Древній голос», що підноситься над поетичною традицією, належить одночасно і Джеймсу, і Данте. В контексті циклу він уособлює своєрідну «риму», інтертекстуальну луну. «Слова-стрибунці» (Words like the locust-shells) [437, с. 26] нагадують голоси іліонських мудреців з «Іліади»:

красномовні

Вславлені скрізь, неначе цикади, що в лісі зеленім [50, с. 64].

Голос Джеймса символізує новий виток великої традиції західного епосу, його амебейну, суголосну паралель – модерний амери-

канський епос поступічної ери, що породив нову синкретичну форму художньої свідомості, відображену в сугестивно-алюзійній авторській інстанції.

Отже, у модерному епосі Паунда значеннєвий зв'язок ланок спирається на дискретність окремих фрагментів культури й історії, їхніх мікроскопічних зрізів. Поетика фрагментарності і конденсації смислів, апробована поетом на матеріалі середньовічних трубадурів, вивершена у «Кантос» спробою «вписати» Генрі Джеймса в традицію високого жанру героїчного епосу.

У романах Джеймса, як свідчить стаття-омаж 1918 р., Паунд побачив художній вимір епічних пропорцій, і тому міжтекстовий зв'язок Джеймса з Гомеровим Одиссеєм у «Кантос» на тлі багатомовної віршованої матриці виглядає органічним і внутрішньо зумовленим компонентом у цілісній структурі «Пісень». Своєю чергою, в епосі Паунда слово, як у концепції роману за Бахтіним, виступає не лише як засіб зображення, а й як предмет зображення. Тому відгомін реплік у великосвітському товаристві у «Пісні 79» може слугувати промовистим прикладом текстуалізації побутових обставин і життєвих анекдотів, у сюжеті яких постать Джеймса, «метра» вишуканості й елегантності, зображається як конститутивна маска європейського епічного континууму, про що свідчить образ «рибохвостих» і посилання на пісню сирен із пісні XII Одиссеї («Знаємо все-бо ми, що довелося у Трої просторій / З волі богів і аргейцям, також як троянцям, зазнати») [51, с. 216]:

So they said to Lidya: no, your body-guard is not the  
town executioner  
the executioner is not here for the moment  
the fellow who rides beside your coachman  
is just a cossak who executes ...  
Which being the case, her holding dear H. J.  
(Mr. James, Henry) literally by the button-hole ...  
in those so consecrated surroundings  
(a garden in the Temple, no less)  
and saying, for once, the right thing  
namely: «Cher maître

to his checqued waistcoat, the Princess Variatinsky,  
as the fish-tails said to Odysseus, ἐνὶ Τροίῃ.

(І вони сказали Лідії: ні, ваш охоронець / – не міський кат, / кат сьогодні у від'їзді, / а той, хто сидить поруч з вашим кучером / просто козак, який виконує обов'язки ката <...> / Так чи інакше, але вона тримала дорогого Г. Дж. / (Містера Джеймса, Генрі) в буквальному сенсі за гудзик <...> / у тих настільки священних пенатах / (сад у Храмі, щонайменше), / висловлюючи, *один-єдиний раз*, істинну думку, а саме «*Сher maître*» / звертаючись до його картатої камізельки, княгиня Барятинська, / як ті рибохвості до Одиссея, / «у Трої») [437, с. 508].

У цьому епізоді прочитується чергова спроба «версифікації» історії, у ній специфічне «першоджерело» (саме у такому сенсі Паунд вживає німецьке *Urquell* [416, с. 83]), побутові факти, пов'язані з Джеймсом, набувають естетичної ваги. У розділі «Традиція» з книги «Путівник по культурі» Паунд згадує відповідні деталі костюма Джеймса, які безпосередньо кореспондують із мотивом «камізельки» у «Пісні 79»: «Мої сучасники були свідками «вечорів», на яких, пам'ятається, чоловіки носили сірі циліндри. Пригадую, я навіть бачив Генрі Джеймса у циліндрі, і якщо у пам'яті не злилися дві різні оказії, він також носив широкий картатий жилет» [416, с. 82]. Описи деталей костюма «метра» Паунд використовує як приклад «соціальних звичаїв, традиції високої культури», яку він протиставляє особливому типу буржуазного соціуму – «мішурній породі» (a species of surface), показна та бутафорська сутність якої порівнюється з восковими зображеннями в Музеї мадам Тюссо [416, с. 82]. Порівняння такого духовного симулякра, зовнішнього глянцею зі «скупченням затхлих нечистот» (stale sewage) в есеї нагадує центральну метафору Паундового варіанту «Портрета дами» – Саргасового моря. Словом, Джеймсова жилетка як деталь європейського чоловічого гардеробу асоціативно зближується в «Піснях» з деталями європейського епосу.

Одночасно така образність поглиблює «інтернаціональну» тему Джеймса, в якій Паунд вбачав «хрестовий похід» проти зашореності, «хуторянства» і духовної обмеженості. Ці риси філістерського світогляду об'єднані в культурологічній таксономії Паунда в по-

нятті «провінціалізм» і сформульовані у тематичній низці статей під загальною назвою «Провінціалізм – ворог» (Provincialism the Enemy), що друкувалися у літературному журналі «Нью Ейдж» протягом липня і серпня 1917 р. У першому дописі читаємо авторське визначення провінціалізму: «а) зневага до традицій, звичок і характеру людей, які живуть поза межами свого села, парафії або країни; б) бажання примусом домагатися від інших одноманітності». Письменники, які «запропонували аналіз і діагноз цієї хвороби», уточнює Паунд, – Беніто Перес Гальдос, Іван Тургенєв, Гюстав Флобер і Генрі Джеймс. У таких творах Джеймса, як «Трагічна муза» і «Поворот гвинта», попри «літературну відстороненість» автора, завдяки «інтернаціональній тематиці» і послідовному засудженню людського деспотизму, він – борець проти сотень прихованих форм пригноблення та примусу особистості» [432, с. 189]. Подібний занепад гуманістичних ідеалів Паунд бачив і в системі тогочасної освіти, головною вадю якої він вважав механічне накопичення знань: «Якщо в сучасному світі існує найочевидніший прояв тиранії, то він виявляється у мілітаризмі Німеччини», – постулює Паунд у невеличкій статті «Нейтралітет найвищого ґатунку» (This Super-Neutrality, жовтень 1915 р., часопис «Нью ейдж») і додає, що обмеженню індивідуальної свободи притаманні й «більш підступні» процеси, маніфестовані у комплексі «Kulchur», який охоплює «німецьку державну освіту, періодичні друковані видання, субсидовану професуру тощо» [441, с. 115].

Крім того, зі спадщиною Генрі Джеймса безпосередньо пов'язані візуальні образи, «окулярний» компонент поетичних текстів англомовного модернізму.

Аналізуючи роман Джеймса «Посли», Френк Матіссен виокремив трансформацію, сказати б, «зороцентричного дискурсу» в американському красному письменстві, своєрідну візуальну культуру, зачинателем якої був Ральф Волдо Емерсон, а послідовником – Г. Джеймс, який «повернув до реальності обосічне поняття «провидець». Як зауважено у Передмові до «Послів», «мистецтво має справу з тим, що ми бачимо, і саме цей інгредієнт воно повинно, в першу чергу, змінювати, використовувати у приготуванні страви; мистецтво збирає свій матеріал, ще доволі недозрілий, у саду життя,

а сировина, культивована в іншому місці, – затхла і неїстівна» [380, с. 228–229].

У поетикальних теоріях Паунда «центральна свідомість» Джеймса трансформована в ідеограматичний метод, етапами образотворення якого слугували «мелопейя», «фанопейя» і «логопейя». Ці терміни, які, відповідно, виокремлюють музичні властивості, візуальні асоціації та інтелектуальне конструювання художніх смислів, були запропоновані Паундом ще 1917 р., і відредаговані в нарисі «Як читати».

У мелопеї «слова заряджені, окрім і понад звичного їм значення, певною мелодійною властивістю, яка скеровує компасну стрілку або вістря їхнього сенсу; фанопейя – це «зміна образів перед зоровою уявою»; логопейя – це «танець інтелекту між словами», сказати по-іншому, вживання слів не тільки в їхньому прямому значенні, а й зі специфічним урахуванням звичного слововжитку, контексту, *очікуваного* нами у зв'язку зі словом, його усталених супровідників, набутих значень, а також іронічної гри. Тут полягає естетична сутність, яка, насамперед, є цариною словотворчості (*verbal manifestation*) і, очевидно, не виявляється у пластиці або музиці. Вона відкрита найостаннішою, і, напевно, є найбільш підступним і ненадійним прийомом» (*it is the latest come, and perhaps the most tricky and undependable mode*) [423, с. 25]. Митець, який націлений на створення своєрідної трансатлантичної естетики, що долає національні кордони, Паунд відразу коментує свої новації з перспективи художнього перекладу: музичний аспект практично не перекладається, візуальний – майже завжди передається повністю, а логопейя трактується як евристична галузь пізнання: «Логопейя не перекладається, хоча умонастрій, висловлений нею, можна відтворити за допомогою парафразування. Або, може, й так: її *неможливо* перекласти «локально», але якщо проникнути до вихідного умонастрою автора, може пощастити віднайти його дериватив чи еквівалент»<sup>32</sup>[423, с. 25].

---

<sup>32</sup> Logopoeia does not translate; though the attitude of mind it expresses may pass through a paraphrase. Or one might say, you can not translate it «locally,» but that having determined the original author's state of mind, you may or may not be able to find a derivative or an equivalent.

Звичайно, у цій тріаді поетикальних формул відчувається адамічний пафос, який К. Ратвен оригінально – і в схожій за духом словотворчій тональності поета – резюмує в авторському неологізмі «логократ»: Pound as a literary critic was a logocrat committed to the power of naming (як літературний критик Паунд був логократом, ентузіастом нарікання речей) [459, с. 122]. Але на глибинному рівні в запропонованій поетом системі оприявлено ще один вимір «версифікації» історії – це власне історія красного письменства, яка ґрунтується не на генетично-жанрових засадах чи історичній рубрикації, а на позачасових і посутньо естетичних критеріях, релевантних модусах вербалізації й образотворення.

В екзотичній за формою таксономії «мелопея – фанопея – логопея» простежується парадигматична для поезики Паунда стратегія оновлення традиції. Так, Нортроп Фрай підкреслює генетичний зв'язок цих дефініцій із схемою «*melos – lexis – opsis*», яку розробив Аристотель, і наголошує, як і Паунд, на релятивності перекладу античної термінології: «Як вербальна структура, література представляє собою *lexis*, який об'єднує дві інші частини: *melos* – компонент, аналогічний музиці, або пов'язаний з нею в інший спосіб, і *opsis*, який має подібний зв'язок із пластичними мистецтвами. Слово *lexis* можна перекласти як «стиль», якщо тлумачити його як смислову послідовність звуків, яка сприймається на слух, і як «образність», якщо тлумачити його як засіб формування миттєвого комплексу значень, осягнутого за посередництва мисленнєвого «бачення».

Розглянемо другий, або риторичний аспект літератури. Саме цей аспект змушує повернутися до «буквального» рівня оповіді та значення, і саме такий контекст розглядає Езра Паунд, коли веде мову про три особливості поетичного твору – мелопейя, логопейя й фанопейя»<sup>33</sup> [310, с. 244].

---

<sup>33</sup> Considered as a verbal structure, literature presents a lexis which combines two other elements: *melos*, an element analogous to or otherwise connected with music, and *opsis*, which has a similar connection with the plastic arts. The word *lexis* itself may be translated «diction» when we are thinking of it as a narrative sequence of sounds caught by the ear, and as «imagery» when we are thinking of it as forming a simultaneous pattern of meaning apprehended in an act of mental «vision.» This second or rhetorical aspect of literature we must now turn to examine. It is an aspect which returns us to the «literal» level of narrative and meaning, the context that Ezra Pound has in mind when he speaks of the three qualities of poetic creation as *melopoeia*, *logopoeia*, and *phanopoeia*.

Крім того, варто зафіксувати й інші модуси критичного теоретизування, які ближчі до Паунда у часі та виявляють ізоморфні критерії. Наприклад, у «Начерках про принципи істинної критики» (*Essays on the Principles of Genial Criticism*, 1814.) Семюел Тейлор Колрідж пропонує схожу класифікацію художніх феноменів і артефактів: «Усі красні мистецтва є різними гатунками поезії. Той самий дух звертається до нашого розуму, проникає через різні почуття й виявляється у способах, властивих тільки ним. Через те вони природним чином розділяються на поезію словесну (поезію в строгому розуміння слова, оскільки вона менше за інші залежить від випадковостей і обмежена часом і простором); поезію слуху, або музику; і поезію зору, яка своєю чергою поділяється на пластичну поезію, або скульптуру, та графічну поезію, або малярство»<sup>34</sup> [270, с. 358]. Філософський підмурівок *ars poetica* Колріджа, як підкреслюють критики, зокрема, М. Пейлі [401, с. 231] та Г.В. Яковлева [121, с. 331], сягає принципів поділу мистецтв, викладених у «Критиці здатності судження» Іммануїла Канта.

Продуктивність Паундової поетикальної тріадної таксономії можна транспонувати і на функціонування окремих прототекстів Герні Джеймса в американському поетичному модернізмі. Принаймні, три версії «Жіночого портрету» – Т.С. Еліота, В.К. Вільямса та Паунда – потенційно придатні до аналізу в координатах «мелопеї», «фанопеї» і «логопеї».

Образність «Жіночого портрету» Еліота вибудовано в системі мелопеї. Салонна мова верхів середнього класу відлунує у просторі між вітальнями буржуа і концертними залами. «Прелюдії» Шопена у партитурі першої частини слугують приводом до пихатих пересудів, двозначних натяків і ритуальних залицянь. Величні скрипки і сурми інтродукції у другій частині поступаються місцем простій катеринці, а фінал твору невпинно рухається до фатального піаніссімо: «This music is successful with a «dying fall» (музика успішно відмирає).

---

<sup>34</sup> All the fine arts are different species of poetry. The same spirit speaks to the mind through different senses by manifestations of itself, appropriate to each. They admit therefore of a natural division into poetry of language (poetry in the emphatic sense, because less subject to the accidents and limitations of time and space); poetry of the ear, or music; and poetry of the eye which is again subdivided into plastic poetry, or statuary, and graphic poetry or painting.



«Портрет дами» Вільяма Карлоса Вільямса вибудовано як багатогранний екфрастичний образ, у якому візуальність образотворення насичено перегуками з полотнами французького рококо, зокрема – полотно Фрагонара «Щасливі нагоди гойдалки». Переливчаста та вишукана колористика картини актуалізується у словах чепуруна-вуаера, який, ховаючись у заростях, милується красунею саме в той момент, коли вона грайливо скидає черевичок. Зауважимо, що у «Повному зібранні творів» 1938 р. (The Complete Collected Poems) Вільям Карлос Вільямс свідомо змінює час написання деяких творів. Це стосується, зокрема, і «Портрета дами», який уміщено серед віршів збірки 1913 р. «Норови» (The Tempers), хоча твір побачив світ у серпні 1920 р. у часописі «Зе Даел». За припущенням редакторів «Збірки віршів», Вільямс претендував на те, що написав твір раніше Еліотого «Портрета дами», який було надруковано 1915 р. [508, с. xviii].

Мистецтвознавці виокремлюють у картині Фрагонара мотив «амбівалентності вуаеризму», коли бажання піддивлятися супроводжується усвідомленням заборони» [384, с. 170]. У Вільямса вуаер вербально актуалізує багату, переливчасту та вишукану колористику стилю рококо:

Your thighs are appletrees  
whose blossoms touch the sky.  
Which sky? The sky  
where Watteau hung a lady's slipper. Your knees  
are a southern breeze – or  
a gust of snow. Agh! what  
sort of man was Fragonard?  
– as if that answered  
anything [508, с. 129].

(Стегна твої – яблуні, / Чиє цвітіння спурхує у небо. / Яке небо? Небо, / у якому Ватто підвісив черевичок дами. Твої коліна – / південний легіт – або / густа хуртовина. Ах! А що за / людина був Фрагонар? / – ніби відповідь значила / бодай що-небудь).

У кінцевому рядку вірша, який марковано семантикою репліки, увиразнено діалогічне ядро ліричного сюжету: «I said petals from an appletree» (я відповів: пелюстки з яблуні). Ці слова граціозно завер-

шують рамкову, сказати б, «гойдалково-маятникову» архітектоніку твору.

Структура «Жіночого портрету» Паунда – це розгорнута метафора водоростей у Саргасовому морі, «іронічна гра» (логопейя). Дама, як і її салон, перетворилася на склад антикварних артефактів, її самотність визначається не яскравими рисами індивідуальності, а нагромадженням трофеїв – свідчення перемог, здобутих у герці пустослівних змагань за підтвердження свого соціального статусу.

Словом, новаторство Паунда-логократа, сформульоване у таких мистецьких поняттях, як мелопейя, фанопейя та логопейя, спонукає до розмислів про функціонування цієї поетикальної тріади в системі англо-американського модернізму, зокрема у синхронії «Жіночих портретів» Еліота, Вільямса та Паунда.

Загалом, засоби конструювання нового епосу прочитуються як екстраполяція органічно притаманної митцеві американською ідентичності. Вона оприявлена і маркована «аурою» поетикальних і жанрових канонів, зокрема – у темах, мотивах, конвенціях чи образах, котрі асоціюються з поетикою ярна, ереміади, стилістичною специфікою Г. Джеймса. До цих питомих американських топосів належить і жанр «middle passage», котрий аналізуватиметься у підрозділі про цикл «Пізанські пісні». Сукупно з інкорпоруванням у художній простір китайських ієрогліфів, ці принципи породили ідеограматичний метод – тотальність репрезентації, в котрій східні ідеограми, вписані в дискурс західної культури, служать багатомовним шифром, «золотими мостами» в історії людства як цілокупності. Для Паунда ереміада, ярн, епос і східні письмена складають органічну, тотальну естетичну систему. В есеї «Історія і невігластво» (*History and Ignorance*, 1935) він підкреслює, що «твір мистецтва, будь-який справжній твір оживлює тотальне сприйняття (*vivifies total perception*) стосунків. Немає значення, чи мовиться про фугу Баха, малюнки Дюрера або ритмічність фраз у «Одісеї» [434, с. 268].

Ролан Барт у статті «Смерть автора», посилаючись на «Штучний рай» Бодлера, пише, що юний Томас де Квінсі досяг такого успіху в вивченні грецької, що, бажаючи передати цією мертвою мовою питомих сучасні думки й образи, «створив для себе й завжди мав напо-

готові власний словник, набагато більший і складніший за ті, основою котрих є звичайна старанність у власне літературних перекладах <...> Скриптор, що прийшов на зміну Автору, несе у собі не пристрас-ті, почуття або враження, а лише такий неохопний словник, із котро-го він черпає своє письмо, що не знає зупинок; життя лише наслі-дує книгу, а сама книга зіткана зі знаків, вона переймає щось забу-те, і так до безкінечності» [15, с. 389]. До безкінечності, у випадку Паунда, марк-твенівського ярна й ризомного речення Г. Джеймса.

«Неохопний словник» скриптора, який згадує Р. Барт, уповні корелює з письмом Паунда й авторитетно ілюструє гіпотезу, ви-словлену на початку нашого дослідження про те, що художню ці-локупність деканонізованого епосу санкціонують слово, ліричний голос, а не Логос. Тому й «Одіссея» припасовується до семантич-ного поля ярна, а конвенція ідеальної дами, котра сформувалася в лоні куртуазної поезії, в поступічному епосі Паунда слугує креа-тивним засобом амебейного продовження американської традиції. Творчість цього поета-експатріанта *par excellence* живиться ідеєю культурного збагачення батьківщини, а його поетика органічно по-єднує модерністські новації з жанровими первнями американської літературної спадщини.

#### **5.4. Поетика «Пісень про Адамса»**

«Пісні про Адамса» Езри Паунда ще не досліджували-ся українськими літературознавцями, хоча, зазначимо, сама Україна входить до космосу постатей, країн, історичних по-дій цього циклу «Cantos». Думки провідних паундознавців, які ана-лізували «Пісні про Адамса», зокрема, Пітера Мейкіна [372], Май-кла Александера [247], Кристини Фраули [308], Керролла Террел-ла [486], Джеймса Лафліна [358], Джорджа Кернса [347] довели свою плідність і підсумовуються в підрозділі. Проте у цих роботах не згадується найважливіша особливість створення Паундом мо-дерної поезії, а саме – наслідування стратегії поєднання минуло-го та сучасного на кшталт того, як Вільям Батлер Єйтс у збірнику

«Оксфордська книга сучасної поезії» трансформував текст «Історії Ренесансу» Волтера Патера – поетикальний жест, котрий вважаємо ембріональним маркером «версифікованої історії» в модерністській поезії.

Своєрідність поетики «Пісень про Адамса» Езри Паунда можна пояснити шляхом аналізу двох основних компонентів авторського художнього методу – суб'єктивістського погляду на історичний розвиток США, що артикулюється за допомогою поліфонічності, та особливостей конструювання «маски» протагоніста. Наразі спробуємо дослідити, по-перше, ревізійністську історію Сполучених Штатів, що ґрунтується в «Піснях про Адамса» на документальному методі, використанні монтажу, алюзій та наративних зсувів, а по-друге, довести, що «маска» Адамса у цій частині «Cantos» вибудовується завдяки своєрідному лінгвістичному синтезу та міжмовним контамінаціям, внаслідок чого цей образ інтегрується з постанами Томаса Джефферсона, Гвідо Кавальканті, Вінтропа, Конфуція, Одиссея та ліричним «Я».

Нарис ревізійністської історії США був запропонований Паундом на початку статті «Листування Джефферсона й Адамса як святиня та пам'ятник», що вийшла друком 1937 р. Історія новопостаї республіки починається з періоду американської цивілізації, засадничими принципами якої в історіографії Паунда слугувала «низка листів між Джефферсоном і Джоном Адамсом, написаних упродовж десятиріччя примирення після суперечок і незгод» [434, с. 147]. Поет наголошує, що американська історія починається не від Колумба та/або перших колоністів, а від енциклопедистів [434, с. 147]. Немов описуючи повне суспільно-історичне коло, четвертий, сучасний, період відкриває «перспективу відродження, яке може початися, очевидно, з героїзації нашої культурної спадщини».

Як невід'ємну частину «культурної спадщини» Паунд сприймає і економічний фактор. Його «Підручник для початківців» (1938) складається з чотирьох «розділів», кожний з яких – це виписки з доповідки Адамса, Джефферсона, Лінкольна та Конституції США стосовно економічної системи нової республіки [416, с. 354–355].

«Листування Джефферсона й Адамса як святиня та пам'ятник» – важливе джерело для інтерпретації тези Паунда про національну

культуру як «Паїдеуму»: «Якщо ми нація, нам необхідно плекати національну свідомість. Фробеніус унікав як малозначущого терміна «culture», так і зашкарублого «Kultur». Натомість Паунд звернувся до грецького «Паїдеума» в тому значенні, яке необхідне для майже всіх серйозних міркувань, зокрема і в нашому випадку. У його розумінні «Паїдеума» – розумовий конструкт, укорінені способи артикулювання думки, умови існування та дух певного народу чи часу» [434, с. 148].

Паунд створював «Пісні про Адамса» не тільки для того, щоб прославити одного з найвеличніших і водночас найменш відомих державних діячів, а й із просвітницькою метою – здолати кричущу неосвіченість співвітчизників стосовно цієї визначальної в історії країни постаті. Паунд навряд чи перебільшував той факт, що ім'я другого президента зазнало майже повного забуття. На суперобкладинці «Кантос», опублікованих у США, зазначалося, що вони присвячені Джоні Квінсі Адамсу. Паунд міг пробачити Джеймсу Лафліну, власнику «Нью Дирекшенз», який був відданим видавцем Паунда протягом усіх непростих подій його життєвого і творчого шляху (у Великобританії цей цикл друкувався у «Фабер» під керівництвом Т. С. Еліота), коли два китайські ієрогліфи помістили низом догори, і не наполягати на новому наборі сторінки. Але випадкова необачність, що стосувалася історії США, викликала в нього хвилю обурення. У мемуарах «Паунд як він був» Лафлін пригадує: «В одному з томів «Кантос» я припустився ще однієї жахливої помилки. Я не можу похвалитися знанням американської історії і на задньому клапані суперобкладинки написав «Джон Квінсі Адамс» замість «Джон Адамс». Який це викликало спалах гніву: «Хіба ви не розумієте, що коли людина, яка ще не була пацієнтом жовтого дому, прочитає на обкладинці книжки Дж. Квінсі Адамс, коли йдеться про Джона Адамса-батька, а не сина, вона точно там опиниться. Насправді, у мене не вистачає слів, щоб сказати «Маячня!» Але чого від вас сподіватися – ви ж закінчили Оксфорд» [358, с. 15].

Загалом одним із ідейно-художніх завдань «Кантос» була спроба сприяти відродженню американської «Паїдеуми» та цивілізації шляхом повернення до забутих джерел, насамперед – ідейних настанов Джефферсона й Адамса.

«Пісні 62–71» – це поетичний колаж, фактуру якого складають уривки з листів і трактатів Адамса, при цьому героя «Кантос», очевидно, слід трактувати не тільки як історичну реконструкцію минулого, а й як маску поета, що відіграє в структурі «Пісень про Адамса» ключову формально-художню роль. Можна припустити, що проникливе, щире й піднесене прославляння належить саме ліричному героєві, а не запозичене з історичних джерел: «Найсвітліший розум у Конгресі 1774 р. / і після / батько нації / людина, що створила нас / врятувала нас / справедливістю, чесністю та відвертістю / ХАЙ ЖИВЕ АДАМС» [437, с. 350].

Вітальна фраза, яка в останньому рядку подається іспанською, а не англійською, прочитується як осуд того, що доля одного з батьків-засновників майже невідома американцям. У ній також висловлено неприйняття риторики американських політиків-сучасників Паунда. Перед читачем постає щирий, пристрасний герой: поет додає слова «Я люблю» до слів із листа Адамса «Поки я дихаю». У закінченні «Пісні 70» колишній президент виголошує своє кредо: «DUM SPIRO AMO» [437, с. 413].

У такому ж суб'єктивістському ключі Паунд доповнює виписки з епістолярної спадщини Адамса власними коментарями, що відображають його захоплення видатною історичною постаттю. Крім того, поет ніби пропонує читачеві вивчати історичні документи, зокрема «Родинні листи» Джона Адамса, зібрані й видані Александром Біддлом 1892 р.

Початок «Пісні 94», яка є частиною циклу «Rock-Drill», демонструє, що в питанні «історичного затемнення» (цей вислів читаємо в «Canto 89» [437, с. 615]) Паунд із величезною втіхою й задоволенням вказує на свого попередника й однодумця – Джона Адамса. Вірш починається з типової для стилістики Паунда алюзії: «Бредерод / (лист до Раша, 4 квітня 1790 р.» [437, с. 653]. Ім'я графа Бредерода, одного з лідерів антиіспанського повстання в Нідерландах середини XVI ст., згадується Адамсом, коли він розмірковує над примхами долі й історичної ролі певних політичних діячів. Другий президент США пророчо стверджує, що «історія нашої революції перетвориться на цілковитий обман від початку до кінця. Усе зведеться до того, що завдяки громовідводу доктора Франкліна зем-

ля породила генерала Вашингтона; що Франклін як стрижнева по-стать наелектризував його, завдяки чому ці двоє запровадили всю політику, провели переговори, законодавство і війну. Виокремлені мною рядки віддзеркалюють сутність легенди та катастрофу». Для того, щоб проілюструвати історичну несправедливість у всесвітньому масштабі, Адамс далі звертається до історії Нідерландів: «Проте, любий друже, це доля всіх часів і народів; і людська природа не винайшла ліків проти цього. Бредерод зробив набагато більше для Голландської революції, ніж Вільям Перший, Вільгельм Оранський. А, втім, Бредерода ніхто не пам'ятає, а Вільяма називають Спасителем, Визволителем і Засновником» [цит. за: 486, с. 370]. У цій же «Пісні» автор посилається на епістолярій Адамса:

«& consequently the corruption of history»

J. A. to Rush

18 'leven.

Beyond civic order:

l'AMOR [435, с. 654].

(«і як наслідок – спотворення історії» / Дж. А. до Раша / 1811-й. / Вище соціального порядку: l'AMOR).

У зображенні Паунда Адамс вирізняється глибокою людяністю, система його світобачення ґрунтується на любові. «Паїдеума» цієї художньої маски також кореспондує з конфуціанською ідеєю громадянського порядку.

Цитування спадщини Адамса використовується Паундом для створення ще однієї образної маски. У «Пісні 71» читачеві пропонується коментар ліричного героя поеми, який допомагає зрозуміти ускладнену архітектоніку циклу. Виразно нелінійна, алогічна й химерна структура змонтованих і змінених історичних документів ніби піддає сумніву ключові ідеологеми Просвітництва (а для Паунда як Адамс, так і Джефферсон уособлювали американське Просвітництво), що надавало виняткової ваги розуму, здоровому глузду та науці в осягненні та пізнанні дійсності. Так амбівалентно інтелект та соліпсична, метафізична картина світу поєднується ліричним героєм і образом Адамса в масці Дон Кіхота, адже в художньому часі, спільному для другого президента США і автора «Кантос», раціональне мислення виглядає, з одного боку, божевіллям,

а з другого – для обох героїв було б божевіллям визнати логічність і доцільність політико-економічних стереотипів: «Фонди та банки / я ніколи не підтримував, я завжди відчував відразу до нашої банківської системи, але спроба скасувати всі види фінансування в / сучасному світі була б / такою ж романтичною, / як пригоди Оберона чи Дон Кіхота» [437, с. 416].

Значення цього порівняння інтерпретується в наступних чотирьох рядках, які виокремлено в тексті «Пісні» вертикальною лінією, що увиразнює їхню особливу значущість: «Будь-який обліковий банк – це невимовне неподобство / оподатковувати народ заради / приватних інтересів декількох, / але якщо я скажу про це у своєму заповіті, / американський народ / вирішить, що я помер несповна розуму» [437, с. 416].

У масці Адамса відображено думки та прагнення самого Паунда, створений ним історичний образ політика віддзеркалює погляди поета.

Копітка праця таких дослідників, як Керрол Террелл («Довідник з «Кантос» Езри Паунда») та Фредеріка Сандерса («Говорить Джон Адамс») дає змогу порівняти «пратекст» листів Адамса та їхні відтворення в «Піснях». Скажімо, Террелл зазначає, що в душі Паунда знайшли глибокий відгук слова Джона Адамса: «Фонди та банки я ніколи не підтримував, і наша система фінансування мене не влаштовує; вона була заснована без будь-якої послідовності; вона була розроблена заради збагачення окремих індивідумів за рахунок громадськості. Наша банківська система завжди викликала, викликає і до самої моєї смерті викликати відразу. Але я не ворог систем фінансування взагалі. У сучасному світі вони абсолютно обов'язкові. Спроба скасувати або протидіяти їм буде такою ж романтичною пригодою, яка трапилася з Дон Кіхотом чи Обероном. Функціонування національного депозитного банку вважаю розумним, справедливим, ощадливим, економним і необхідним. Будь-який обліковий банк, будь-який банк, через який сплачується відсоток або депозитор отримує зиск, – це невимовне неподобство. У такий спосіб оподатковується громада заради прибутку чи зиску окремих її членів; це гірше, ніж старі банкноти, континентальна валюта чи будь-які інші паперові гроші. Втім, вельмиша-



новний добродію, якщо я говоритиму в такому тоні, будьте певні, після моєї смерті американський народ вирішить, що я помер несповна розуму» [486, с. 351].

Донкіхотські, гротескні вчинки завжди зачаровували Паунда та слугували йому своєрідним творчим орієнтиром. На початку свого перебування в Лондоні він отримав листа від матері, яка радила синові подумати щодо написання епічної поеми про Дикий Захід. Заперечення Паунда базувалося на тому, що для епосу необхідні «славна традиція з чіткою наративною структурою (на кшталт «Одіссеї»), герой і багато часу, щоб яскраві подробиці оповіді встигли поблякнути та обрости зворушливими історіями. Про сучасні теми, таким чином, не могло бути й мови, а в США не міг бути створений епічний твір, допоки країна не дасть світові героя, за масштабом подібного Дон Кіхоту» [265, с. 122]. Майже за двадцять років до написання «Пісень про Адамса» у статті «Економічна демократія» (Літл Рев'ю, квітень 1920 р.) Паунд назвав майора Дугласа «Дон Кіхотом, який намагався створити демократію, в якій індивідуум почувався б у безпеці», тому що цей пропагандист теорії соціального кредиту виступав проти «підкорення індивідуальності потребам якоїсь зовнішньої організації, піднесення Держави до статусу безапеляційної влади» [434, с. 210–211]. У теорії соціального кредиту Дугласа Паунда приваблювало поєднання етичних і політичних засад. Він вважав, що в межах цієї теорії індивід отримував можливість зреалізувати свій потенціал у капіталістичному суспільстві, що потужність ідеї Дугласа полягає в тому, що вона на повний голос виступала проти марного витрачання людського потенціалу [434, с. 210–211]. Прикметно, що Паунд ніби «вписує» міркування Дугласа в контекст і навіть продовження Війни за незалежність: його твори визначають як «нову декларацію незалежності» [434, с. 211]. В есе «Національна культура. Маніфест 1938 р.» бачимо подібну спробу запропонувати нове прочитання реалій Війни за незалежність як способу подолання негативних явищ сріблолюбного суспільства з його прагненням до зиску та наживи: «В Америці необхідно створити кореспондентські комітети серед тих, хто створює або надає перевагу якісним творам перед поганими» [434, с. 162]. Подібно до того, як Вільям Батлер Єйтс у збірнику

«Оксфордська книга сучасної поезії 1892–1935 рр.» (1936) розбив на рядки білого вірша «Історію Ренесансу» Волтера Патера, оголосивши таким чином про початок нового, модерного періоду англійської літератури, Езра Паунд у 1940 р. перетворює листи Адамса на поетичний текст, зберігаючи при цьому прикметно прозові ритми і стилістику у пошуках нового, актуального взаємозв'язку естетичних і демократичних ідеалів батьків-засновників.

Завдяки реконфігурації, монтажу й юкстапозиції різних цитат Паунд створює низку посилань на твори Адамса. Таке конструювання виразно суперечить канонам відтворення чітко артикульованої, хронологічно вивіреної історичної оповіді чи автобіографії, і в результаті презентує відображення ідейних настанов героя та його невтомної діяльності в проекціях версифікованої історії.

Саме Джон Адамс привіз до американських колоній повне зібрання так званих «Британських законодавчих актів». Завдяки ґрунтовним знанням у тій сфері юриспруденції, яку ми сьогодні назвали б «компаративним правознавством» («необхідно опанувати природу правових ІНСТИТУТІВ, / і я почав із Коука та Літлттона, / греки цікавили мене лише через допитливість (у питаннях правознавства)» [437, с. 352], Адамсу вдалося переконливо довести, що уряд лорда Норта діяв щодо американських колоній протиправно і порушував тогочасні британські закони. Для прикладу, згідно з законодавством, заборонялася реквізиція майна моряків американських колоній. У 1769 р. Джон Адамс виступав адвокатом чотирьох матросів, звинувачених у вбивстві лейтенанта Патона з британського фрегата «Троянда», який намагався заарештувати майно моряків. Коли губернатор Хатчінсон у час слухання справи побачив, що Джон Адамс тримає в руках текст «Зводу законів», він одразу оголосив, що справа слухатиметься в закритому режимі і виніс вердикт, згідно з яким моряки діяли в межах необхідної самооборони, а сам законодавчий акт про реквізицію майна був скасований [486, с. 283]: «Я привіз із Англії єдине / повне зібрання Британського зводу, / яке тоді було в Бостоні, а, можливо, в / усіх / Колоніях, і в тій праці був закон, / публікації якого вони боялися, / чітка заборона реквізицій / саме в Америці, і цей закон / вони хотіли скасувати» [437, с. 359].

Повнішому відображенню постаті Адамса сприяє маска губернатора Вінтропа, засновника пуританської колонії Массачусетської затоки. І у спогади героя про реакцію поселенців на введення в дію гербового збору і про особливості їхніх свобод, які гарантуються Конституцією Англії, вклинюється ремінісценція про «помпезні ритуали, театралізовані церемонії, / які так успішно використовують, щоб / вводити в оману, відлякувати людей від чеснот і свободи <...> Так сказав один, приховують результати вільних виборів, / загальні права, які наші предки залишили нам, / Так сказав інший, лорд-канцлер може скликати засідання парламенту, коли йому заманеться» [437, с. 383].

Читачеві представлені цитати з листів, написаних «губернатором Вінтропом до губернатора Бредфорда» в січні та лютому 1767 р., і відповідь на звернення Джонатана Сьювалла, який дискутував з Вінтропом із приводу цінності пуританства та стосовно того, хто встановлює законність виборів – палата громад чи король через суд права справедливості [486, с. 308].

Анафори другого листа нагадують риторичні фігури «Зразкової християнської добродійності», славетної проповіді Вінтропа, виголошеної на борту корабля «Арбелла» 1630 р., де красномовно викладено бачення «міста на пагорбі». Паунд використовує капіталізацію, щоб виокремити юридичні терміни (УКАЗ, НЕХАЙ БУДЕ ВСТАНОВЛЕНО, МАГНА КАРТА, ПРАВО ПЕРЩОРОДСТВА), тому цю «Пісню» необхідно читати в контексті питань, відповідей і заперечень, що містяться у промові Вінтропа і віддзеркалюють його юридичну освіту. Очевидно, Паунд надавав особливого значення заклику цього ідеолога пуритан Нової Англії створити справжню громаду, де «інтереси спільноти повинні переважити всі приватні інтереси» [492, с. 225].

У своїй непроголошеній проповіді Вінтроп насправді написав: «Істинна релігія, мій друже Бредфорд, була тим великим поштовхом, який примусив нас зробити цей важкий і небезпечний крок, і заснувати у світі релігію на величних і шляхетних принципах Писання, без наставляння людських доктрин і заповідей, чи будь-яких інших сумішей помпезних ритуалів, театралізованих церемоній, що їх так успішно використовували раніше, аби вводити в оману, від-

лякувати людей від знання, чеснот, свободи, набожності та щастя» [372, с. 227].

Завдяки введенню в текстуру «Кантос» історичної маски губернатора колонії в Новій Англії, яка перегукується з політичними поглядами Адамса, «величні та шляхетні принципи Біблії», пуританський дискурс трансформується в просвітницький. Критика другим Президентом США «необмеженої толерантності в релігійних питаннях» Бенджаміна Франкліна виразно наголошує на пуританських цінностях Адамса. У «Пісні 63» ця різниця в поглядах у виражена в протиставленні епітафій на могилі Джона та Абігейл Адамсів «Їхнє життя – це приклад земних обов'язків / Плоди уяви перетвори на дієву чесноту» та епіграми французького економіста Тюрго для погруддя Б. Франкліна «Він вихопив стрілу блискавки з небес, і скіпетр – у тиранів». В алюзіях, розташованих у поетичному тексті поруч одна з одною, Паунд надає переваги радше утилітарним цінностям Адамса, ніж «небесним», поданим латиною, експериментам Франкліна. Письменник намагається не тільки «заземлити» статус винахідника громовідводу як науковця й вдвічі скоротити епіграму Тюрго, применшити роль одного з авторів Декларації про незалежність. Релігійний аспект важить для Адамса-пуританина досить багато, що зумовлює присутність у творі Паунда образливих ярликів, скажімо, «католики» звучить як «коти»: «Плоди уяви перетвори на дієву чесноту / Коти вважали його (Франкліна) майже католиком / Англіканська церква заявляла, що він один із них / Пресвітеріани вважали його пресвітеріанином / друзі, секретарі / *Eripuit caelo fulmen* / і все це – під укіс, сердега, щойно приїхав із провінції» [437, с. 351–352].

У цьому ж «Канто» висвітлюється глибока антипатія Адамса до папства: «шахрайство і система фанатизму, / на яких ґрунтується папська узурпація, / пам'ятник амбіцій священників / підступність, вписана в систему» [437, с. 353].

Отже, образ Адамса вибудовано не просто як портрет окремого героя; він вплетений у загальний контекст «Кантос». За допомогою мовної контамінації маска Адамса ввібрала риси Томаса Джефферсона, Кавальканті, Одиссея, а також ліричного героя. Розуміння особливостей оригінального поєднання різних голосів ви-

дається ключовим при аналізі ідейно-естетичного наповнення цієї маски. Водночас висновки деяких дослідників заперечують багатство та глибину образу Адамса. Обмежимося лише двома прикладами. У «Пісні 62» описується «Бостонська різанина», яка сталася 5 березня 1770 р.: «і там був син перукаря / він знущався над вартовими / тож капітан Престон і т. д. / з розквартированими молодшими офіцерами / «просто тинявся» / насправді сила права, говорить Чарльз Френсіс / а водночас у будинку парламенту <...> / така фатальна точність прицілювання, коли вояки ціляться» [437, с. 342].

Нік Селбі у статті «Фашистська мова в «Піснях про Адамса» Езри Паунда» пише: «Основна тональність Паунда висловлена через посилання на редакторську передмову Чарльза Френсіса Адамса і останню цитату, якої немає в оригіналі. Подібні приклади свідчать про те, що Паундова поетична техніка перетворювати все на гасла редукує складні історичні події до спрощених формулювань» [466, с. 68]. М. Александер стверджує, що «навіть коли обмежити коментар «Пісень про Адамса» тільки художнім аспектом, то, попри сильні сторони твору, стають очевидними непослідовність авторської позиції та недбальство й непослідовність композиції. Часто-густо їх просто важко зрозуміти» [247, с. 188].

Насправді ж слова «точність прицілювання, коли вояки ціляться» – це відлуння «Пісні 33», де цитата з листа Джефферсона допомагає зрозуміти, чому революційні війська колоністів зазнавали менших утрат, ніж британські: «Нашу перевагу можна приписати тому факту, що ми цілимося, коли стріляємо; кожен вояк нашої армії з дитинства чудово знає зброю» [486, с. 130].

Спорідненість цих «Пісень» зміцнюється також завдяки «каркасу» міфологічних мотивів. У «Канто 62» читаємо: «Джентльмен, який стояв у дверях, дістав дві кулі в руку та / п'ятьох убили, «ніколи Кадм» і т. д.».

Алюзія на Кадма, який засівав зуби вбитого дракона і в такий спосіб заснував легендарне місто Фіви, набуває особливого значення у світлі суперечки між Джефферсоном і Адамсом у тій самій 33-й «Пісні», де батьки-засновники обговорюють, зокрема, питання національної аристократії, і листи Адамса подаються у змонтованому Паундом варіанті, при цьому один із них починається відо-

мою фразою «література нічого не зцілить»: «*Litterae nihil sanates* <...> хоча зуби змії породили людей <...> / не можу впоратися зі своїм сумом / співчуваю нашим арміям у цій оскаженілій сніговій бурі» [437, с. 161–162].

Зміст «Пісень 52–71», в яких відтворено історію давнього Китаю, починається із заснування першої династії й закінчується 1775 р., коли народився Джон Адамс. Саме з цієї історичної дати й починаються «Пісні про Адамса». Подібно до Конфуція, Адамс прагне точності вислову й чітких дефініцій. Він вірить у силу розуму, а не в право сильнішого, і має намір вирушити до Старого світу, озброївшись скарбом, який, на його думку, найцінніший в історії молодій державі: «Я мав намір поїхати до Амстердама / в Європі не розуміють інших аргументів, крім сили, / щоб показати, що в Сполучених Штатах із самого початку дбали про мову» [437, с. 400]. Після цих рядків подається ієрогліф «джені мінь», який був штучно створений Конфуцієм для відображення концепції «правильного називання речей».

Паунд намагається довести, що претензії Британії на контроль над колоніями були порушенням конституційних прав і могли реалізуватися тільки завдяки вербальній казуїстиці. «Улесливий писака», який в «Пісні 67» уособлює британські інтереси, «перескакує то через закон, / то через факти, то через хартії та угоди» [437, с. 388–389].

Цитуючи одне з послань Квінта Горація Флакка, Адамс пише, що така позиція «*Irritat mulcet et falsis terroribus implet*» (дратує, тішить і викликає крокодилячі сльози) [437, с. 388].

Хоча Адамс і обрав собі літературний псевдонім *Novanglus* (Новоанглієць), для Паунда він уособлює не тільки пуританську Нову Англію, а й «голос» давнього Китаю часів Конфуція, це лідер, який бореться проти того, щоб один народ завдавав утисків іншому, користуючись його неосвіченістю та створюючи плутанину в термінології. Сучасник Адамса Джеймс Отіс був першим, хто довів у масачусетському суді в 1761 р., що ордер, який надавав англійським митникам право на обшук будь-якого помешкання для пошуку контрабандних товарів, порушував принцип недоторканості житла, що є частиною англосаксонського права [4, с. 1107]. Реакція Адамса на введення «Загального ордеру на обшук» 1761 р.

та «Закону про гербовий збір» 1765 р. теж ґрунтувалася на глибокому знанні англійського загального права. Новоанглієць називає претензії Британії правити колоніями через постанови парламенту «*casus omissus*» (невідомий казус), тому що в англійському загальному праві нічого не згадується про те, що колонії поза територією Британських островів повинні бути підпорядковані уряду: «Шкода, що Массачусетс не знає, що таке демократія, що таке республіка <...> / в загальному праві колонізація – це *casus omissus* / у тому праві такого терміна немає / не передбачено ніякого покарання в загальному праві навіть за зраду, / вчинену поза територією / аж до Генрі VIII» [437, с. 388].

Збройна боротьба проти британського панування не була «повстанням», адже британці не мали законних прав керувати колоніями. Втручання у внутрішні справи Америки не було передбачене юридичними законами Англії. Саме цим керується Адамс («Пісня 67») у своєму прагненні домогтися свободи та справедливості для новопосталої республіки: «Не існує основного закону, відповідно до якого король Англії / має абсолютну владу, за винятком завойованих країн, / а ця спроба позбавляє його таких прав, / послаблює владу корони, / півтора століття оподатковували самих себе / й управляли внутрішніми справами / Парламент керував їхньою торгівлею / Уельс можна вважати аналогією, / мали корону, але не мали власної казни» [437, с. 389].

Отже, ця маска Адамса має багато спільного з конфуціанським правителем, який намагається створити умови для нового громадянського порядку та започатковує історичну династію.

Складовою маски Адамса виступають також альянзи на Гвідо Кавальканті. Імена, що містяться в цитаті з канцони «Пані питає мене», входять до списку тих історичних постатей, яких герой вважає «справді священними авторитетами» [437, с. 391] (серед них, зокрема, Конфуцій (капіталізацією увиразнено його особливий статус), Заратустра, Сократ, Магомет, Лок(К), Мільтон): «Щастя суспільства – їхня мета / КОНФУЦІЙ, Заратустра, Сократ, Магомет / «вже не кажучи про інші справді священні авторитети» / страх робить людей тупими та жалюгідними <...> / честь – тільки частинка чеснот, і все ж вона – свята <...> / основа будь-якого правління

ня – в принципах / або в ентузіазмі народу / і стверджую, це відчувається [437, с. 391].

У ширшому контексті «Кантос» уривок із Кавальканті відіграє роль, так би мовити, подвійної алюзії, оскільки він «римується» з «Піснями» про Джефферсона («Кантос 26–41», 1934), в яких Паунд прославляє Новий Світ і інтелект батьків-засновників, а також подає повний переклад канцони Кавальканті «Пані питає мене».

Ще однією гранню маски Адамса в цьому циклі служить образ Одиссея. Адамс не тільки уподібнюється царю Ітаки тим, що перебуває в постійному пошуку знання. Мотив «одиссеї пізнання» не лише пов'язує одного з батьків-засновників із царем Ітаки, а й створює етико-дидактичний пафос «Кантос» в їхній естетичній цілості. Грецьке слово THUMON (може перекладатися як душа, серце, відвага) у 62-й «Пісні» повертає читача до початку Гомерової «Одіссеї» (у перекладі Бориса Тена – «В морі ж багато біди і тілом зазнав, і душею») [51, с. 29]:

Clearest head in the Congress

(John's was)

THUMON

we want one man of integrity in that embassy

Bordeaux, and passed on to Paris

the ethics, so called, of Franklin

IF moral analysis

be not the purpose of historical writing [437, с. 345–346].

(Найсвітліша голова в Конгресі / (Джонова голова) / THUMON / нам необхідно мати хоча б одну непідкупну людину в нашому представництві / Бордо, і передав у Париж / так звану етику Франкліна / ЯКЩО етичний аналіз не служить метою історичного твору).

У текстологічному дослідженні Девіда Тен Ейка відтворено копії чернеток «Пісень про Адамса», які свідчать про багаторазове та ретельне аранжування поетом цитат із творів другого президента США. Науковий коментар до архівних матеріалів Паунда допомагає не тільки краще усвідомити інтерпретаційну техніку самого поета на прикладі щойно наведеної цитати, а й підтверджує валідність і обґрунтованість гіпотези про «версифікацію історії» як програмного смислотворчого художнього модусу «Кантос». Порівнюю-



чи тексти «Творів» Джона Адамса і їхнє відтворення у «Пісні 62», текстолог, зокрема, перелічує «незначні зміни, внесені в оригінал «Творів» із метою уточнення чи стислості, і вони не змінюють звучання першоджерела, скажімо – «голова Джона» у дужках чи побіжна згадка «так званої» етики Франкліна, у якій лаконічно передано розлогу характеристики етичних поглядів Франкліна в оригіналі. Окрім цих випадків, зміни в першотворі доволі незначні, і вони продиктовані, головним чином, звучанням і ритмом поезії Паунда» [291, с. 62].

У зіставленні розповіді від третьої особи, перекладеної грецькою, що нагадує «Одіссею», з уривком із листа Адамса можна вбачати визначальну мету Паундової ревізії американської історії: «А втім, якщо жорсткий етичний аналіз не становить собою мети історичних творів, то він має не більше значення, ніж вигадки міфологізованої античності» [486, с. 266].

Словом, створюючи маску Джона Адамса, автор «Кантос» пропонує читачеві етичний і політичний приклад для наслідування. Повна цитата з листа другого президента США поєднує його з ліричним героєм і ще раз наголошує на тезі, відомій ще з творів Платона: розбудова держави невіддільна від створення національного міфу.

## 5.5. Текст і контекст «Пізанських пісень»

У статті Юрія Шевельова «У затінку совиних крил» (1990) дослідник обстоює доконечну вагу наукового погляду на історію й культуру – підходу, який ґрунтується на необхідності вивчати «факти в їх генезі, розгортанні й конфлікті» на противагу оцінкам, до яких «добираються догідні факти й відкидаються немілі, тим більше індексовані. У літературі й науці індексовані книжки, автори й течії – явище не нове» [227, с. 340].

Езру Паунда навряд чи можна вважати «проскрибованим автором», надто, коли йдеться про одного з архітекторів поетичного модернізму, засновника імажистської школи, перекладача, критика чи редактора найвпливовіших експериментальних авангардистських журналів по обидва боки Атлантичного океану перших десяти-

тилїть ХХ ст. Проте політичні погляди, які він із особливою енергійністю пропагував від середини 1930-х рр., симпатія до італійського фашизму, відвертий антисемітизм чи антиамериканізм, які стали наскрізними темами його «інформаційної війни» проти й протягом Другої світової війни, і до сьогодні становлять одну із найконтроверсійніших сторінок західної культури ХХ ст. Як підкреслює Шелвельов, «Американець Езра Паунд виступив проти своєї батьківщини Америки в час війни, і був покараний. Але друкувався й не випав з історії, і в національній галереї портретів заслужених діячів у Вашингтоні завжди містився його образ <...> Треба було ясно, недвозначно й назавжди визнати, що біографія, творчість і місце в історії належать до різних площин, дармо що нічого з цієї тріади не слід замовчувати» [227, с. 336–337].

Видається, що у перспективі саме такої тріади, яка поєднує історичну специфіку епохи, національну самобутність письменника та його біографічну індивідуальність, міститься відповідна критична оптика, що допомагає комплексно відобразити ідеологічну позицію та художні первні творчості Паунда часів Другої світової війни, зокрема – у «Пізанських піснях».

Паундознавство напрацювало чимало підходів до трактування політичних переконань пізнього Паунда, їх виникнення і трансформацій. Разом із тим, художні маніфестації ідеологічних настанов поета дають змогу критикам «апробувати» новітні теорії літературознавства. Найавторитетнішим дослідженням із цієї проблематики вважається розвідка Тіма Редмена «Езра Паунд і італійський фашизм» [453]. Творчість поета після 1930-х рр. розглядають і в контексті історичного, культурного й релігійного аспектів антисемітизму, як, наприклад, у розділі «Антисемітизм Езри Паунда» в монографії Хаєма Маккобі [370, с. 120–136]. На матеріалі першої частини «Пізанських пісень» Філіп Бішоп продемонстрував модуси застосування теорії травми [254].

Загалом, життєві перипетії Паунда та його світоглядні принципи, пов'язані з Другою світовою війною, слугують ствердною відповіддю і специфічною ілюстрацією проблематики, сформульованої Георгієм Косіковим у питанні «Чи може інтелігент бути фашистом?», яку вчений ґрунтовно дослідив на матеріалі життя й твор-

чості П'єра Дрійо ля Рошеля [123]. Подібно до свого французького колеги по письменницькому цеху, Паунд сповідував своєрідний «інстинктивний фашизм» як соціально-політичну фата-моргану, в обрисах якої відбивається індивідуальний міф поета. Зрештою, питання, над яким розмірковує Косіков, здавна цікавить західних гуманітаріїв. Так, Роберт Саусі, чільний дослідник генези й конститутивних компонентів фашистського руху у Франції 1930-х рр., теж починає аналіз цього феномену з питання «як сталося, що витончені, освічені особистості, укорінені в багатствах європейської культури, стали фашистами?» Хоча американський вчений зосереджується на постатях французьких літераторів – зокрема, Дрійо, Луї-Фердінана Селіна, Абея Боннара й Альфонса де Шатобріана, – він висловлює і важливе зауваження, яке розширює географічний вимір обговорення причин симпатії багатьох письменників, критиків, університетської професури й молоді до праворадикального політичного крила, яке вони сприймали як пролог до «духовної революції»: «Не слід забувати, що у 1930-х рр. фашизм приваблював чимало інтелектуалів: і Вільяма Батлера Єйтса, й Езру Паунда, й Мартіна Гайдеггера» [473, с. 445].

Одним із ключів до розуміння суперечливих поглядів Езри Паунда є поетове розуміння того, що значить бути американцем. Дійсно, він був американцем за походженням, темпераментом, світовідчуттям. У певному смислі драматична доля Паунда стала яскравим підтвердженням наслідків нонконформістської позиції письменника, що керувався власним баченням і розумінням кращої долі своєї батьківщини. Він гаряче підтримував ідею невтручання США у Другу світову війну. Події вересня 1939 р. в Європі Паунд сприйняв як доказ всесвітньої єврейської змови, за логікою якої окупація Польщі Німеччиною повинна була спровокувати конфлікт світового масштабу. В опублікованих у 2015 р. архівних матеріалах, зібраних Алеком Маршем, читаємо лист Паунда, адресований зразу після початку воєнних дій на території Польщі Рольфу Гофману, редактору декількох англомовних пропагандистських часописів нацистів: «Ця війна – це війна євреїв проти Гітлера. Намагання зберегти потворну меркантильну систему» [376, с. 83]. Метью Фельдман ретельно документує прояви жовчної, лютої юдофобії Па-

унда перед загрозою єврейської змови, якою сповнені його листи 1939–1940 рр. Вони адресовані як американським політичним елітам, так і колегам по мистецькому цеху: «нинішній жидівський уряд Англії» (лист до сенатора Джорджа Тінкема), війна лежить на совісті «міжнародного лихварства» (конгресмену-демократу Горасу Вурхісу), «у теперішньому видовищі дії Німеччини на 90% обґрунтовані» (поету Едварду Естліну Камінгсу), «Рузвельт відстоює інтереси єврейства» (Джеймсу Лафліну) [296, с. 73].

Перефразуючи назву роману Ліни Костенко «Записки українського самашедшого», маємо підстави стверджувати, що бунтарство Паунда, яке привело його до табору для військових злочинців, де були написані «Пізанські пісні», перетворило його в «записки американського самашедшого». Право на виступи по римському радіо поет в Пізанському циклі обстоює саме в межах американської історії і звертається до першої поправки Конституції США: «free speech without free radio speech is as zero» (свобода слова без свободи слова по радіо нічого не варта) [437, с. 446].

Від грудня 1941 р. по липень 1943 р. Паунд підготував 125 передач, які транслювалися по Римському радіо. Федеральне велике журі США на засіданні у Вашингтоні 26 липня 1943 р. заочно звинуватило його у державній зраді. Після арешту й перебування у таборі для військових злочинців поблизу італійської Пізи Паунда доправили до Вашингтона. Під час розгляду справи у листопаді 1945 року судово-медичні експерти визнали поета психічно хворим і, отже, непідсудним. Вироком стало 12-річне перебування поета в клініці для душевнохворих Святої Єлизавети у Вашингтоні.

Як підкреслює Дмитро Затонський, модернізм ХХ ст. у своїй сутності був наскрізь ідеологічним, про що свідчить творчість модерністів 1920-х рр., наприклад, симпатиків марксизму і пролетарської революції. На протилежному боці ідейно-політичного спектра вчений виокремлює футуриста Філіппо Томмазо Марінетті, який «пішов на службу до Муссоліні, а американський імажист Езра Паунд записався у дуче до поклонників» [108, с. 138]. До цих спостережень дослідника можна додати, що така радикалізація настроїв письменників була, головним чином, викликана самим фактом початку і наслідків Першої світової війни. Світоглядні зрушен-

ня у письменницьких настроях і духовній атмосфері 1920-х рр. промовисто відображено, скажімо, у малюнку Джона Дос Пассоса «Моє життя» (1928), фрагмент якого наводить Ясен Засурський: «Саме війна перетворила мене, як і кількох інших письменників, на радикала. Я не певен, що до того часу мав будь-які переконання. Але що більше я знайомлюся з умовами промислового життя, що пливе під знаком капіталізму, то виразніше стає мій «червоний» колір» [98, с. 6].

Якщо війна 1914–1918 рр. підштовхнула Дос Пассоса до лівого табору, який, щоправда, його згодом розчарував, то Паунд уперто не зрікався відданості праворадикальним цінностям до кінця життя. Спогади Дос Пассоса ще раз нагадують, що світова бійня тоді ще не мала порядкового числівника і називалася «Великою війною». Сьогодні, коли історія довела, що «Велика війна» насправді закінчилася тільки у 1945 р., можна помітити, що вершинні твори англо-американського модернізму припадають на період між двома світовими війнами.

Д. Затонський напрочуд точно і вичерпно схарактеризував різнонаправлені вектори тогочасних суспільно-політичних рухів у Європі. У його інтерпретації протиставлення «комунізм – фашизм» є позірним і поверхневим, оскільки обидві «конкуруючі екстремістські ідеології» не мали посутніх відмінностей. Як комунізм, так і фашизм, підкреслює дослідник, «був ідеологією не тільки тиранічною, але й *утопічною*, тобто такою, що жадала кардинально змінити світ, не беручи до уваги ні обставини, ні можливості, ні навіть те, що слід було умовно наректи «первинним проектом» [108, с. 138].

У цьому контексті варто згадати і суголосні культурфілософські теоретизування Т.С. Еліота, зокрема цикл лекцій, прочитаний ним у оксфордському коледжі Корпус-Крісті у березні 1939 р. і опублікований під назвою «Ідея християнського суспільства» (The Idea of a Christian Society) 1940 р. Цікаво зауважити вокабулярні паралелі між брошурою Еліота і романом «Майстер і Маргарита» Михайла Булгакова, який був закінчений у тому ж таки 1940 р. Слова Ієшуа Га-Ноцрі «говорити правду легко і приємно» [28, с. 30] резонують із наскрізною темою Еліота «критикувати іноземців легко, безпечно і приємно». Подібно до дотичних ідей у творчості В. Беньяміна і Е. Паунда, такі текстуальні збіги могли б допомогти уклад-

ти своєрідний культурологічний глосарій міжвоєнної Європи, який визначав тогочасні духовні й політико-економічні координати.

Як свідчить назва Еліотового есея, його «первинний проект», якщо використовувати формулу Затонського, гармонійного, впорядкованого соціуму визначався чітко субординованими стосунками християнської громади і громади християн. Тому відмова Еліота приєднатися до полум'яної риторики пристрасних ганьбителів фашизму і/або комунізму пояснюється тим, що обидві ідеології ґрунтуються на антихристиянських цінностях. Піддавати анафемі ці світоглядні системи в один голос означає для нього заплющити очі на реальні умови масового суспільства: «Я підозрюю, що вагома частка неприязні до цих філософій у нашій країні рівною мірою зобов'язана як хибним, так і істинним причинам, та й забарвлена вона самовдоволенням і святенництвом. Критикувати іноземців легко, безпечно і приємно; її перевага полягає в тому, що відвертає увагу від пороків нашого власного суспільства. <...> І фашизм, і комунізм містять фундаментальні ідеї, несумісні з християнством. Але на практиці фашистська або комуністична держава може більшою чи меншою мірою здійснити свою ідею і вона може бути більш-менш прийнятною. <...> Тому замість простого засудження фашизму чи комунізму для нас мало б сенс усвідомити, що ми також живемо в умовах масової цивілізації, яка переслідує багато хибних амбіцій і хибних бажань, і що якщо наше суспільство цілковито зречеться свого послуху Богові, воно стане не кращим, а можливо, і гіршим, ніж деякі з тих суспільств за кордоном, які ми всенародно шельмуємо» [283, с. 98–99].

Показово, що політико-економічні ідеї Паунда, втілені в художні образи міжвоєнного періоду, резонують із мистецькими концепціями Вальтера Беньяміна, наприклад – з протиставленням естетизації політики і політизації мистецтва в ХХ ст., обґрунтованим у статті «Твір мистецтва в епоху технічної відтворюваності» (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935–1939). «Замість того, щоб робити судноплавними ріки, – стверджує Беньямін, – людство «спрямовує людський потік копати траншеї, замість того, щоб засівати з аеропланів поля, воно сипле на міста запалювальні бомби,

а в подобі газової війни воно знайшло новий засіб, як зруйнувати ауру. «Fiat ars – pereat mundus», – виголошує фашизм, очікуючи від війни, як зізнавався Марінетті, мистецького задоволення, зміненого технікою сприйняття сенсу. Це очевидне завершення доби «мистецтва для мистецтва». Людство, яке колись у часи Гомера було об'єктом споглядання олімпійських богів, тепер стало об'єктом для самого себе. Його самовідчуження досягло рівня, на якому воно зможе пережити власне знищення як найвищу естетичну насолоду. *Ось такі справи з естетизацією політики, що здійснює фашизм. Комунізм же відповідає йому політизацією мистецтва* [19, с. 80–81].

Оброблені поля, які для Беньяміна функціонують як символ незатребуваної продуктивної енергії людства, відгукуються в «Піснях» Паунда в образі дренажу заболочених місцевостей, запровадженого у фашистській Італії. Автобіографічний елемент вписано Паундом в епічний наратив: у січні 1933 р. італійський дуче удостоїв поета аудієнції, і Паунд презентував йому «Нарис XXX пісень» (A Draft of XXX Cantos, 1930). В «Одинадцяти нових піснях» (Eleven New Cantos, 1934) цей епізод описано у «Пісні 41»:

«Ma qvesto,»  
said the Boss, «è divertente.»  
catching the point before the aesthetes had got  
there;  
Having drained off the muck by Vada  
From the marshes, by Circeo, where no one else wd. have  
drained it.  
Waited 2000 years, ate grain from the marshes;  
Water supply for ten million, another one million «vani»  
that is rooms for people to live in.  
5813 XI of our era [437, с. 202].

(«Але це, – мовив Бос, – привабливо», / схопивши сутність до того, як естети додумалися / до неї; / Очистивши гниловоддя біля Вади / Драговини біля Чирчео, / де ніхто інший не прийнявся / осушити його. / Вичікували 2000 років, жили зерном з драговини; / Водопостачання для десяти мільйонів, і ще один мільйон «vani» / що означає кімнати для помешкання. / XI рік нашої ери»).

«XI of our era», тобто 1933 р. – 11-й рік існування фашистської держави – свідчить про нове літочислення у версифікованій і естетизованій історії. Паунд був щиро переконаний, що престиж і вплив модерністського письма посилювалися та зміцнювалися завдяки підтримці авторитарного вождя. Поезія й політика, таким чином, могли перетворитися на комплекс чинників духовного піднесення й соціального розвою на шляху до модерних суспільних відносин, що формувалися під егідою мистецтва. У термінах Беньяміна, йшлося про естетизацію політики.

Зворот «знадобилося дві тисячі років» Паунд пояснює й деталізує у брошурі «Джефферсон і/або Муссоліні» (1935): «У Вольтері є будинки, побудовані 2 тисячі років тому, і в тих будинках МЕШКАЮТЬ сім'ї – і батько, і син, і дід – від часів Октавіана Августа. А ще є італійські інтелектуали, і від часів Тіберія італійська інтелігенція *просторікувала* про осушування боліт. А в Італії є фашистські чиновники, які докладають усіх зусиль, щоб АНІ на йоту не перевищувати свої повноваження від необхідного» [422, с. 23]. У масштабних економічних проектах, імplementованих фашистським урядом Італії, Паунд виокремлює їх практичність і ефективність, а успішність реформ пов'язує з присутньою американською ідеологією здорового глузду: «Майбутнім фашистам доведеться вдаватися до неупередженого аналізу фашизму на практиці, в умовах «перманентної революції» останнього десятиліття, його визначальних тенденцій, його суті; користь від такого вивчення полягатиме в усвідомленні тих складових, які прислужатся чи то в Англії, чи в Америці, загального здорового глузду, а не національних другорядних властивостей, не доцільності, пов'язаної з конкретним часом і місцем, а споконвічних елементів мудрого та відповідального урядування. Саме тому я в черговий раз стверджую глибоке переконання в тому, що Дуче ввійде в історію не разом із деспотами і владолюбцями, а поборниками ПОРЯДКУ» [422, с. 127].

Як свідчить цей своєрідний епілог брошури, «версифіковану» версію якого було прокоментовано на прикладі «Пісні 41», «споконвічними компонентами мудрості та відповідального урядування» Паунд вважав економічні перетворення й рішучі реформи господарського устрою країн. Тому не дивно, що книга про «Джефферсона і/або Муссоліні» рясніє політико-економічними викладка-



ми, пов'язаними з долею марксизму в Радянському Союзі. Як красномовно зауважує Тім Редмен, у бібліотеці Паунда італійський переклад «Капіталу» К. Маркса був однією із книжок з найбільшою кількістю нотаток [453, с. 108].

Поетичний цикл «Пізанські пісні», який Паунд написав у час ув'язнення в таборі для військових злочинців поблизу італійського міста Піза з травня до листопада 1945 р., вважається одним із визначних поетичних творів ХХ ст. Від самої публікації ці «Кантос» супроводжувалися двома, нехай і протилежними, але одночасно і подібними прочитаннями. Спільним знаменником стало визнання послідовності політично-ідейних настанов циклу. У 1949 р. журі, до складу якого ввійшли знані поети з різних країн, присудило «Пізанським пісням» щойно запроваджену Боллінгенську премію Бібліотеки Конгресу США. Розголос щодо справедливості такого рішення не вщухає і до сьогодні. Адже Паунд був відвертим прихильником італійського фашизму, звинуваченим у державній зраді через його виступи у програмах Римського радіо, які він почав у 1940 р. і в яких висловлював категоричне засудження й неприйняття курсу президента Рузвельта та відстоював політику осі Берлін – Рим. Читацькі кола обурилися, коли до Паунда була виявлена пошана за вірші, пройняті тугою, спричиненою смертю фашистських і нацистських колабораціоністів.

Намагаючись захистити Паунда, члени комітету з присудження Боллінгенської премії, а разом із ними і чимало всесвітньо відомих митців, використали аргументи, що ґрунтувалися на формалістських критеріях естетичної вартості «прискіпливого читання» та текстуально-лінгвістичних побудов, сповідуваних школою «нової критики». Як писав Алан Тейт у часописі «Партізан Рев'ю», навіть якби Паунда визнали винним у державній зраді, вже тим, що він відродив поетичну мову, він виконав найбільший обов'язок перед нашою країною» [цит. за: 501, с. 303].

Інші прихильники захищали «Пізанські пісні» на ґрунті більш витонченого прочитання твору. Вони цитували рядки на кшталт «Master thyself, then others shall thee beare / Pull down thy vanity» (Вгамуй свої пристрасті, й інші повернуться до тебе / упокор власне марнославство), які повинні були довести, що у творі змальова-

но зворушливе, нехай і вимушене, зроблене під тиском обставин, зречення фашизму.

У «Пісні 74», яку М. Александер називає «мікрокосмом «Пізанських Пісень» [247, с. 198], Паунд виразно заявляє про те, що він не зрікається ідеалів, оспіваних у попередніх частинах «Cantos». Варто ще раз повторити тезу, котра є лейтмотивною в нашому дослідженні. Паунд поєднує американську конституцію, давньогрецьку міфологію та історію, ідею гармонії людини та природи, яку сповідували у древньому Китаї:

I surrender neither the empire nor the temples  
plural  
nor the constitution nor yet the city of Dioce  
each one in his god's name  
as by Terracina rose from the sea Zephyr behind her  
and from her manner of walking  
as had Anchises  
till the shrine be again white with marble  
till the stone eyes look again seaward  
The wind is part of the process  
The rain is part of the process» [437, с. 454–455].

(Я не відмовляюся ні від імперії, ні від багатьох храмів, / ні від конституції, а тим більше – від міста Деіока, / створених в ім'я богів, / подібно до того, як біля Террачини вийшла з моря, а за нею йшов Зефір, / її манера ступати, / яку впізнав Анхіс, / аж поки храм знову не білітиме мармуром, / поки скам'янілі очі знову не поглянуть на море. / Вітер – частина процесу, / дощ – частина процесу).

Генезу та семантику компонентів цього віршованого періоду, очевидно, необхідно конкретизувати. Як вказує Геродот у параграфі 98 першої книги «Історії», «Деіок спорудив велике укріплене місто – сучасні Акбатани, в якому одна стіна кільцем обіймала іншу <...> Мури фортеці були збудовані так, щоб одне кільце [стіни] висувалося над іншим тільки на висоту бастіону <...> Усіх кілець мурів було сім <...> Таким чином, бастіони всіх цих кілець строкато пофарбовані. Що стосується двох останніх кілець, то бастіони одного були посріблені, а іншого – позолочені» [49, с. 56]. Ретельно спла-

нована архітектура Акбатани мала сповна віддзеркалити структуру світобудови, а надто – небесне склепіння. Образ міста наділено властивостями архетипу, оскільки воно постає як концепція ідеально впорядкованого соціуму, органічного поєднання природи та цивілізації. В інших «Cantos» подібними топосами виступають, зокрема, Ітака, Троя, Фіви, Рим. Як зауважує К. Террелл, «тераси Акбатани, вибудовані у відповідності до семи планет, відтворюють пізні мегалітичні культові споруди зіггурати у Месопотамії чи Вавілонську вежу» [486, с. 15].

У такому ідеальному місті буде відновлено й статую Венери, яка була зруйнована у Террачині, і на яку натякає історія з «Енеїди» Вергілія про те, як народжена з морської піни Афродіта явилася Анхісу у людській подобі, проте майбутній батько Енея впізнав її завдяки прикметній ході.

У ранніх «Cantos» місто Деіока змальовано як образ гармонії всесвіту, своєрідний шлюб землі та неба, які, завдяки образам дощу і світла, пов'язані з міфом про народження Данаєю Персея. Крім того, у «Santo V» звучить надважлива для проблематики «Cantos» тема космічного часу. Зважаючи на обставини і час написання 74-ої «Пісні», можна припустити, що в «Пізанських «Cantos» Паунд уподібнює спробу Деіока звести ідеальне місто до діяльності Муссоліні.

У природі Паунд бачить закони і глибинні закономірності, які виконують у художньому світі «Пізанських пісень» подвійну функцію. По-перше, у гармонійній циклічності навколишнього світу Паунд бачить відблиск едемичної картини світобудови і дивується тому, що ми не здатні усвідомити райську красу того, як «пурпурний в'юнок обвиває травинки»:

I don't know how humanity stands it  
with the painted paradise at the end of it  
without the painted paradise at the end of it  
the dwarf morning-glory twines round the grass blade [437,  
с. 456].

(Я не знаю, як людство може вистояти, / коли зображений рай після усього, / без зображеного раю після усього, / пурпурний в'юнок обвиває травинки).

По-друге, напружена увага до навколишньої природи загартовує стоїцизм Паунда, і споглядання органічного світу нерідко виливається у гнівну ереміаду, направлену проти недоброзичливців поета й усього світу практицизму та наживи. Певною мірою ці прокляття на адресу буржуазного суспільства, яке переймається лише зиском і відсотками від виробництва зброї, звучать рефреном відомої «Пісні про лихварство», в якій Паунд виніс присуд такій лихварській системі – «протиприродність» («CONTRA NATURAM») [437, с. 230].

У завершальних рядках 78-ої «Пісні» медитативне єднання з природою наповнює поета відчуттям прекрасного. Посилання на поета-співвітчизника Вільяма Карлоса Вільямса, який сповідував концепцію, що «ідеї існують тільки у речах», доповнює новим звучанням його віру в те, що у спостережливому погляді на буденність можна віднайти глибоке джерело почуттів: «Що стосується могутності білих волів, / можливо, тільки Доктор Вільямс (Білл Вільямс) / зрозуміє її важливість / її благословення. Він поклав би її у візок» [437, с. 503]. Паунд натякає на вірш «Червоний візок» (The Red Wheelbarrow) Вільямса, надрукований 1923 р.:

«so much depends  
upon  
a red wheel  
barrow  
glazed with rain  
water  
beside the white  
chickens» [508, с. 224].

«Білі курчата» Вільямса ніби продовжують каталог творінь природи, великих і малих, які надають поетові сили і символізують прекрасне – зокрема, це зелений коник-стрибунець, комахи, оса, яку Паунд сприймає як італійську красуню і називає «Madame La Vespa» [437, с. 552–553], і птахи, що, сідаючи та відриваючись від колючого дроту навколо табору, здаються Паунду музичними знаками на нотному стані [437, с. 504].

Енергія природи, що неодмінно й закономірно відроджується, протиставляється рушійним імпульсам людини. Коли комен-

дант табору для військових злочинців, лейтенант Джоунз, виводить ув'язнених («гризунів») сапати траву, м'ята та конюшина перетворюються на промовисті символи природної вітальності. Вживання теперішнього часу підтверджує вічність цього закону:

«mint springs up again  
in spite of Jones' rodents  
as had the clover by the gorila cage  
with a four-leaf» [437, с. 553].

Подібні описи природи в «Пізанських Cantos» оспівують поза-часову, одвічну гармонію всесвіту.

У тропологічній структурі «Пізанських пісень» розвиваються і видозмінюються способи образотворення циклу «П'ятий десяток Пісень» («Пісні 41–51», *The Fifth Decad of Cantos*). Ця частина «Cantos» побачила світ у червні 1937 р. У «Пісні 46» Паунд заявляє про певний підсумок у розвитку епосу:

This case, and with it  
the first part, draws to a conclusion,  
of the first phase of this opus [437, с. 233–234].

(Цей випадок, а з ним / і перша частина наближається до завершення, / перший етап опусу).

Проте відчуття невідворотності ще однієї світової війни змусило поета повернутися до політико-економічних проблем, результатом чого стали «Пісні про Адамса», поетика яких була проаналізована в попередньому підпункті.

Що стосується образотворчої єдності «Пізанських пісень» з «П'ятим десятком Пісень», то, здається, найточніше її сформулювала Мері Гібсон, яка розглядає ці паралелі з точки зору подібності та суміжності семантичних зрушень у поетичній мові «Cantos». У дослідженні «Оновлений епос: Езра Паунд і вікторіанці» подібні способи словотворення названо «метонімією закону та метафориною картографії» [316, с. 161]. У такій критичній перспективі образи закону та законодавця, уособлені в попередніх розділах у постатях китайських імператорів та президента Джона Адамса, трансформуються у «Пізанських піснях» на зображення пророка та жертви, які об'єднані, зокрема, у міфологічній поста-ті Кассандри.

На початку «Пісні 78» ліричний герой чує голоси арештантів, які зібралися «біля квадратного в'язу на Іді», аби «встановити мир на землі»:

By the square elm of Ida  
40 geese are assembled  
(little sister who could dance on a sax-pence)  
to arrange a рах mundi  
<...>

Cassandra, your eyes are like tigers,  
with no word written in them  
You also have I carried to nowhere  
to an ill house and there is  
no end to the journey [437, с. 497].

(При прямокутному бересті Іди / злетілося 40 гусей / (сестричка, що могла танцювати на шеляжкові) / щоб улаштувати рах mundi / <...> Кассандро, твої очі мов тигри, / з ненаписаним словом у них / Тебе ж я завіз у нікуди / до притулку лиха, і тим / немає кінця мандрівці (перекл. І. Костецького) [36, с. 220].

Завдяки натяку на знаменитий суд Паріса, що відбувся на горі Іда і призвів до викрадення Єлени, Троянської війни та поневолення Кассандри, автор надає сцені іронічно-гіркому звучання. Оскільки Кассандра провістила падіння Трої, була збезчещена в храмі Афіни і відтак поневолена Агамемноном, в образній структурі «Пізанських Santos» вона уособлює ідею віщунки, рабині та жертви – місія, яку, можливо, Паунд вважав власною роковою долею. Крім того, поет послуговується цим образом для створення оригінальних порівнянь, як-от у «Пісні 77»:

the wind mad as Cassandra  
who was as sane as the lot of 'em [437, с. 495].

(Вітер, божевільний, як Кассандра / яка була розсудливою, як багато з них).

Алюзії, пов'язані з Кассандрою, вивершуються епізодом «Пісні 82», коли англійський поет А. Ч. Свінберн декламує Есхіла в оригіналі перед французькими рибалками, які врятували його у морі:

When the french fishermen hauled him out he  
recited 'em

might have been Aeschylus  
till they got into Le Portel, or wherever  
in the original [437, с. 543].

Латинська фраза «*hac dextera mortus*» та її переклад «*dead by this hand*» (загинув від цієї руки) вказує на Клітемнестру, яка вбила Агамемнона, – у баченні Паунда пророки і жертви зазнають однакової долі. Можливо, у Пізі Паунд також уявляв себе пророком і жертвою.

Мотиви жертви звучать у творі у різних історичних варіаціях – в образі Христа, історії рабства в США, давньогрецькій міфології. Наведемо декілька прикладів, пов'язаних з умовами перебування в'язнів у таборі: «*with Varabbas and 2 thieves beside me, / the wards like a slave ship*» (з Варравною та двома злодіями поряд / у камері, що нагадує корабель невольників), «*so lay men in Circe's swine-sty*» (лежали мужі у свинарнику Цирцеї) [437, с. 456]. Водночас Паунд пов'язує трагічну долю арештантів також і з долею своєї країни, що, як йому здавалося, зрадила ідеали американської Конституції та Декларації незалежності. Жанрологічні трансформації по-сутньому американського наративу про «*middle passage*» набувають рис вторинної семантизації та перетворюються на маркери нових асоціативних значень і смислів. Тому серед рабів у трюмах корабля, який везе невольників, бачимо декількох президентів, серед них і батьків-засновників США:

«*s'mon small fry*» sd/ the little coon to the big black;  
of the slaver as seen between decks  
and all the presidents

Washington Adams Monroe Polk Tyler

(Ворушися, хлопче, сказав чорний малий великому негру / на судні з невольниками, / якого бачив у трюмі, / і бачив Вашингтона, Адамса, Монро, Поука, Тайлера» [437, с. 456].

У попередніх «*Santos*», присвячених історії древнього Китаю чи Джону Адамсу, парадигма гармонійного соціального порядку базувалася на причинно-наслідкових зв'язках економіки та політики. У «Пізанських піснях» фрагментарність і трагічність буття долається в координатах внутрішнього світу ліричного героя, який шукає шляхи досягнення цілісності у міфологізації власного «Я», своїх спогадах і вічних законах природи.

Початок «Пісні 74» переконливо й виразно демонструє поетичну манеру Паунда поєднувати різні історичні часи й образи у змалюванні космічного трагізму того світу, крах якого переживає автор:

The enormous tragedy of the dream in the peasant's bent shoulders  
Manes! Manes was tanned and stuffed,

Thus Ben and la Clara *a Milano*

by the heels at Milano

<...> DIGONOS, Δίγουνος, but the twice crucified

where in history will you find it?

yet say this to the Possum: a bang, not a whimper

with a bang, not a whimper,

To build the city of Dioce whose terraces are the colour of stars

[437, с. 445].

(Жахлива трагедія мрії в згорблених раменах селянина / Мані! Мані було вичинено та начинено, / Так само й Бен і Клара в Мілані, / за п'ятки в Мілані / <...> DIGONOS, Δίγουνος, але двічі розіп'ятий, / Коли в історії таке було? / І перекажіть Опосуму таке: вибух, а не схлип / з вибухом, а не зі схлипом, / Відродити місто Деіока, чиї тераси сяють, як зірки).

Очевидно, що Паунд пов'язував свою мрію про справедливе суспільство, втілене в образі «міста Деіока, із терасами кольору зірок», з обіцянками дуче створити новий соціальний порядок. Згорблені плечі італійського селянина символізують крах сподівань автора на радикальні економічні реформи, якими пропагандистська машина Муссоліні годувала свій народ і яким Паунд беззаперечно й сліпо вірив.

У подібній культурно-історичній перспективі Паунд описує і смерть Муссоліні. Його страта спочатку порівнюється зі смертю у 275 р. засновника маніхейства Мані, зі здертої шкіри якого, за переказом, зробили опудало – «Мані було вичинено та начинено» [437, с. 445]. Страта дуче далі вписується поетом і в міфологічний контекст. Паунд подає ім'я Діоніса як Dignonos, причому повторює його давньогрецьке написання – Δίγουνος, тобто «народжений двічі», адже після смерті Семели Зевс виносив його у своєму стегні. Отже, за Паундом, історія людства знає приклади подвійного на-



родження, але думка про подвійну смерть, як це сталося з Муссоліні та Кларою Петаччі, яких після розстрілу повісили за ноги у Мілані, приносить Паунду нестерпний біль і страждання.

На відміну від «Ідеї християнського суспільства» Еліота, едемичний міф Паунда центровано у позахристиянських координатах, що оприявлено, зокрема, і в поетиці «Пізанських пісень». Девід Перкінз, наприклад, вважає показовим, що «Паунд перераховує Мані, Муссоліні й Діонісія, але не згадує Христа, хоча контекст однозначно нагадує про нього («розп'ятий», «дорога», «оливи»). У цьому проступає характерний для усього життя Паунда пошук відмінного від християнства більш істинного й досконалішого ідеалу, надійнішого фундаменту соціальної впорядкованості» [405, с. 223].

Наведені приклади свідчать про те, що поетика «Пізанських Cantos» ґрунтується на аранжуванні «деталей, що іскряться», класичних взірцях духовної та матеріальної культури людства. У такому творчому переосмисленні виявляється сутність його розуміння наслідування митців різних часів. Так розвивається традиція, яка є будівельним матеріалом для храму культури.

«Пізанські пісні», як і переклади з Конфуція, вважають не лише поетичним заповітом поета, але й своєрідною епітафією. Не випадково в цьому циклі згадується образ шести шибениць з «Епітафій Війона», які становлять лейтмотив раннього вірша «Війонада. Балади шибениці» (A Villonaud: Ballad of the gibbet, 1908).

Багато тем, ремінісценцій та алюзій «Пізанських пісень» об'єднані навколо авторських спогадів. Саме взаємодія міфопоетичної техніки та витонченого, повного страждань сприйняття природи, надає цьому циклу образну виразність та художню силу. Початкові слова «Пізанських пісень» («Жахлива трагедія мрії в зігнутих плечах селянина») символізують не тільки духовну кризу, крах надій Паунда на соціальну справедливість. Поетичний текст перетворюється на автобіографічний опис періоду утримання поета під вартою: «Пізанські пісні» написані «з камери смертників, звідки видно Тянь-Шань, біля Пізи» [437, с. 447]. Поет заявляє про свою відданість дуче, «двічі розп'ятому», та маніфестує відмову визнати, а тим більше покаятися, у своїй політичній короткозорості.

У «Пізанських Кантос», звичайно, читаємо роздуми автора про політику та сучасні міжнародні події, але за своєю сутністю ці «Пісні» бачаться невпинною напруженою взаємодією реального та уявного пейзажу, різномірних (літературних і позалітературних) алузій та спогадів поета.

Вижити в нелюдських умовах приниження та фізичних страждань можна було тільки завдяки вірі у власну правоту, великодушності інших арештантів, вдумливій рефлексії над світом ящірок, мурах, птахів. І головне – завдяки особистим спогадам та творчій уяві. В такому міфопоетичному космосі він уявляє себе Одиссеєм у печері кіклопа Поліфема, або супутником Улісса, друзів якого Кірка перетворила на свиней, або мореплавцем, чий корабель затонув. Але серцевиною його «Я» стає гірке усвідомлення незапитаності й самотності, марність його душевних пошуків, надій, ідеалів.

У 74-й «Пісні» різноманітні відтінки внутрішнього стану ліричного героя відтворюються за допомогою багатоголосого хору історичних героїв та міфологічних персонажів: граф Уголіно, ув'язнений в Пізанській вежі (Данте розмістив його у 9-му колі Пекла разом із іншими зрадниками батьківщини), геніальний та трагічний Торквато Тассо, кинутий у притулок для душевнохворих (іронія цієї алузії стане реальністю за декілька місяців, коли в листопаді 1945 року смертний вирок Паунду через зраду батьківщині замінять на 13 років у клініці для душевнохворих).

Серед образів, що символізують стан та сприйняття світу Паундом, слід виділити й «ізгоя західної цивілізації» Франсуа Війона: «Кубло, яким ми володіємо», рефрен із «Балади про гладуху Марго», рельєфно вирізняє обставини катастрофи, що її зазнає Паунд. «Великий заповіт» Війона слугує своєрідним контрапунктом «Пізанських пісень», коли затята впевненість у власній правоті поступається місцем глибокому почуттю каяття та сподівання на співчуття. Про це говорять репризи з «Балади повішених»: «Благайте Господа про наше прощення».

Сповідальна субстанція твору органічно вписана й у відповідну літературну форму. Як зазначає Рональд Буш, «жанрова природа «Заповіту», що тяжіє до сповідальної лірики, виявилася ідеальною формою для висловлення спогадів, роздумів та опису будення Паунда в ув'язненні. А ідеологічні координати Війона підсилили дея-

кі профашистські мотиви твору, скажімо, ототожнення себе зі злочинцем, а не з комендантом табору, з відступником, а не з наглядцем, з представниками богеми, а не з придворними» [262, с. 79].

Отже, ліричний герой Паунда – це демонстративний еретик, свідомий політичний іконоборець. Як нагадує Джордж Орвелл в есеї «Письменники і Левіафан» (*Writers and Leviathan*, 1948), в епоху політики митець не може уникнути такої ролі: «Зрозуміло, що вторгнення політики в літературу було невідворотним. Навіть якби не виник особливий феномен тоталітаризму, воно б все одно сталося, тому що, на відміну від наших дідів, ми сповнені докорами сумління через те, що в світі так багато кричущої несправедливості та жорстокості. А це почуття провини, що примушує нас її спокутувати, унеможливорює суто естетичне ставлення до життя. У наш час ніхто не зміг би так самовіддано віддатися літературі, як Джойс або Генрі Джеймс. Проте біда в тому, що, визнавши свою політичну відповідальність, ми віддаємося на милість ортодоксальних доктрин і «партійних ліній», хоча через це доводиться малодушно мовчати і грішити проти істини. У порівнянні з письменниками вікторіанської епохи нам випало нещастя жити серед жорстко сформульованих політичних ідеологій, ми майже наперед знаємо, які ідеї вважаються ерессю» [400, с. 338–339].

Через страх того, що він може стати одним із шести спільників-приятелів з «Балади повішених», які чекають на страту, Паунд уявляє себе частиною тексту Війона. Вагомі образно-стилістичні компоненти «Пізанських пісень» можна тлумачити як розробку 29-ї строфи «Великого заповіту» Війона: «Ох, де ж ті джигуни зухвалі, / З якими знався я колись? / Де їхні співи розбуялі, / Що так щасливо почались? / Померли, з прахом геть злились! / Дай у раю їм місце гоже / Чи в пеклі, а до нас схились, – / Живих, живих помилуй, боже!» [38, с. 40]. Паунд не просто відтворює каталог спогадів Війона. Як і в похмурому гуморі, притаманному героям середньовічного поета навіть в останні хвилини життя, в «Пізанських піснях» пам'ять тісно пов'язана зі зломленою гординею, прощенням, сльозами, напруженим драматизмом переживань.

Страждання поета в Пізі варто читати не тільки як його власну трагедію, але і як поразку цілої історико-культурної епохи в істо-

рії західної цивілізації. Щоб передати нащадкам свої переживання, почуття і спогади, Паунд пише від імені тих, хто «дістався до іншого берега Лети» [437, с. 469]. Поет говорить про себе, що його скрипторій – це руїни Європи:

As a lone ant from a broken ant-hill  
from wreckage of Europe, ego scriptor.

(Як самотній мураха з розворушеного мурашника, / зі згарища Європи, ego scriptor) [437, с. 478].

Він переживає долю Одиссея в кількох іпостасях. Порівнюючи своє перебування у таборі для військових злочинців із пригодами Одиссея в печері Поліфема, поет говорить про себе словами із 9-ї пісні «Одіссеї» «I am no man, my name is no man» [437, с. 446]. Відповідний рядок Борис Тен переклав «Звусь я ніхто на ім'я» [51, с. 165]. Крім того, з героєм гомерівського епосу Паунда ріднить втрата друзів, зокрема, Форда Медокса Форда, В. Б. Єйтса, Джеймса Джойса:

Lordly men are to earth o'vergiven  
these the companions:

Fordie that wrote of giants  
and William who dreamed of nobility  
and Jim the comedian singing <...> [437, с. 452–453].

В інтертекстуальній системі епосу згадка про «шляхетних мужів» виконує функцію своєрідної «привхідної семантизації», оскільки Паунд цитує власний переклад англо-саксонської поеми «Морестранник» (The Seafarer). У збірці «Ripostes» (1912) відповідна тема пов'язана з трагічністю людської долі:

Tomb hideth trouble. The blade is layed low.  
Earthly glory ageth and seareth.  
No man at all going the earth's gait,  
But age fares against him, his face paleth,  
Grey-haired he groaneth, knows gone companions,  
Lordly men, are to earth o'ergiven,  
Nor may he then the flesh-cover, whose life ceaseth,  
Nor eat the sweet nor feel the sorry,  
Nor stir hand nor think in mid heart,  
And though he strew the grave with gold,  
His born brothers, their buried bodies

Be an unlikely treasure hoard [414, с. 190].

(Гробниця приховує страждання. Низко нависла коса. / Слава земна старішає і марніє. / Жодна людина не встигає за ходом землі, / Бо вік людини невблаганний, її обличчя бліднішає, / Вона, срібново-лоса, ремствує, побратимів вже не повернеш, / Шляхетні мужі зійшли у сиру землю, / Коли життя увірвалося, плоть не нарядиш, / Трапези не скуштуєш, горя не зазнаєш, / Рукою не поворухнеш, співчуття не висловиш, / Нехай він оздобить домовину золотом, / Його брати не воскреснуть, з їх похованими тілами / Згине захований скарб).

Уривки із творів Гомера, Конфуція, Геродота, Вільямса, Війона, які подаються у вигляді алюзій і цитат у Пізанських «Cantos», нагадують про небезпеку втрати духовних орієнтирів, а разом із тим репрезентують історичну драму ХХ сторіччя, що пройшло під гаслами «гуманізму» і протягом якого людство пережило дві світові війни. Культурні надбання, як виявилось, не врятували сучасний світ від катаклізмів, так само як і не завадили самому Паунду зробити вельми сумнівні політичні висновки. Історико-літературні фрагменти, які зібрано у цих «Cantos», символізують як особисту, так і загальнолюдську катастрофу.

Разом із описами зруйнованого та знищеного бачення раю, Паунд, тим не менше, намагається віднайти навколо себе ознаки майбутнього відродження. Так, Паунд порівнює хмари в небі над Пізою з Храмом Малатести, які «не зруйнували варвари» [437, с. 479]. Згадки про періоди щасливого творчого й особистого життя особливо зворушливо описані поетом на тлі страждань перебування під арештом і страху смертного вироку. Паунду вдалося передати чародійне відчуття самого факту людського життя:

When the mind swings by a grass-blade  
an ant's forefoot shall save you [437, с. 553].

(Коли думки розхитуються на вістрі травинки, / тебе може врятувати ніжка мурахи).

Отже, у структурі «Пізанських пісень» поєднуються елегія, пафос, тонкі описи природи, прославляння фашистських героїв, античні мотиви і авторські варіанти таких питомо американських жанрів, як ереміада та «middle passage». Можливо, ця частина епосу промовисто підтверджує те, що людська уява, навіть коли керується найкращими намірами, не завжди є надійним засобом криста-

лізації, створення чи захисту загальнолюдських цінностей. Твір Паунда показовий, зокрема, і тим, що реакційні політичні погляди, які пов'язані з антисемітським заявами та підтримкою італійського фашизму, є позицією, яку підтримували у ХХ ст. цілі держави. Великою мірою вони є частиною кривавих сторінок історії минулого сторіччя. Естетичні, філософські та ідейні стрижні «Cantos» як епосу про культурно-історичні цінності сучасності визначилися задовго до зародження фашизму і трагедії Другої світової війни, а їхні взаємовпливи та видозміни красномовно свідчать про напружений пошук західних інтелектуалів суспільно-політичних орієнтирів утопічної соціальної гармонії. Цей експеримент із едемичного квесту закінчився для Паунда тільки божевільнею, а для мільйонів безневинних жертв Другої світової війни – жахливими стражданнями й трагедіями.

## ВИСНОВКИ

У «Лекції про модерну поезію» (Lecture on Modern Poetry, 1908) Томас Г'юм зіставляє традиційну поезію попередніх періодів із новітніми тенденціями в літературній творчості. Поезія минулого, підкреслює Г'юм, концентрувалася навколо героїчних діянь і оспівувала їх в усталених версифікаційних формах епічних жанрів, зокрема – у баладі. Натомість конститутивними елементами модерної поезії є верлібр, інтроспективність і відтворення миттєвих і «швидкоплинних фаз» у переживаннях поета. Найкращим виразником нової поетичної образної системи Г'юм називає Гілберта Честертона, який зауважив, що стара поезія оспівувала облогу Трої, а нова намагається висловити переживання хлопчика-рибалки. Припущення, що у модерній поезії з'явиться митець, який зможе синтезувати весь досвід сучасної людини у формі великого епосу, Г'юм називає «повним нерозумінням тенденцій модерної поезії»<sup>35</sup> [338, с. 72].

Г'юм навряд чи здогадувався, що його думки читаються як парафраз присуду В. Белінського стосовно того, що власне задум створити епічну поему, котра покликана «відповідати ідеалам епосу», в постгомерівський час «належить до естетичних оман людства» [18, с. 470–471].

Поетична практика Паунда свідчить саме про евентуальний взаємозв'язок двох дискурсів – епічного, в якому сполучаються історичний, документальний і соціальний компоненти, та ліричного, який ґрунтується на суб'єктивній, символічній і сугестивній експресії. Модуси співіснування та трансфузія цих первнів у цілокупній естетичній площині модерного епосу можна узагальнити в анімалістичних образах, що їх використано в аналітичній частині розвідки: Дантова мі-

---

<sup>35</sup> It was well put by Mr. G. K. Chesterton in this way – that where the old dealt with the Siege of Troy, the new attempts to express the emotions of a boy fishing. The opinion you often hear expressed, that perhaps a new poet will arrive who will synthesize the whole modern movement into a great epic, shows an entire misconception of the tendency of modern verse.

фічна пантера, котра символізує зародження нових національних мов, і кашалот Мелвілла з химерними ієрогліфічними написами на спині.

Паралелі до імажистських принципів створення художньої реальності Г'юм вбачає у теорії модерної музики. У «Лекції» він описує віртуальну ситуацію, коли «скажімо, поета зворушив певний пейзаж, і він відбирає з цього відчуття ті виразні образи, що, коли їх зіставити у різних рядках, слугують завданню нав'язати й відтворити його душевний стан. Химерну аналогію до нагромадження й нашарування виразних образів у різних рядках можна знайти в музиці. У великій революції в музиці, коли на зміну мелодії, яка є одновимірною музикою, прийшла гармонія, яка розвивається у двох площинах. Два візуальні образи можна назвати візуальним акордом. Їх поєднання нав'язує образ, який відрізняється від обох складових»<sup>36</sup> [338, с. 73].

У статті «Пастиш» (Pastiche, 1919) Паунд екстраполює синестезійну метафору Г'юма «зоровий акорд» у площину історичних процесів і етичних цінностей, а власну, якщо там можна сказати, «еподигцею» – лігітимацію *raison d'être* епосу в сучасному красному письменстві – підкреслює за допомогою вишуканого поклику на Г'юма. Полемічне ставлення до постульованого ним заперечення самого існування модерного епосу оздоблено в Паунда однокорінним паронімом і омофоном: музичне «visual chord» Г'юма обертається у Паунда на «visible cord» – керамічну фігуру викарбованих написів на відламаних шматках стародавнього артефакту. Спробуємо передати цей каламбур бодай морфологічним очудненням: «З подібних відламків створюється наше розуміння зла, добра, історії. Я komponую ці шматки не просто як сповідь про думки, що не йдуть мені з голови, а тому, що іншим не до снаги цього збагнути, роблю це тому, що одна випалена подробиця не пов'язується з іншою очевидними зв'язками»<sup>37</sup> [427, с. 284].

---

<sup>36</sup> Say the poet is moved by a certain landscape, he selects from that certain images which, put into juxtaposition in separate lines, serve to suggest and to evoke the state he feels. To this piling-up and juxtaposition of distinct images in different lines, one can find a fanciful analogy in music. A great revolution in music when, for the melody that is one-dimensional music, was substituted harmony which moves in two. Two visual images form what one may call a visual chord. They unite to suggest an image which is different to both.

<sup>37</sup> Snippets of this kind build up our concept of wrong, of right, of history. I put down these pellets in this manner, not merely as a confession of how I catch myself thinking, but because other people think no better, because the burnt-in detail is tied by no more visible cords to the next detail.



У цих міркуваннях, подібно до рисок і графем китайського ієрогліфа, ідеографічно сконденсовано систему епістемології, аксіології, естетики, традиції, національної ідентичності Паунда – теоретичні й історико-літературні лінії, зіставлення, сходження та перехрещення яких ми намагалися відчитати, контекстуалізувати й узагальнити на матеріалі ліричних творів, літературно-критичних розвідок, культурологічних трактатів і «Пісень». Проблемні вузли цього пасажу – онтологічна квестія, етико-філософська дихотомія добра і зла, сутність історії та засоби її немітетичної («неочевидної») репрезентації – імплікують щонайменше п'ять теоретичних і текстоцентричних завдань, відповідь на які ми намагалися знайти.

По-перше, вибором есею, який хронологічно відповідає періоду формування англійського імажизму як модерністської стильової течії, ми виокремлюємо неперервний вектор наближення Паунда до модернізації епічних конвенцій, оприявленої у «Піснях» і наміченої в «експліцитній поетиці» його дописів у «малих» британських і американських мистецько-літературних журналах першого десятиліття ХХ ст.

По-друге, естетичний чинник осягнення буття виражений автором у лексемах «відламки» та «шматки», котрі маркують колажне структурування наративного методу в модерному епосі.

По-третє, у стильових особливостях полеміки (каламбури, актуалізовані на омофонній і паронімічній основі) вгадується стратегія гри автора «Пісень» із самобутнім словом, надання йому епічної пластичності й об'ємності, збагачення асоціативного обширу образів – художня метода, яку було проаналізовано, зокрема, на прикладі ресемантизованої антропонімики та використання мелопеї.

По-четверте, впевненість у власній унікальності («інші не додумалися») недвозначно вказує на один із чинників пуританського дискурсу – месіанство й обраність.

По-п'яте, паралель між Г'юмом і Белінським, на яку ми звернули увагу, вивершує виокремлену в дослідженні текстуальну та концептуальну співзвучність Булгакова з Еліотом чи Шкловського з Паундом, і виразно підкреслює актуальність і невичерпну смислову «енергетику» пошуку взаємозв'язків і міжтекстових покликів між мислителями, культурами, націями – естетико-філософський

квест, реалізований у таких культурологічних конструкціях Паунда, як «творити по-новому», «нова паїдеума», «завжди-теперішній» хронотоп тощо.

Зауважимо, що паралелі, які ми окреслили між есеями поета «Дух лицарського роману» та ідеєю Гегеля про «світовий дух», що ширяє над світобудовою та перманентно розвивається відповідно до наявних форм духовної культури людства, сьогодні збагачуються новими обертонами й несподіваними смисловими асоціаціями. Наприклад – у ракурсі перекладу, котрий ми простежили на прикладах давньоанглійської та французької поезії, Лі Бо, Гомера, Софокла. Цитована в дослідженні «Філософія історії» Гегеля подається з російського перекладу 1935 р. Очевидно, що інтенція радянських перекладачів – «первинні прояви духу віртуально охоплюють у собі всю історію» – у сучасному інформаційному суспільстві, котре неможливо уявити без віртуальної реальності, по-паундівськи набуває оновлених конотацій, зумовлених соціально-контекстуальними узусами. Подібні приклади також підтверджують конструктивність рецептивної естетики Вольфганга Ізера, яку використано в дослідженні.

Творчість Езри Паунда, представлена в монографії, постає квінтесенцією модерністської естетики. «Повільне читання» та контекстуалізація його доробку уможливили простежити прагнення поета-модерніста уникати як романтичної залежності від власних почуттів, так і реалістичної репрезентації дійсності, каузально зумовленої зовнішніми обставинами. Творча уява, злет фантазії й божественне натхнення «фіоритурних» письменників поступаються законам взаємозалежної співвіднесеності минулого із сучасним і, таким чином, традиція постає як *conditio sine qua non* оригінальності, а самотність модерного митця визначається ступенем укоріненості в культурно-історичний ґрунт і інтертекстуальною насиченістю твору.

Обопільна співвіднесеність минулого із сучасним свідчить про контрверсійно-полемічну модерністську концептуалізацію феномену наслідування й наступництва. Проведений аналіз хронотопу модерного епосу Паунда дозволяє зробити узагальнення про те, що його структуровано на паліндромній образно-стильовій основі,

а тотальна художня система версифікації історії вибудована на діалогічних стосунках із традицією, її культурними кодами.

Тектонічні розколини ХХ ст. з його науковими відкриттями, технологічними новаціями, колосальними катаклізмами, соціальними революціями, тоталітарними режимами та світовими війнами, трагічно матеріалізувало авангардистську теургічну матрицю теоретизування і художньої практики, котрі наскрізь просочені пристрасним прагненням до переоблаштування життя. Парадигмально-новаторське гасло Паунда «творити по-новому» віддзеркалює таке утопічне мислення та настанову на сакралізацію майбутнього у питомо американській ідеологічній площині, маркованій пуританським етосом – едемічним міфом.

Застосована в розвідці методологія «повільного читання» 824-сторінкового епосу може здатися парадоксальною. Стратегія «close reading» Нової критики зосереджувалася на герменевтичних практиках інтерпретації невеликих за розміром поетичних творах, на ґрунтовному вивченні тексту як герметичного, самодостатнього твору, ідейно-філософський і художній простір котрого структурується доцентровими векторами його версифікаційних складових і тематичних кластерів. Але запропонований аналіз «Пісень» підтвердив умотивованість такого підходу. Новокритичний інструментарій дозволив випукло окреслити темпорально відцентрову поетику модерного епосу, котра демонстративно порушує просторові кордони твору. Така поетикальна трансгресія, як свідчать наведені спостереження, органічно виявляє меседж транскордонного культурного обміну й взаємозбагачення, висловленого Й.-Г. Гердером. Відцентрове структурування оновленого епосу проявляється у розмаїтих тематичних гронах, котрі ризомно розгалужуються, зокрема у мотивах ієратичних звірів, рослинного світу, архітектури, банків, а головне – кораблів, подорожей, каботажних плавань, квесту. «Відкриття» як сюжетно-тематичний лейтмотив конгруентно експлікується відкритістю форми «Пісень».

Фактуально-біографічна й фікціональна «незавершеність» «Cantos» виявила важливі засоби смислопородження. Відцентрова архітектоніка твору зумовлює його практично невичерпний потенціал всотувати новий досвід і реєструвати калейдоскопічні душевні

порухи ліричного «Я». На основі проведеного аналізу взаємозв'язків епічного й ліричного начал у «Піснях» можна констатувати, що суттєвою рисою деканонізованого епосу є своєрідна метаморфоза об'єкта оспівування: на зміну дистанційованому в часі уславленню героїчного минулого, означеного граматикою епічного претерітума та нарративом від третьої особи, приходить героїзація внутрішнього, духовного досвіду поета ХХ ст., виражена сурядним синтаксисом і «завжди-теперішнім» часом.

Кардинально важливо, що взаємопроникнення категорій епічного та ліричного розгортається в «Піснях» у площині переосмислення формул і топосів античного епосу, версифікаційних констант європейської лірики, сценографічних засад японського театру Но. Інтеріоризований історичний дискурс рельєфно підкреслює естетизацію традиційних конвенцій і жанрів.

Творення нового епосу як мережання «нескінченного речення» символізує продовження традиції Г. Джеймса та водночас виокремлює процесуальність художнього самовираження, котре було концептуалізоване у філософії А. Бергсона. Його потрактування темпоральності, котре увиразнює цілісність самоусвідомлення «Я» у неперервній тривалості, відтіняє специфіку архітектоніки «Пісень» – у них *durée* розгортається у свідомості ліричного «Я».

Зіставлення творів усього поетичного корпусу Паунда дає підстави говорити про один із наскрізних векторів у його креативних пошуках – створення маски, що посвідчує послідовність і цілісність авторських стратегій, покликаних диверсифікувати репрезентації самоусвідомлення модерного митця. Запозичена зі сценографічних канонів японського середньовічного театру, модерністська маска перетворюється на прийом релятивної, неміметичної універсалізації досвіду.

У творчості Паунда маска, подібно до смислогенеруючого потенціалу китайського письма, виконує декілька функцій: виражає багатогранні й мінливі настрої рефлексуючої душі та її внутрішнє, духовне життя; символізує тяжіння творів до поліфонічного діалогу та меніппової сатири, виступає одним із естетичних засобів ліризації епічного нарративу. У запропонованому прочитанні «Кантос» серед масок найчастіше зустрічаються образи Улісса, Ганнона, Ка-

вальканті, Конфуція, прованських трубадурів, Війона, Дж. Адамса, Г. Джеймса.

До тезауруса масок Паунда слід зарахувати також і літературні жанри. Його версифікаційні й жанрові експерименти віддзеркалюють модерністську опозицію раціоналізованому, прогресистському, лінеарному, телеологічному розумінню історичного процесу. Рефреноцентрична поетика «Пісень», що маркує циклічну природу всесвіту, оприявлена у специфічних модусах образотворення, наративній палітрі, грі з прецедентними текстами.

Початок процесу формування концептуально-естетичного апарату модерного епосу відчитується у французькому вишколі Паунда. Так, поетика епіграфу як епітафії Т. Корб'єра кореспондує з наративними стратегіями «високих модерністів». Тропологічний і версифікаційний аналіз текстів Еліота та Єйтса виявив оригінальні художні модуси втілення ідеї циклічності історії через структурування когерентної співвіднесеності початку і кінця. Теорія погоджувальної фікціональності, що з'ясовує поетикальні засоби упорядкування й гуманізації хроносу, сприяє визначенню акефальної фабуляції історії як специфічного хронотопу «Пісень». Наративна структура без логічного початку, котра повертається до античного канону «*in medias res*», маркує матрицю діалогічної природи модерного епосу.

Концепт «повернення» становить наскрізну аналітичну програму нашого дослідження. Поетика повторів у «Кантос» ґрунтується на версифікаційних моделях європейських твердих поетичних форм, котрі об'ємно репрезентовані на тлі переакцентування та перерформатування античних епічних форм, оновлення їхніх конвенцій і мотивів. Креативні та рецептивні аспекти новаторського залучення специфічних рис епічної композиції (повтори сюжетів і сцен, топос «*nostos*») виявилися глибинно співвіднесеними з художньою формою модерного епосу. Композиційні паралелізми «Пісень» вибудовані за зразком фольклорного амебейного почергового співу.

На загал, «*Santos*» репрезентує квест за потенційними художніми формами створення образу космічної гармонії й місця людини в ньому. Відкинувши ідею орієнтального як чужого та біблійну історію про *confusio linguarum*, автор «Пісень» спробував «написати

рай» у формі оновленого епосу, референційне й смислотворче поле якого розширено завдяки палітрі, на якій змішані фарби «діалектів» націй, історичних епох і «розпромінених деталей». Перетерті фарби, недискретний міфопоетичний хронотоп вивершилися в полотно, на якому зображено сучасну людину, яка намагається повернути собі статус органічної частини світу, де існує нерозривний зв'язок мікро- і макрокосму. Можливо, метафорична назва, яка передує роздумам О. Зверєва над щоденниками Макса Фріша – «Передчуття епіки» – вповні резюмує специфіку жанрово-стилістичних і наративно-сюжетних стратегій у ліричному епосі Паунда та прокує його долю в самосвідомості літератури ХХ ст. Песимістичний прогноз Фріша суголосний негативістським судженням Белінського та Г'юма: «цілий СВІТ – зовсім інший, terra incognita, який міг би істотно змінити наше уявлення про нього, поети створити вже не можуть» [109, с. 306].

Приклад Паунда свідчить, що можуть. Принаймні, намагаються...

І, як ми спробували продемонструвати, саме завдяки Паундовій «еподицеї», модерністським проєкціям античного епосу, реконцептуалізації, переакцентуванню й переформатуванню класичних епічних форм, оновленню їх конвенцій, мотивів і топосів, епізації культурного обширу самобутнього словесно-ідеографічного, окцидентально-орієнтального знаку. Культурно-історичний проєкт Паунда ґрунтується на версифікованій історії, перехресних римах, що з'єднують минуле із сучасним. «Пісні» виражають пошук «епіграфів» до сучасного тексту буття, слово-знаків і свідчень впорядкованого соціуму й едемично-органічного співіснування природи та цивілізації, «променистих деталей» в епічному й трагічному вирі життя – структурних покликань на скіфську пектораль чи щит Ахілла, на яких уміщено Всесвіт.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Августин А.* Исповедь / Аврелий Августин. – Москва : Издательство «Ренессанс», 1991. – 488 с.
2. *Аверинцев С. С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература / Аверинцев С. С. // Поэтика древнегреческой литературы / отв. ред. С. С. Аверинцев. – Москва : Наука, 1981. – С. 3–14.
3. *Алексеев В. М.* Китайская литература. Избранные труды / Алексеев В. М. – Москва : Наука, 1978. – 595 с.
4. Америка : Англо-русский лингвострановедческий словарь = Americana : English-Russian Encyclopedic Dictionary / Беляков В. Н., Васянин М. В., Гришина О. Н. [и др.] ; под ред. и общ. рук-вом Г. В. Чернова. – Смоленск : Полиграмма, 1996. – 1185 с.
5. *Анастасьев Н.* Американцы. Роман / Н. Анастасьев. – Москва : РИК «Культура», 2002. – 432 с.
6. *Анастасьев Н.* После поминок (Комментарии к цитатам) [Электронный ресурс] / Николай Анастасьев // Вопросы литературы. – 2007. – №3. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/3/ana9.html> (дата обращения : 12.04.08).
7. *Анастасьев Н. А.* Зазеркалье. Книга об Америке и ее литературе / Николай Аркадьевич Анастасьев. – Москва : ООО «Центр книги Рудомино», 2011. – 512 с.
8. *Андрухович Ю.* День смерті Пані День : американська поезія 1950–60-х років у перекладах Юрія Андруховича / Ю. Андрухович / дизайн О. С. Рубановської. – Харків : Фоліо, 2006. – 207 с.
9. Античная литература. Греция : в 2 ч. / сост. Н. А. Федоров, В. И. Мирошенкова. – Москва : Высш. шк., 1989. – Ч. 1. – 511 с.
10. *Аристотель.* Поэтика. Риторика / Аристотель ; пер. с греч. В. Апелльрота, Н. Платоновой. – Санкт-Петербург : Азбука, 2000. – 347 с.
11. *Аристотель.* Політика / Арістотель ; пер. з давньогрецької Олександр Кислюк. – Київ : Основи, 2000. – 239 с.
12. *Балдицын П. В.* Марк Твен / П. В. Балдицын // История литературы США : в 6-ти т. – Москва : ИМЛИ РАН, 2004. – Том IV : Литература последней трети XIX в. 1865–1900 (становление реализма) / П. В. Балдицын (отв. ред.), М. М. Коренева. – С. 203–311.

13. *Бандровська О.* Модернізм між минулим і майбутнім : антропологічний дискурс англійського роману : монографія / Ольга Бандровська. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. – 442 с.

14. *Бандровська О. Т.* Феномен перехідності у художньому і науковому дискурсах ХХ століття / О. Т. Бандровська // Від бароко до постмодернізму : збір. наук. праць : в 2-х т. / редкол. : Т. М. Потніцева (відп. редактор) [та ін.]. – Дніпропетровськ : Вид-во Дніпропетровського національного університету, 2013. – Вип. XVII. – Т. 1. – С. 8–15.

15. *Барт Р.* Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. – Москва : Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. – 616 с.

16. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – Москва : «Художественная литература», 1975. – 504 с.

17. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. – 3-е изд. – Москва : Изд-во «Художественная литература», 1972. – 470 с.

18. *Белинский В. Г.* Сочинения Александра Пушкина. Статья седьмая / Белинский Виссарион Григорьевич // Собрание сочинений : в 3-х т. / под общей редакцией Ф. М. Головенченко. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1948. – Том III : Статьи и рецензии 1843–1848. – С. 450–495.

19. *Беньямін В.* Вибране / В. Беньямін ; пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська. – Львів : Літопис, 2002. – 214 с.

20. *Блейк В.* Поезії / Вільям Блейк ; пер. з англ. Віктор Марач, Тамара Кисільова, Ольга Матвієнко, Дмитро Дроздовський // Всесвіт. – 2009. – № 1–2. – С. 151–161.

21. *Блум Г.* Західний канон : книги на тлі епох / Г. Блум. – Київ : Факт, 2007. – 720 с.

22. *Бодріяр Ж.* Симулякри і симуляція / Жан Бодріяр ; Володимир Ховхун (пер. з фр.). – Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – 230 с.

23. *Борхес Х. Л.* Девять эссе о Данте / Х. Борхес // Вопросы философии. – 1994. – №1. – С. 130–148.

24. *Борхес Х. Л.* Цветок Колриджа [Электронный ресурс] / Х. Л. Борхес ; пер. Б. Дубина. – Режим доступа : <http://www.bibliomsk.ru/library/global.phtml?mode=10&dirname=borges&filename=jlb14003.phtml> (дата обращения : 11.06.13).

25. *Бродский И. А.* Форма времени : стихотворения, эссе, пьесы / Иосиф Александрович Бродский : в 2-х т. – Минск : Эридан, 1992. – Т. 2. – 280 с.



26. Бройтман С. Н. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2-х т. / Бройтман С. Н ; под ред. Н. Д. Тamarченко. – Т. 2 : Историческая поэтика. – Москва : Издательский центр «Академия», 2004. – 368 с.

27. Брэдфорд У. История поселения в Плимуте ; Франклин Б. Автобиография. Памфлеты ; Креверкер Сент Джон де. Письма американского фермера / пер. с англ. ; вступ. статья А. Старцева ; коммент. Л. Слэзкина, А. Старцева, А. Долинина. – Москва : Худож. лит., 1987. – 751 с.

28. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита : роман / М. А. Булгаков. – Москва : ООО «Издательство АСТ», 2004. – 446 с.

29. Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии / Якоб Буркхардт. – Москва : Юристъ, 1996. – 591 с.

30. Вайль П. Родная речь : уроки изящной словесности / Петр Вайль, Александр Генис ; Андрей Синявский (авт. предисл.). – Москва : КоЛибри, 2008. – 255 с.

31. Вайльд О. Портрет Доріана Грея / Оскар Вайльд ; пер. з англ. Олени Ломакіної. – Київ : Знання, 2015. – 283 с.

32. Венгерова З. Английские футуристы [Электронный ресурс] / Зинаида Венгерова // Стрелец. – 1915. – Сб. № 1. – Режим доступа : <http://ruslit.traumlibrary.net/book/sbornik-strelec-1/sbornik-strelec-1.html> (дата обращения : 10.01.14).

33. Венедиктова Т. Д. Имажизм / Т. Д. Венедиктова // История литературы США : в 6-ти т. – Москва : ИМЛИ РАН, 2009. – Том V : Литература начала XX в. / Е. А. Стеценко (отв. редактор), М. М. Коренева. – С. 702–720.

34. Вергілій. Енеїда / Вергілій ; пер. з лат. М. Й. Білика ; передмова й примітки Й. У. Кобова. – Харків : Фоліо, 2003. – 350 с.

35. Веселовский А. Н. Избранное : историческая поэтика / Александр Веселовский. – Москва : Российская политическая энциклопедия, 2006. – 688 с.

36. Вибраний Езра Павнд / Е. Павнд ; пер., статті та заг. ред. Ігоря Костецького. – Мюнхен : На горі, 1960. – Том I : Поезія. Есей. Канто. – 344 с.

37. Вико. Основания Новой науки / Джамбаттиста Вико ; пер. с итал. – Москва-Киев : «REFL-book»-«ИСА», 1994. – 656 с.

38. Війон Ф. Великий Тестамент та інші поезії / Франсуа Війон ; пер. з фр. та передм. Леоніда Первомайського. – Київ : Дніпро, 1973. – 186 с.

39. Вітмен У. Листя трави / Уолт Вітмен. – Київ : «Дніпро», 1969. – 195 с.

40. *Габермас Ю.* Філософський дискурс Модерну / Юрген Габермас ; В. М. Куплін (пер.). – Київ : Четверта хвиля, 2001. – 424 с.
41. *Гарин И. И.* Век Джойса / Гарин И. И. – Москва : ТЕРРА-Книжный клуб, 2002. – 848 с.
42. *Гаспаров М. Л.* Избранные труды : в 3-х т. / Михаил Леонович Гаспаров. – Москва : «Языки русской культуры», 1997. – Том I : О поэтах. – 664 с.
43. *Гаспаров М. Л.* Об античной поэзии : Поэты. Поэтика. Риторика / Михаил Леонович Гаспаров. – Санкт-Петербург : Азбука, 2000. – 480 с.
44. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха / Михаил Леонович Гаспаров. – Москва : Фортуна лимитед, 2003. – 272 с.
45. *Гегель Г. В. Ф.* Философия истории / Г. В. Ф. Гегель // Сочинения : в 14-ти т. ; пер. А. М. Водена ; под ред. и с предисл. Ф. А. Горохова. – Москва-Ленинград : Государственное социально-экономическое издательство, 1935. – Том VIII. – 470 с.
46. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика : в 4-х т. / Г. В. Ф. Гегель. – Москва : «Искусство», 1971. – Т. 3. – 621 с.
47. *Генис А.* Модернизм как стиль XX века / Александр Генис // Звезда. – 2000. – № 11. – С. 202–209.
48. *Гердер И. Г.* Идеи к философии истории человечества / Гердер Иоаганн Готфрид ; пер. и прим. А. В. Михайлова ; отв. ред. А. В. Гулыга. – Москва : Наука, 1977. – 703 с.
49. *Геродот.* История / Геродот ; пер. с греч. и коммент. Г. А. Стратановского ; вступ. статья И. Е. Сурикова. – Москва : ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2004. – 640 с.
50. *Гомер.* Іліада / Гомер ; пер. із старогрецької Бориса Тена ; вступ. ст. і примітки А. Білецького. – Харків : Фоліо, 2006. – 414 с.
51. *Гомер.* Одиссея / Гомер ; пер. із старогрецької і склав примітки Борис Тен. – Київ : Державне видавництво художньої літератури, 1963. – 467 с.
52. *Гон А.* «Вийонады» Эзры Паунда / Александр Гон // Американские исследования : Ежегодник. – 2004–2005 / под ред. Ю. В. Стулова. – Минск : ПроPILEI, 2006. – С. 101–107.
53. *Гон А.* Встреча Запада с Востоком : идея социального порядка в «Кантос» Эзры Паунда / Александр Гон // Междисциплинарное изучение культуры США как сферы контактов : материалы XXXIII международной конференции Российского общества по изучению культуры США, 14–19 декабря 2007 г. – Москва : МАКС Пресс, 2008. – С. 109–117.
54. *Гон А.* Полижанровая структура «Кантос» Эзры Паунда / Александр Гон // Современная зарубежная литература : проблемы жанра,

нарратива, героя = Contemporary World Literature : Problems of genre, narrative and character : сб. науч. ст. / редкол. : Ю. В. Стулов (отв. ред.) [и др.]. – Минск : МГЛУ, 2015. – С. 42–59.

55. Гон А. «Предчувствие эпикки» в «Песнях» Эзры Паунда / Александр Гон // Американские культурные мифы и перспективы восприятия литературы США / составитель И. В. Морозова. – Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 2011. – С. 171–179.

56. Гон А. Стремление к эпичности в «Кантос» Эзры Паунда / Александр Гон // Американские и европейские исследования : 2008–2009 / под ред. Ю. В. Стулова. – Минск : МГЛУ, 2010. – С. 53–60.

57. Гон А. Функции и модусы документального в «Кантос» Эзры Паунда / Александр Гон // Синтез документального и художественного в литературе и искусстве : сборник статей и материалов III международной научной конференции (Казань, 3–8 мая 2010 г.) / Казан. фед. ун-т, Ин-т социал. и гуманит. зн-й ; редкол.: проф. О. О. Несмелова [и др.]. – Казань : Изд-во «Юниверсум», 2011. – Вып. 3. – С. 318–322.

58. Гон А. М. Архитектура в «Кантос» Эзры Паунда / Гон Александр Моисеевич // Вісник СевДТУ : зб. наук. пр. / редкол. : О. С. Козлов (відп. ред.) [та ін.] ; Севастоп. нац. техн. ун-т. – Севастопіль : Вид-во СевНТУ, 2005. – Вип. 61 : Філологія. – С. 132–141.

59. Гон А. М. Репрезентации американской идентичности в творчестве Эзры Паунда / Гон Александр Моисеевич // Американцы в поисках идентичности [сб. ст.] / сост. И. В. Морозова ; редкол. : Д. П. Бак, Т. Д. Венедиктова, И. В. Морозова [и др.]. – Москва : РГГУ, 2013. – С. 164–174.

60. Гон О. «Білі плями за давнених обставин» : традиція Г. Джеймса в творчості Е. Паунда / Олександр Гон // Філософія творчості Генрі Джеймса : український погляд / упор. Т. В. Михед, Г. М. Сиваченко – Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2016. – С. 95–116.

61. Гон О. Живі свічада одвічних метаморфоз : маски часу в ліриці Езри Паунда / Олександр Гон // Сучасні літературні студії : зб. наук. праць / гол. ред. В. І. Фесенко. – Київ : Вид. центр КНЛУ, 2007. – Випуск 4 : Хронозрушення : концепції нелінійного часу у свідомості, культурі та літературі. – С. 56–62.

62. Гон О. Ієрархія тварин у творах Езри Паунда / Олександр Гон // Сучасні літературні студії : Топос тварин як антропологічне дзеркало : зб. наук. праць / гол. ред. В. І. Фесенко. – Київський національний лінгвістичний університет. – Київ : Вид. центр КНЛУ, 2011. – Вип. 8. – С. 75–85.

63. Гон О. Імплицитна й експліцитна поетика імажизму / Олександр Гон // Літературознавчі студії. – Київ : Київський національний універси-

тет імені Тараса Шевченка, ВПЦ «Київський університет, 2014. – Вип. 42 ; Ч. 1. – С. 245–255.

64. Гон О. Історія банків як контактна зона в «Кантос» Езри Паунда / Олександр Гон // Наукові праці : науково-методичний журнал. – Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2006. – Т. 59 ; Вип. 46 : Філологія. – С. 59–64.

65. Гон О. Історія в поезії англо-американського модернізму / Олександр Гон // Американські літературні студії в Україні / відп. ред. Т. Н. Денисова. – Київ : Факт, 2008. – Випуск 5–6 : Американський модернізм : контекст, постаті. Післяпостмодерністський погляд. – С. 55–64.

66. Гон О. «Культура : інтелектуальна автобіографія поета» Езри Паунда / Олександр Гон // Сучасні літературні студії. Модуси автобіографічного письма : зб. наук. праць / гол. ред. В. І. Фесенко. – Київ : Вид. центр КНЛУ, 2010. – Випуск 7. – С. 200–212.

67. Гон О. Маски у драматургії та поезії Е. Паунда і В. Б. Єйтса / Олександр Гон // Американські літературні студії в Україні : [зб. наук. ст.] : матеріали міжнародного сипозіуму. Київ, 8 листопада 2012 р. / відп. редактори : Н. О. Висоцька, Т. Н. Денисова. – Київ : Вид. дім «Кієво-Могилянська академія», 2014. – Вип. 8 : Сучасна американська драма : тенденції, поста-ті, тексти. – С. 63–75.

68. Гон О. Поети-донори : французька традиція і становлення англо-мовного модернізму / Олександр Гон // Сучасні літературні студії. *У просторі наукового пошуку В. І. Фесенко* : зб. наук. праць / гол. ред. Н. О. Висоцька. – Київ : Вид. центр КНЛУ, 2014. – Вип. 11. – С. 187–198.

69. Гон О. Поетика Пізанських «Cantos» Езри Паунда / Олександр Гон // Американські літературні студії в Україні. – Київ : Факт, 2006. – Випуск 3 : «Література США : роздуми, есеї, розвідки». – С. 296–309.

70. Гон О. Салони і мюзик-холи : ранній модернізм і метаморфози літературних смаків / Олександр Гон // Сучасні літературні студії. Дискурс смаку в літературі і культурі : зб. наук. праць / гол. ред. В. І. Фесенко. – Київ : Вид. центр КНЛУ, 2012. – Вип. 9. – С. 110–121.

71. Гон О. Синтезований історичний наратив : китайські мотиви в «Піснях» Езри Паунда / Олександр Гон // Наукові праці : науково-методичний журнал. – Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2008. – Том 80 ; Випуск 67 : Філологія. Літературознавство. – С. 118–121.

72. Гон О. Соки трави : метаморфози Вітмена в поезії та прозі Паунда / Олександр Гон // Американські літературні студії в Україні. – Київ : Факт, 2007. – Вип. 4 : «Дискурс романтизму в літературі США». – С. 124–135.

73. *Гон О.* Трансатлантичність і версифікація історії в поезії Езри Паунда / Олександр Гон // Сучасні літературні студії. Літературний дискурс : транскультурні виміри : зб. наук. праць / гол. ред. Н. О. Висоцька. – Київ : Вид. центр КНЛУ, 2015. – Вип. 12. – С. 148–162.

74. *Гон О.* Трансформація жанру періплів у «Кантос» Езри Паунда / Олександр Гон // Сучасні літературні студії : збірник наукових праць / гол. ред. В. І. Фесенко. – Київ : Вид. центр КНЛУ, 2009. – Випуск 6 : Подорож як літературознавча та культурологічна проблема. – С. 56–62.

75. *Гон О.* Функції інтертекстуальності у творчості Т. С. Еліота й Езри Паунда / Олександр Гон // Волинь філологічна : текст і контекст : [зб. наук. ст.] / редкол. М. В. Моклиця. – Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки, 2009. – Вип. 7. Інтертекстуальність у системі художньо-філософського мислення : теоретичні й історико-літературні виміри. – С. 80–95.

76. *Гон О. М.* «Зміст логоса втрачає слово» : рецепція жанру «Кантос» Паунда / Гон Олександр Мойсейович // Мова і культура. (Науковий журнал). – Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. – Вип. 18. – Т. V (180). – С. 414–421.

77. *Гон О. М.* Політика Езри Паунда : на шляху до документального епосу / Гон Олександр Мойсейович // Наукові праці : науково-методичний журнал. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2012. – Том 193 ; Вип. 181 : Філологія. Літературознавство. – С. 14–17.

78. *Гон О. М.* Ремонтувати старі кораблі : віланели й війонади Паунда / Гон Олександр Мойсейович // Літературознавчі студії. – Київ : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, ВПЦ «Київський університет», 2016. – Вип. 50. – С. 78–87.

79. *Грас Г.* Бляшаний барабан : роман / Гюнтер Грас ; з нім. перекл. Олекса Логвиненко ; передм. Д. Затонського. – Київ : Юніверс, 2005. – 784 с.

80. *Гринцер П. А.* Древнеиндийский эпос. Генезис и типология / Павел Александрович Гринцер. – Москва : Наука, 1974. – 422 с.

81. *Гундорова Т.* ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 297 с.

82. *Гундорова Т.* Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми : статті та есеї / Тамара Гундорова. – Київ : Грані-Т, 2013. – 548 с.

83. Давньогрецька трагедія. Есхіл. Софокл. Евріпід / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України ; пер. з давньогрецької. – Харків : Фоліо, 2006. – 479 с. – (Б-ка світової літ.).

84. *Данте Алигьери*. Божественная Комедия / Данте Алигьери ; пер. с итал. М. Лозинского ; вступ. ст. К. Державина ; оформ. Е. Ганнушкина. – Москва : Правда, 1982 . – 640 с.
85. *Данте Алигьери*. Малые произведения / Данте Алигьери. – Москва : Наука, 1968. – 651 с.
86. *Данте Алиг'єрі*. Божественна комедія : поема / Данте Алиг'єрі ; пер. з італ. і коментарі Є. А. Дроб'язка ; передм. О. Б. Алексеєнко. – Харків : Фоліо, 2004. – 607 с. – (Б-ка світової літ.).
87. *Де Ман П.* Слепота и прозрение / Поль де Ман. – Санкт-Петербург : ИЦ «Гуманитарная Академия», 2002. – 256 с.
88. *Демосфен*. Речи : в 3-х т. / Демосфен. – Москва : Памятники исторической мысли, 1994. – Т. I. – 608 с.
89. *Денисова Т. Н.* Історія американської літератури / Тамара Наумівна Денисова ; НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2012. – 418 с.
90. *Денисова Т. Н.* Історія американської літератури ХХ століття / Тамара Наумівна Денисова. – Київ : Довіра, 2002. – 318 с.
91. *Денисова Т. Н.* Традиціоналізм во спасение. Заметки о культурологии Т. С. Элиота / Тамара Наумовна Денисова // Американский характер : Очерки культуры США : традиция в культуре. – Москва : Наука, 1998. – С. 166–178.
92. *Денисова Т.* Перечитуючи модернізм : американська версія / Тамара Денисова // Біблія і культура : зб. наук. статей / за ред. А. Є. Нямецю. – Чернівці : Рута, 2009. – Вип. 11. – С. 118–130.
93. *Денисова Т.* Про літературу США. Вибрані статті українського американіста часів Незалежності / Тамара Денисова. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2014. – 531 с.
94. *Джеймс Г.* Женский портрет / Генри Джеймс ; изд. подгот. Л. Е. Полякова, М. Е. Шерешевская. – Москва : Наука, 1981. – 589 с.
95. *Диккенс Ч.* Наш общий друг / Чарльз Диккенс // Собрание сочинений : в 10-ти т. – Москва : Художественная литература, 1987. – Т. 10 : Наш общий друг ; роман. – 735 с.
96. *Дністровий А.* Езра Паунд, або межі інтелектуальної поезії / А. Дністровий // Молода нація : альманах. – 1999. – № 10. – С. 151–160.
97. *Донн Дж.* Песни и песенки. Элегии. Сатиры / Джон Донн ; на англ. и рус. яз. сост. В. Дымщица, С. Степанова ; предисл. и коммент. В. Дымщица. – Санкт-Петербург : Symposium, 2000. – 660 с.
98. *Дос Пассос Дж.* Избранное. Сборник / Джон Дос Пассос ; пер. с англ. – Москва : Прогресс, 1981. – 816 с.

99. *Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание / Федор Михайлович Достоевский. – Москва : Художественная литература, 1983. – 527 с.
100. *Гальцова Е. Д.* Французский вектор авангарда / Е.Д. Гальцова // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.) : Теория. История. Поэтика : в 2 кн. / под ред. Ю. Н. Гирина. – Москва : ИМЛИ РАН, 2010. – Кн. 2. – С. 208–271.
101. *Елиот Т. С.* Вбивство у соборі. Спустошена земля. Великопісна середа. Подорож трьох мудреців / Т. С. Еліот. – Мюнхен : «На горі», 1963. – 104 с.
102. *Елиот Т. С.* Вибране / Т.С. Еліот ; з англ. ; упор. та передм. С. Павличко. – Київ : Дніпро, 1990. – 198 с.
103. *Есенин С. А.* Собрание сочинений : в 6-ти т. / С. А. Есенин ; сост., подгот. текста и коммент. В. А. Вдовина. – Москва : Художественная литература, 1980. – Т. 6 : Письма. – 509 с.
104. *Єйтс В. Б.* Вибрані твори : поезії, поеми та драми / В. Б. Єйтс ; пер. з англ. ; передм. С. Павличко ; післямова І. Мокровольської. – Київ : Юніверс, 2004. – 640 с. – (Серія «Лауреати Нобелівської премії»).
105. *Жирмунский В. М.* Теория стиха / Жирмунский Виктор Максимович. – Ленинград : Советский писатель, 1975. – 663 с.
106. *Забужко О.* Notre Dame d'Ukraine : Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. – Київ : Факт, 2007. – 640 с.
107. *Затонский Д. В.* Искусство романа и XX век / Затонский Дмитрий Владимирович. – Москва : Художественная литература, 1973. – 535 с.
108. *Затонский Д. В.* Модернизм и постмодернизм : мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств (от сочинений Умберто Эко до пророка Екклесиаста) / Затонский Дмитрий Владимирович. – Харьков : Фолио, 2000. – 256 с.
109. *Зверев А. М.* Дворец на острие иглы : из художественного опыта XX века / А. М. Зверев. – Москва : Советский писатель, 1989. – 416 с.
110. *Зверев А.* «Деревенский умник» : к портрету Эзры Паунда / А. Зверев // Иностранная литература. – 1991. – № 2. – С. 221–229.
111. *Зверев А. М.* Модернизм в литературе США. Формирование. Эволюция. Кризис / А. М. Зверев. – Москва : Наука, 1979. – 317 с.
112. *Иванов Вяч. Вс.* О последовательности животных в обрядовых фольклорных текстах / Вячеслав Всеволодович Иванов // Из работ московского семиотического круга / сост. и вступ. статья Т. М. Николаевой. – Москва : «Языки русской культуры», 1997. – С. 3.
113. *Капоте Т.* Лугова арфа ; Сніданок у Тіффані ; З холодним серцем : повісті / Капоте Трумен. – Київ : Дніпро, 1977. – 461 с.

114. *Керуак Дж.* На дорозі / Джек Керуак ; пер. з англ. Б. Павличко. – Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2010. – 304 с.

115. Київські неокласики / упор. Віра Агеєва. – Київ : Факт, 2003. – 352 с.

116. *Клен Ю.* Вибране / Ю. Клен ; [упор., авт. передм. та приміт. Ю. І. Ковалів]. – Київ : Дніпро, 1991. – 461 с.

117. *Коломієць Л.* Езра Паунд – ключова постать у теорії та практиці перекладу ХХ століття / Лада Коломієць // Всесвіт. – 2000. – № 5-6. – С. 146–151.

118. *Коломієць Л.* Український переклад Езри Паунда в контексті перекладацької практики автора і поняття «творчий переклад» / Лада Коломієць // Американська література після середини ХХ століття : матеріали міжнародної конференції. Київ, 25–27 травня 1999 року. – Київ : Довіра, 2000. – С. 233–240.

119. *Коломієць Л. В.* Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу (на матеріалі перекладів з англійської, ірландської та американської поезії) : монографія / Л. В. Коломієць. – Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2004. – 522 с.

120. *Коломієць Л. В.* Поетичні твори Т. С. Еліота «The Love Song of J. Alfred Prufrock» та «The Waste Land» у перекладах Остапа Тарнавського (в зіставленні з іншими українськими та російськими перекладами) / Л. В. Коломієць. – Черкаси : ЧДТУ, 2007. – 88 с.

121. *Кольридж С.-Т.* Избранные труды / С.-Т. Кольридж ; сост. В. М. Герман ; вступ. стаття Н. Я. Дьяконовой, Г. В. Яковлевой ; комент. Г. В. Яковлевой. – Москва : Искусство, 1987. – 350 с. – (История эстетики в памятниках и документах).

122. *Конфуций.* Луньюй. Изречения / Конфуций. – Москва : Изд-во Эксмо, 2003. – 464 с. – (Серия антологии мудрости).

123. *Косиков Г. К.* Может ли интеллигент быть фашистом? (Пьер Дриё Ла Рошель между «словом» и «делом») / Георгий Константинович Косиков // Сквозь шесть столетий. Метаморфозы литературного сознания : сб. в честь семидесятилетия Леонида Григорьевича Андреева ; составление и общая редакция Г. К. Косикова. – Москва : Диалог-МГУ, 1997. – С. 258–276.

124. *Косиков Г. К.* К теории романа : роман средневековый и роман Нового времени [Электронный ресурс] / Г. К. Косиков. – Режим доступа : [http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka\\_Kosikov\\_Roman.htm](http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Kosikov_Roman.htm) (дата обращения : 3.03.07)



125. *Костецький І.* Вибраний Езра Павнд / І. Костецький. – Мюнхен : «На горі», 1960. – 344 с.

126. *Костецький І.* Переклад есе «Оглянувшись» Езри Луміса Павнда (фрагмент) [Електронний ресурс] / Ігор Костецький // *І.* – 2004. – Число 35. – Режим доступу : <http://magazines.russ.ru/inostran/2007/4/de6.html> (дата звернення : 20.07.2006).

127. *Костецький І.* Тобі належить цілий світ. Вибрані твори / Ігор Костецький ; видання підготував Марко Роберт Стех. – Київ : Критика, 2005. – 526 с.

128. *Красавченко Т.* Склеить «двух столетий позвонки» : от Вордсворта к Т. С. Элиоту и Теду Хьюзу (к вопросу о соотношении романтизма и модернизма в английской поэзии XX века) / Т. Красавченко // Английская литература от XIX века к XX, от XX к XIX : проблема взаимодействия литературных эпох / отв. редакторы : А. П. Саруханян, М. И. Свердлов. – Москва : ИМЛИ РАН, 2009. – С. 114–137.

129. *Кружков Г.* «Но я не изменял твоей душе, Кинара». Поэты английского декаданса / Г. Кружков // Иностранная литература. – 2007. – №4 / вступ. статья и пер. Григория Кружкова [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/inostran/2007/4/de6.html> (дата обращения : 1.08.10).

130. *Кружков Г. М.* Теория и игра маски : Гумилев и Йейтс // Кружков Г. М. У. Б. Йейтс : исследования и пер. / Кружков Григорий Михайлович. – Москва : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2008. – 671 с.

131. *Кундера М.* Нарушенные завещания / Милан Кундера. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. – 284 с.

132. *Кундера М.* Невыносимая легкость бытия : Роман / Кундера, Милан. – Санкт-Петербург : Амфора, 2000. – 351 с.

133. *Леся Українка.* Зібрання творів : у 12-ти т. / Леся Українка. – Київ : «Наукова думка», 1975. – Т. 1 : Поезії. – 448 с.

134. *Леся Українка.* Зібрання творів : у 12-ти т. / Леся Українка. – Київ : Наукова думка, 1976. – Т. 5 : Драматичні твори (1909–1911). – 333 с.

135. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – Москва : Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.

136. *Луцатто Дж.* Экономическая история Италии. Античность и средние века / Дж. Луцатто. – Москва : Издательство иностранной литературы, 1954. – 455 с.

137. *Магомедова Д. М.* Поэтика символизма / Д. М. Магомедова // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред.

Н. Д. Тамарченко]. – Москва : Издательство Кулагиной ; Intrada, 2008. – С. 227–228.

138. *Маланюк Є.* Книга спостережень : статті про літературу / Євген Маланюк. – Київ : Дніпро, 1997. – 430 с.

139. *Малларме С.* Вірші та проза / Стефан Малларме ; упоряд. та пер. М. Москаленка ; передмова Д. Наливайка. – Київ : Юніверс, 2001. – 240 с.

140. *Мандельштам О. Э.* Слово и культура : статьи / Мандельштам Осип Эмильевич. – Москва : Советский писатель, 1987. – 320 с.

141. *Мандельштам О. Э.* Собрание сочинений : в 4-х т. / Мандельштам Осип Эмильевич ; сост. : П. Нерлер, А. Никитаев. – Москва : Артбизнесцентр, 1993. – Т. 2 : Стихи и проза. 1921–1929. – 703 с.

142. Манифесты и программы русских футуристов / Die Manifeste und Programmschriften der russischen Futuristen. Mit einem Vorwort herausgegeben von Vladimir Markov. – München : Wilhelm Fink Verlag, 1967. – 182 с.

143. *Манн Т.* Волшебная гора / Томас Манн. – Москва : Художественная литература, 1959. – 500 с.

144. *Маринетти Ф. Т.* Технический манифест футуристкой литературы / Маринетти Ф. Т. ; пер. Т. Воеводиной // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. / сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. – М. : Прогресс, 1986. – С. 163–168.

145. *Марк Твен.* Знаменитая скачущая лягушка и другие рассказы / Марк Твен ; пер. с англ. ; под редакцией А. Старцева. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1943. – 136 с.

146. *Марк Твен.* Оповідання / Марк Твен : пер. з англ. ; П. Шарандак (упоряд. текстів, передмова та примітки). – Київ : Молодь, 1973. – 207 с.

147. *Маркузе Г.* Эрос и цивилизация / Маркузе Герберт. – Київ : «ИСА», 1995. – 352 с.

148. *Маценка С.* Партитура роману : монографія / Світлана Маценка. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. – 528 с.

149. *Михед Т. В.* Вергілієва «Енеїда» як архітекст поеми Гарта Крейна «Міст» / Тетяна Василівна Михед // Яценко Михайло Трохимович (до 90-ліття від дня народження). In memoriam : [зб. наук. праць] / відп. ред. П. В. Михед. – Ніжин, 2014. – С. 255–279.

150. *Михед Т. В.* Пуриганська традиція і література американського ренесансу : 1830–1860 / Михед Тетяна Василівна. – Ніжинський держ. ун-т ім. Миколи Гоголя. – Київ : Знання України, 2006. – 344 с.

151. *Мірошниченко Л. Я.* Проекції скептицизму в сучасному британському романі : генеза, традиція, поетика : монографія / Лілія Мірошниченко ; наук. ред. Т. В. Михед. – Київ : Генеза, 2015. – 384 с.

152. *Морженкова Н. В.* Жанровая поэтика Гертруды Стайн : автореф. дис. на соискание уч. степени д. филол. наук : 10.01.03 / Морженкова Наталия Викторовна ; ИМЛИ РАН. – Москва, 2013. – 36 с.

153. *Москаленко М.* Поезія Поля Валері / Михайло Москаленко // Поль Валері. Поезії / упоряд., передмова та пер. з фр. М. Москаленка. – Київ : Юніверс, 2005. – С. 5–18.

154. *Мэлори Т.* Смерть Артура / И. М. Бернштейн (подгот.). – Репринт. воспр. изд. 1974 г. – Москва : Наука, 2007. – 899 с. – (Литературные памятники).

155. *Наливайко Д. С.* Антологія зарубіжної поезії другої половини XIX–XX сторіччя / Дмитро Сергійович Наливайко. – Київ : Навчальна книга, 2003. – 320 с.

156. *Наливайко Д. С.* Теорія літератури й компаративістика / Наливайко Дмитро Сергійович. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.

157. *Ницше Ф.* Сочинения : в 2-х т. / Фридрих Ницше ; сост., ред., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна : – Москва : Мысль, 1990. – Т. 1. – 831 с.

158. *Нямцу А.* Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования : монография / Нямцу Анатолий Евгеньевич. – Черновцы : «Рута», 2007. – 520 с.

159. *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры / Хосе Ортега-и-Гассет ; вступ. ст. Г. М. Фридлендера ; сост. В. Е. Багно. – Москва : Искусство, 1991. – 588 с.

160. *Осипова Э.* Ральф Уолдо Эмерсон : писатель и время / Осипова Эльвира Филипповна. – Ленинград : Изд-то Ленинградского ун-та, 1991. – 136 с.

161. *Ошуков М. Ю.* Иератическое письмо Эры Паунда / М. Ю. Ошуков // Культ как феномен литературного процесса : автор, текст, читатель / ответственные редакторы : М. Ф. Надъярных, А. П. Уракова. – Москва : ИМЛИ РАН, 2011. – С. 65–75.

162. *Павличко С.* Ігор Костецький та Езра Паунд / Соломія Павличко // Сучасність. – 1992. – № 11. – С. 135–142.

163. *Паунд Е.* Анічого, крім пісень : [поезії] / Езра Паунд ; передм. і пер. з англ. Юрія Буряка // Літературна Україна. – 2011. – 18 серпня (№ 31). – С. 8–9.

164. Паунд Е. Поезії / Езра Паунд ; з англ. пер. Олег Лишега // Сучасність. – 1992. – № 11. – С. 31–37.

165. Паунд Е. «Прийшов з найпершими, піду останнім» : [поезії] / Езра Паунд ; пер. з англ. Юрія Буряка // Літературна Україна. – 2012. – 30 серпня (№ 33). – С. 10–11.

166. Паунд Е. Примара щастя : [поезії] / Езра Паунд ; пер. Юрія Буряка // Літературна Україна. – 2014. – 27 лютого (№ 9). – С. 10–11.

167. Паунд Е. Як читати : есе / Е Паунд ; пер. з англ. Л. Коломієць // Всесвіт. – 2000. – № 5–6. – С. 152–156.

168. Паунд Э. Близ Перигора [Электронный ресурс] / Эзра Паунд ; пер. с англ., вступ. заметка и комментарии Майи Кононенко // Звезда. – 2014. – № 7. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/zvezda/2014/7/7p.html> (дата обращения : 8.12.15).

169. Паунд Э. «Маски. Кантос» [Электронный ресурс] / Эзра Паунд ; подгот. Я. Э. Пробштейн, В. М. Толмачев, В. Малявин [и др.] ; отв. ред. Т. Д. Венедиктова. – Режим доступа : <http://litram-ras.org/id-4.html> (дата обращения : 11.06.16).

170. Паунд Э. Песни Малатесты [Электронный ресурс] / Эзра Паунд ; пер. с англ. Яна Пробштейна // Textonly. – 2013. – № 39. – Режим доступа : <http://textonly.ru/mood/?article=38745&issue=39> (дата обращения : 10.11.14).

171. Паунд Э. Путеводитель по культуре. Guide to kulchur : избр. работы / Эзра Паунд ; пер. с англ., сост. вступ. ст. Кети Чухрукидзе. – 2-е изд., испр. – Москва : Логос, 2000. – 183 с.

172. Паунд Э. Стихотворения и избранные Cantos / Эзра Паунд. – Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2003. – 887 с.

173. Педан Ю. Маніфест, який збурих світ / Юрій Педан // Всесвіт. – 2009. – № 9–10. – С. 118–119.

174. Попова Т. В. Буколика в системе греческой поэзии / Т. В. Попова // Поэтика древнегреческой литературы. – Москва, 1981. – С. 96–177.

175. Потенбня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потенбня ; сост., вступ. статья и примеч. И. В. Иваньо и А. А. Колодной. – Москва : Искусство, 1976. – 614 с. – (История эстетики в памятниках и документах).

176. Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. – Москва : «Художественная литература», 1974. – Том 23. – 575 с. – (Библиотека всемирной литературы).

177. Проклятые поэты / пер. с фр. М. Яснова. – Санкт-Петербург : Изд. Дом «Азбука-классика», 2007. – 304 с.

178. *Пронкевич О. В.* Нація-нарація в іспанській літературі доби модернізму [текст] : монографія / О. В. Пронкевич. – Київ : Педагогічна преса, 2007. – 256 с.

179. *Публій Овідій Назон.* Любовні елегії. Мистецтво кохання. Скорботні елегії / Овідій Публій Назон. – Київ : Основи, 1999. – 299 с.

180. *Публій Овідій Назон.* Метаморфози / Овідій Публій Назон. – Київ : Дніпро, 1985. – 301 с.

181. *Ревякина Н. В.* Итальянский гуманист и педагог Витторино да Фельтре : в свидетельствах учеников и современников / Ревякина Н. В. ; сост., пер., авт. вступ. ст. и коммент. Н. В. Ревякина. – Москва : РОССПЭН, 2007. – 263 с.

182. *Рембо А.* Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду / А. Рембо ; изд. подгот. Н. И. Балашов, М. П. Кудинов, И. С. Поступальский. – Москва : Наука, 1982. – 495 с.

183. *Рильський М.* Зібрання творів : у 20-ти т. / Максим Рильський. – Київ : Наукова думка, 1983. – Том 1. – 534 с.

184. Римська елегія / з латин. пер. Андрій Содомора. – Львів : Літопис, 2009. – 578 с.

185. *Рымарь Н. Т.* Введение в теорию романа / Николай Тимофеевич Рымарь. – Воронеж : Издательство Воронежского университета, 1989. – 269 с.

186. *Рымарь Н. Т.* Современный западный роман. Проблемы эпической и лирической формы / Николай Тимофеевич Рымарь. – Воронеж : Издательство Воронежского университета, 1978. – 127 с.

187. *Саруханян А. П.* К соотношению понятий «модернизм» и «авангардизм» / А. П. Саруханян // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.) : Теория. История. Поэтика : в 2 кн. / под ред. Ю. Н. Гирина. – Москва : ИМЛИ РАН, 2010. – Кн. 1. – С. 9–33.

188. *Саруханян А. П.* Авангардизм / модернизм в Англии / А. П. Саруханян // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.) : Теория. История. Поэтика : в 2 кн. / под ред. Ю. Н. Гирина. – Москва : ИМЛИ РАН, 2010. – Кн. 2. – С. 272–312.

189. *Свідзінський В. Є.* Твори / В. Є. Свідзінський : у 2-х т. / вид. підгот. Елеонора Соловей. – Київ : Критика, 2004. – Т. 1 : Поетичні твори. – 584 с. – (Відкритий архів).

190. *Седакова О.* Воля к форме [Электронный ресурс] / Ольга Седакова. – НЛО. – 2000. – № 45. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2000/45/sedak.html> (дата обращения : 9.11.06).

191. *Седакова О.* Михаил Леонович Гаспаров [Электронный ресурс] / Ольга Седакова // НЛО. – 2005. – № 73. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/se12.html> (дата обращения : 19.01.07).

192. *Седакова О.* No soul more. При условии отсутствия души. Постмодернистский образ человека [Электронный ресурс] / Ольга Седакова. – Режим доступа : <http://www.olgasedakova.com/Moralia/279> (дата обращения : 8.08.15).

193. *Селінджер Дж Д.* Ловець у житі : роман / Дж. Д. Селінджер ; пер. с англ. О. П. Логвиненко ; худож.-оформлювач Є. В. Вдовиченко. – Харків : Фоліо, 2012. – 317 с.

194. *Сиваченко Г. М.* Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський «метароман» Володимира Винниченка : текст і контекст / Г. М. Сиваченко ; НАН України ; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Київ : Видавничий дім «Альтернативи», 2003. – 280 с.

195. *Соловей Е.* Невпізнаний гість : Доля і спадщина Володимира Свідзінського / Елеонора Соловей. – Київ : Наукова думка, 2006. – 224 с. : іл.

196. *Софокл.* Драми / Софокл ; в пер. Ф. Ф. Зелінського ; под ред. М. Л. Гаспарова и В. Н. Ярхо. – Москва : Наука, 1990. – 605 с.

197. *Софокл.* Трагедии / Софокл ; пер. с древнегреч. С. В. Шервинского. – Москва : Художественная литература, 1988. – 495 с.

198. *Софокл.* Трагедії / Софокл ; пер. з давньогр. А. Содомори та Бориса Тена ; передм. А. Білецького. – Київ : Дніпро, 1989. – 303 с.

199. *Степанова А. А.* Поэтология фаустовской культуры. «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920–1930-х гг. : монография / А. А. Степанова. – Днепропетровск : Днепропетровский университет им. Альфреда Нобеля, 2013. – 496 с.

200. *Стех М. Р.* Ігор Костецький про трубадурів та Данте Аліг'єрі / М. Р. Стех // Кур'єр Кривбасу. – 2008. – № 218–219, січень–лютий. – С. 148–206.

201. *Стех М. Р.* Оглянувшись на півстоліття... / М. Р. Стех // Кур'єр Кривбасу. – 2007. – № 216–217, листопад – грудень. – С. 232–302 ; Кур'єр Кривбасу. – 2008. – № 218–219, січень – лютий. – С. 148–206.

202. *Стеценко Е. А.* Литература США начала XX века / Е. А. Стеценко // История литературы США : в 6-ти т. – Москва : ИМЛИ РАН, 2009. – Том V : Литература начала XX в. / Е. А. Стеценко (отв. редактор), М. М. Коренева. – С. 10–29.

203. *Стеценко К.* История, написанная в пути... (записки и книги путешествий в американской литературе XVII–XIX вв.) / К. Стеценко. – Москва : ИМЛИ РАН, «Наследие», 1996. – 312 с.

204. *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Игорь Стравинский ; пер. с англ. В. А. Линник ; ред. перев.

Г. А. Орлова ; послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. – Ленинград : Музыка, 1971. – 414 с.

205. *Тарнашинська Л. Б.* Сюжет Доби : дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття / Людмила Тарнашинська. – Київ : Академперіодика, 2013. – 678 с.

206. *Токвіль А.* Про демократію в Америці : у 2-х т. / Токвіль, Алексіс де ; передм. Андре Жардена ; пер. з фр. Григорія Філіпчука та Михайла Москаленка. – Київ : Вид. дім «Всесвіт», 1999. – 590 с.

207. *Толстой Л.* Ана Каренина / Лев Толстой. – Кишинев : Лумина, 1975. – 863 с.

208. *Торо Г. Д.* Уолден, или Жизнь в лесу / Генри Дэвид Торо. – Москва : Наука, 1980. – 454 с.

209. *Торп В.* «Новая» поэзия / Виллард Торп // Литературная история Соединенных Штатов Америки : в 3-х т. / под ред. Р. Спиллера. – Москва : Прогресс, 1979. – Том III. – 645 с.

210. *Тынянов Ю. Н.* История литературы. Критика / Ю. Н. Тынянов. – Санкт-Петербург : Азбука, 2001. – 512 с.

211. *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – Москва : Наука, 1977. – 574 с.

212. *Тюпа В. И.* Дискурс / В. И. Тюпа // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко. – Москва : Издательство Кулагиной ; Intrada, 2008. – С. 60–61.

213. *Уайльд О.* Избранные произведения : в 2-х т. (на англ. языке) / Оскар Уайльд. – Москва : Прогресс, 1979. – Т. 1. – 391 с.

214. *Ушакова О. М.* Т. С. Элиот и европейская культурная традиция / О. М. Ушакова. – Тюмень : Издательство Тюменского национального университета, 2005. – 220 с.

215. *Фейхтвангер Л.* Одиссей и свиньи, или О неудобстве цивилизации / Леон Фейхтвангер // Собрание сочинений : в 6-ти т. / редкол. : А. Дмитриев [и др.] – Москва : Худож. лит., 1988. – Т. 2 : Семья Опперман, Братья Лаутензак, рассказы. – 639 с.

216. *Фрай Н.* Великий код : Біблія і література / Нортроп Фрай ; з англ. пер. Ірина Старовойт. – Львів : Літопис, 2010. – 362 с.

217. *Франко І.* Данте Аліг'єрі. Характеристика середніх віків. Життя поета і вибір з його поезії / Іван Франко. – Київ : Радянський письменник, 1965. – 326 с.

218. *Франко І.* Мій Ізмарагд / Іван Франко // І. Франко. Зібр. тв. : у 50 т. – Київ : Наукова думка, 1976. – Т. 2 : Поезія / ред. тому І. І. Басс ; упоряд і комент. І. І. Басса, В. Я. Герасименка, А. А. Каспрука. – С. 179–271.

219. *Франко І.* Наш театр / Іван Франко // І. Франко. Зібр. тв. : у 50 т. – Київ : Наук. думка, 1980. – Т. 28 : Літературно-критичні праці (1890–1892) / ред. тому Н.Є. Крутікова, С.В. Щурат; упоряд. та комент. Н. Р. Мазепи, О. В. Мишанича, Г. А. Нудьги, С. М. Трофимука, Н. І. Чорної. – С. 279–292.

220. *Фробениус Л.* Детство человечества / Л. Фробениус Л. ; пер. с нем. С. Д. Чулока. – Санкт-Петербург : Издание книжного магазина П. В. Луковникова. – Sine anno. – 368 с.

221. *Фуко М.* Археологія знання / Мішель Фуко ; пер. з фр. В. Шовкун. – Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. – 326 с.

222. *Ханзен-Леве Оге А.* Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Оге А. Ханзен-Леве ; пер. с нем. С. А. Ромашко. – Москва : Языки русской культуры, 2001. – 672 с. – (Studia philologica).

223. *Хассан І.* Мапи та історії : короткі роздуми / І. Хассан // Американські літературні студії в Україні. – Київ : Факт, 2006. – Вип. 3 : «Література США : роздуми, есеї, розвідки». – С. 13–31.

224. Христианство : энциклопедический словарь : в 2 т. : / ред. кол. : С. С. Аверинцев (гл. ред.) [и др.]. – Москва : Большая Российская энциклопедия, 1993. – Т. 1 : А – К. – 863 с.

225. *Чернокова Є.* Англійська лірика 1900–1920-х років і становлення модернізму : монографія / Євгенія Чернокова. – Харків : Компанія СМІТ, 2013. – 364 с.

226. *Чумак Г. В.* Поет як критик : шляхи та рівні реалізації літературознавчої концепції Т. С. Еліота в його поетичній творчості / Галина Чумак. – Тернопіль : Медобори, 2007. – 192 с.

227. *Шевельов Ю.* Вибрані праці : у 2 кн. / Юрій Шевельов ; упоряд. Лариса Масенко. – 2-е вид. – Київ : Києво-Могилянська академія, 2009. – Кн. I : Мовознавство. – 583 с.

228. *Шекспир У.* Сонеты. Антология современных переводов / У. Шекспир ; пер. с англ. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. – 384 с.

229. *Шимчишин М. М.* Гарлемський ренесанс (історія, теорія, поезика та афро-американська самість) : монографія / Марія Мирославівна Шимчишин. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2010. – 320 с.

230. *Шифман И. Ш.* Финикийские мореходы / И. Ш. Шифман. – Москва : Наука, 1965. – 81 с.

231. *Шифман И. Ш.* Возникновение карфагенской державы / И. Ш. Шифман. – Москва-Ленинград : Издательство Академии наук СССР, 1963. – 104 с.



232. Шкловский В. Б. Гамбургский счет : Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933) / Виктор Борисович Шкловский. – Москва : Советский писатель, 1990. – 544 с.
233. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика : в 2-х т. / Фридрих Шлегель. – Москва : Искусство, 1983. – Т. 1. – 479 с.
234. Шмид В. История литературы с точки зрения нарратологии / Вольф Шмид // Вопросы литературы. – 2012. – № 5. – С. 157–174.
235. Эйзенштейн С. Избранные произведения : в 6-ти т. / Сергей Эйзенштейн. – Москва : «Искусство», 1964. – Том 2. – 568 с.
236. Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре / Умберто Эко. – Санкт-Петербург : Александрия, 2007. – 423 с.
237. Элиот Т. С. Избранное : в 2-х т. / пер. с англ. ; под ред. А. Н. Дорошевича. – Москва : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – Т. I – II. Религия, культура, литература. – 752 с.
238. Элиот Т. С. Назначение поэзии. Статьи о литературе / Томас Стернз Элиот ; пер. с англ. – Київ : Airland, 1996. – 350 с.
239. Элиот Т. С. Стихотворения и поэмы [Текст] = Selected Verse / Т. С. Элиот ; в пер. Андрея Сергеева. – Москва : Радуга, 2000. – 400 с.
240. Юрій Клен (Освальд Бурггард). Вибрані твори. Поезія, спогади, статті / Юрій Клен. – Дрогобич : Науково-видавничий центр «Каменяр» Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка, 2003. – 616 с.
241. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика / Роман Якобсон // Структурализм : «за» и «против» : сб. статей / пер. с англ., фр., нем., чеш., пол. и болг. яз. ; под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. – Москва : Прогресс, 1975. – С. 193–230.
242. Ackroyd P. Blake / Peter Ackroyd. – London : Sinclair-Stevenson, 1995. – 399 p.
243. Ackroyd P. Ezra Pound and His World / Peter Ackroyd. – London : Thames and Hudson, 1980. – 127 p.
244. Albright D. Pound, Yeats, and the Noh Theater / Daniel Albright // The Iowa Review. – 1985. – Vol. 15. – No. 2. – Pp. 34–50.
245. Aldington R. Life for Life's Sake : a Book of Reminiscences / Richard Aldington. – New York : The Viking Press, 1941. – 411 p.
246. Aldington R. Three Poems / Richard Aldington // Poetry. – 1912. – Vol. 1. – No. 2. – Pp. 38–43.
247. Alexander M. The Poetic Achievement of Ezra Pound / Michael Alexander. – Berkeley : University of California Press, 1979. – 247 p.

248. *Baldick C.* The Modern Movement : 1910–1940 / Chris Baldick. – Oxford : Oxford University Press, 2004. – 477 p.

249. *Beasley R.* Theorists of Modern Poetry. T.S. Eliot, T.E. Hume, Ezra Pound / Beasley, Rebecca. – London and New York : Routledge, 2007. – 144 p.

250. *Benjamin W.* The Arcades Project / Walter Benjamin. Translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin ; prepared on the Basis of the German Vol. Edited by Rolf Tiedemann. – Cambridge : Harvard University Press, 2002. – 1073 p.

251. *Bercovitch S.* The American Jeremiad / Sacvan Bercovitch. – Madison : University of Wisconsin Press, 1978. – 239 p.

252. *Bergman H.* Ezra Pound and Walt Whitman / Herbert Bergman // American Literature. – 1955. – Vol. 27. – Issue 1. – Pp. 56–61.

253. *Bernstein M. A.* The Tale of the Tribe : Ezra Pound and the Modern Verse Epic / Michael André Bernstein. – Princeton : Princeton University Press, 1980. – 320 p.

254. *Bishop P. E.* «And Will the World Take Up Its Course Again?» : Paranoia and Experience in the Pisan Cantos / Philip E. Bishop // Texas Studies in Literature and Language. – 1989. – Vol. 31. – No. 4. – Pp. 536–553.

255. *Blake W.* The Poetry and Prose of William Blake / William Blake ; edited by David V. Erdman ; commentary by Harold Bloom. – Garden City, New York : Doubleday & Company, 1965. – 906 p.

256. *Bordman G.* American Theatre : A Chronicle of Comedy and Drama, 1930–1969 / Gerald Bordman. – New York : Oxford University Press, 1996. – 742 p.

257. *Bradbury M., McFarlane J.* The Name and Nature of Modernism / Malcolm Bradbury and James McFarlane // Modernism. A Guide to European Literature, 1890–1930 / edited by Malcolm Bradbury and James McFarlane. – London : Penguin Books, 1991. – Pp. 19–55.

258. *Bradshaw M.* Outselling the Modernisms of Men : Amy Lowell and the Art of Self-Commodification / Melissa Bradshaw. – Victorian Poetry. – 2000. – Vol. 38. – No. 1. – Pp. 141–169.

259. *Brooker P.* «Our London, My London, Your London» : the Modernist Moment in the Metropolis / Peter Brooker // The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature / edited by Laura Marcus and Peter Nicholls. – Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press, 2004. – Pp. 117–131.

260. *Brooker P.* A Student's Guide to the Selected Poems of Ezra Pound / Peter Brooker. – London ; Boston : Faber & Faber, 1979. – 367 p.

261. *Bürger P.* Theory of the Avant-garde / Peter Bürger ; translation from German by Michael Shaw. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984. – 135 p.

262. *Bush R.* Modernism, Fascism, and the Composition of Ezra Pound's Pisan Cantos / Ronald Bush // *Modernism/Modernity*. – 1995. – Vol. 2. – No. 3. – Pp. 69–87.

263. *Cairns W. B.* Swinburne's Opinion of Whitman / W. B. Cairns // *American Literature*. – 1931. – Vol. 3. – Issue 2. – Pp. 125–135.

264. *Callahan L.* In the Shadows of Divine Perfection : Derek Walcott's *Omeros* / Lance Callahan. – New York ; London : Routledge, 2003. – 135 p.

265. *Carpenter H.* A Serious Character / Humphrey Carpenter. – London : Faber and Faber, 1988. – 1005 p.

266. *Casillo R.* The Genealogy of Demons : Anti-Semitism, Fascism, and the Myths of Ezra Pound / Robert Casillo. – Evanston, Ill. : Northwestern University Press, 1988. – 463 p.

267. *Catholic Anthology. 1914–1915* / Ezra Pound, editor. – London : Elkin Mathews, 1915. – 99 p.

268. *Catulli, Tibuli, Propertii Carmina* / ab Iohanne Vahleno curata. – Lipsiae : Apud S. Hirzelium, 1904. – 272 p.

269. *Chesterton G. K.* Robert Browning / G.K. Chesterton. – New York : Macmillan, 1903. – 216 p.

270. *Coleridge S. T.* The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge. Shorter Works and Fragments : in 2 vols. / S. T. Coleridge ; edited by H. J. Jackson and J. R. de J. Jackson. – Princeton : Princeton University Press, 1995. – Vol. 1. – 1760 p.

271. *Cookson W.* A Guide to the Cantos of Ezra Pound / William Cookson. – London and Sydney : Croom Helm, 1985. – 177 p.

272. *Crane H.* The Bridge / Hart Crane. – New York : Liveright, 1970. – 76 p.

273. *Culler J.* The Pursuit of Signs : Semiotics, Literature, Deconstruction / Jonathan Culler. – Ithaca : Cornell University Press, 1981. – 242 p.

274. *Davie D.* Ezra Pound : Poet as Sculptor / Donald Davie. – New York : Oxford University Press, 1964. – 261 p.

275. *Davie D.* Studies in Ezra Pound / Donald Davie. – Manchester : Carcanet, 1991. – 388 p.

276. *Dimock W. C.* Pre-national Time : Novel, Epic, Henry James / Dimock, Wai Chee // *Henry James Review*. – 2003. – Vol. 24. – No. 3. – Pp. 215–224.

277. *Donne J.* Selected Poetry / John Donne ; edited with an introduction and notes by John Carey. – Oxford ; New York : Oxford University Press, 1996. – 265 p.

278. *DuBois A., Lentricchia F.* Modernist Lyric in the Culture of Capital / Andrew DuBois, Frank Lentricchia // The Cambridge History of American Literature / general editor : Sacvan Bercovitch. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – Vol. 5 : Poetry and Criticism, 1900–1950. – Pp. 9–178.

279. *DuBois A., Lentricchia F.* Pound / Andrew DuBois and Frank Lentricchia // The Cambridge History of American Literature / general editor : Sacvan Bercovitch. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – Vol. 5 : Poetry and Criticism, 1900–1950. – Pp. 131–173.

280. *Edwards D.* French Literature and Translation / Dannah Edwards // The Ezra Pound Encyclopedia / edited by Demetres P. Tryphonopoulos and Stephen J. Adams. – Westport, Conn. : Greenwood Press, 2005. – Pp. 122–126.

281. *Eliot T. S.* Collected Poems. 1909–1962 / T. S. Eliot. – London : Faber and Faber, 1974. – 238 p.

282. *Eliot T. S.* The Decay of the Music-Hall / T. S. Eliot // Points of view / edited by John Hayward. – London : Faber and Faber, 1941. – 158 p.

283. *Eliot T. S.* The Idea of a Christian Society / T. S. Eliot. – New York : Harcourt, Brace and Company, 1940. – 104 p.

284. *Eliot T. S.* The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism / T. S. Eliot. – New York : Alfred A. Knopf, 1921. – 155 p.

285. *Eliot T.S.* «Ulysses», Order and Myth / T.S. Eliot // Selected Prose of T. S. Eliot / edited with an introduction by Frank Kermode. – London : Faber and Faber, 1975. – Pp. 175–179.

286. *Eliot T.S.* A Note on Ezra Pound [Electronic resource] / T.S. Eliot // The Complete Prose of T. S. Eliot : The Critical Edition. Apprentice Years, 1905–1918 / edited by Jewel Spears Brooker and Ronald Schuchard. – Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2014. – Pp. 749–753. – Access mode : <https://muse.jhu.edu/books/9781421412948/9781421412948-135.pdf> (date of access : 9.12.14).

287. *Eliot T.S.* Ezra Pound / T.S. Eliot // Poetry. – 1946. – Vol. LXVIII. – No. VI. – Pp. 326–338.

288. *Eliot T.S.* Four Quarters / T.S. Eliot. – London : Faber and Faber, sine anno. – 59 p.

289. *Emerson.* Self-Reliance / Ralph Waldo Emerson ; Essays and Representative Men. – London and Glasgow : Collins' Clear Type Press, sine anno. – 541 p.

290. Encyclopedia of Philosophy / Donald M. Borchert, editor in chief. – 2nd edition. – Farmington Hills : Thomson Gale, 2006. – Vol. 8. – 852 с.

291. *Eyck T.D.* Ezra Pound's Adams Cantos / David Ten Eyck. – London : Bloomsbury Academic, 2012. – 228 p.

292. Ezra Pound Among Poets / edited by George Bornstein. – Chicago and London : The University of Chicago Press, 1985. – 238 p.

293. Ezra Pound and Dorothy Shakespear. Their Letters, 1909–1914 / edited by Omar Pound and A. Walton Litz. – New York : New Directions, 1984. – 399 p.

294. Ezra Pound. Modern Critical Views / edited and with an introduction by Harold Bloom. – New York – Philadelphia : Chelsea House Publishers, 1987. – 234 p.

295. *Farley D. G.* Modernist Travel Writing : Intellectuals Abroad / David G. Farley. – Columbia : University of Missouri Press, 2010. – 236 p.

296. *Feldman M.* Ezra Pound's Fascist Propaganda, 1935–45 / Matthew Feldman. – Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2013. – 174 p.

297. *Fenollosa E.* «Noh,» or, Accomplishment : A Study of the Classical Stage of Japan / Ernest Fenollosa and Ezra Pound. – New York : A. A. Knopf, 1917. – 267 p.

298. *Fenollosa E.* Certain Noble Plays of Japan : From the Manuscripts of Ernest Fenollosa / chosen and finished by Ezra Pound ; with an introd. by William Butler Yeats. – Churchtown : Cuala Press, 1916. – 48 p.

299. *Fenollosa E.* The Chinese Written Character as a Medium for Poetry / Ernest Fenollosa ; edited by E. Pound. – San Francisco : City Lights, 1969. – 45 p.

300. *Fletcher J. G.* Irradiations, Sand and Spray / John Gould Fletcher. – Boston, New York : Houghton Mifflin Company, 1915. – 59 p.

301. *Fletcher J. G.* The Autobiography / John Gould Fletcher ; originally *Life is my Song* / edited by Lucas Carpenter ; introduction by Ben Kimpel. – Fayetteville : University of Arkansas Press, 1988. – 415 p.

302. *Fletcher J. G.* The Blue Symphony / John Gould Fletcher // Poetry. – 1914. – Vol. 4. – No. 6. – Pp. 211–215.

303. *Flint F. S.* Contemporary French Poetry / F. S. Flint // The Road from Paris : French Influence on English Poetry, 1900–1920 / compiled by Cyrena N. Pondrom. – Cambridge : Cambridge University Press, 1974. – Pp. 86–145.

304. *Flint F. S.* Imagisme / F. S. Flint // Poetry. – 1913. – Vol. 1. – No. 6. – Pp. 198–200.

305. *Flory W. S.* The American Ezra Pound / Wendy Stallard Flory. – New Haven : Yale University Press, 1989. – 246 p.
306. *Fogelman B.* Whitman in Pound's Mirror / Bruce Fogelman // *American Literature*. – 1987. – Vol. 59. – Issue 4. – Pp. 639–644.
307. *Fraser G. S.* Ezra Pound / George Sutherland Fraser. – Edinburgh and London : Oliver and Boyd, 1960. – 118 p.
308. *Froula C.* A Guide to Ezra Pound's Selected Poems / Christine Froula – New York : New Directions, 1983. – 258 p.
309. *Froula C.* To Write Paradise : Style and Error in Pound's *Cantos* / Christine Froula. – New Haven : Yale University Press, 1984. – 205 p.
310. *Frye N.* Anatomy of Criticism : Four Essays / Northrop Frye ; with a Foreword by Harold Bloom. – Princeton, N.J. : Princeton University Press, 2000. – 383 p.
311. *Frye N.* Biblical and Classical Myths : The Mythological Framework of Western Culture / Northrop Frye and Jay Macpherson. – Toronto ; Buffalo : University of Toronto Press, 2004. – 471 p.
312. *Frye N.* Criticism, Visible and Invisible / Northrop Frye // *College English*. – 1964. – Vol. 26. – No. 1. – Pp. 3–12.
313. *Frye N.* Fearful Symmetry : A Study of William Blake / Northrop Frye. – Princeton : Princeton University Press, 1947. – 462 p.
314. *Gallup D.* Ezra Pound. A Bibliography / Donald Gallup. – Charlottesville : University Press of Virginia, 1983. – 548 p.
315. *Geniušienė I.* Anglo-American Poetry of High Modernism : a monograph / Izolda Gabriele Geniušienė. – Vilnius : Vilnius University Publishing House, 2004. – 243 p.
316. *Gibson M.* Epic Reinvented : Ezra Pound and the Victorians / Gibson, Mary Ellis. – Ithaca : Cornell University Press, 1995. – 240 p.
317. *Grass G.* Die Blechtrommel [Elektronische Ressource] / Günter Grass. – Frankfurt am Main und Hamburg : Fischer Bücherei KG, 1962. – Zugriffsmodus : <http://www.cje.ids.czest.pl/biblioteka/Die%20Blechtrommel%20Grass.pdf> (Zugriffsdatum : 2.09.14).
318. *Grieve T.* Ezra Pound's Early Poetry and Poetics / Thomas Grieve. – Columbia : University of Missouri Press, 1997. – 221 p.
319. *Gunn T.* Adventurous Song : Robert Duncan as Romantic Modernist / Thom Gunn // *The Threepenny Review*. – 1991. – No. 47. – Pp. 9–13.
320. *H. D.* End to Torment : A Memoir of Ezra Pound / H. D. (Hilda Doolittle) ; edited by Norman Holmes Pearson and Michael King. With the poems from «Hilda's book» by Ezra Pound. – New York : New Directions, 1979. – 84 p.

321. *H. D. Collected Poems 1912–1944* / Hilda Doolittle ; edited by Louis L. Martz. – New York : New Directions, 1983. – 629 p.

322. *Habermas J. The Structural Transformation of the Public Sphere : An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* / Jurgen Habermas ; translated by Thomas Burger with the Assistance of Frederick Lawrence. – Cambridge, Mass. : The MIT Press, 1991. – 301 p.

323. *Hall E. The Return of Ulysses : A Cultural History of Homer's Odyssey* / Edith Hall. – Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2008. – 296 p.

324. *Hamilton S. Ezra Pound and the Symbolist Inheritance* / Scott Hamilton. – Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1992. – 257 p.

325. *Hardy T. Tess of the d'Urbervilles, A Pure Woman* / Hardy, Thomas. – London : David Campbell Publishers, 1991. – 472 p.

326. *Harmon W. Time in Ezra Pound's Work* / William Harmon – Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1977. – 165 p.

327. *Hassan I. The Dismemberment of Orpheus : Toward a Postmodern Literature* / Ihab Hassan. – Madison : University of Wisconsin Press, 1982. – 316 p.

328. *Hawthorne N. The Blithedale Romance* / Nathaniel Hawthorne. – Boston : Ticknor and Fields, 1860. – 288 p.

329. *Hawthorne N. The Scarlet Letter. A Romance* / Nathaniel Hawthorne. – London : Davis Campbell Publishers, 1992. – 273 p.

330. *Hayot E. Critical Dreams : Orientalism, Modernism, and the Meaning of Pound's China* / Eric Hayot // *Twentieth Century Literature*. – 1999. – Vol. 45. – Issue 4. – Pp. 511–533.

331. *Healey C. Amy Lowell Visits London* / Claire Healey // *The New England Quarterly*. – 1973. – Vol. 46. – No. 3. – Pp. 439–453.

332. *Henriksen L. Ambition and Anxiety : Ezra Pound's Cantos and Derek Walcott's Omeros as Twentieth-century Epics* / Line Henriksen. – Amsterdam, New York : Rodopi, 2006. – 342 p.

333. *Herder J. G. On World History : An Anthology* / Johann Gottfried Herder ; edited by Hans Adler and Ernest A. Menze ; translated by Ernest A. Menze with Michael Palma. – Armonk, N.Y. : M. E. Sharpe, 1997. – 346 p.

334. *Heymann D. Ezra Pound, the Last Rower : A Political Profile* / David Heymann. – New York : Viking Press, 1976. – 372 p.

335. *Hibberd D. Harold Monroe : Poet of the New Age* / Dominic Hibberd. – New York : Palgrave, 2001. – 300 p.

336. *Hoadly C. J. The Hiding of the Charter* / Charles J. Hoadly. – Hartford : The Case, Lockwood & Brainard Company, 1900. – 32 p.

337. *Homer S.* Fredric Jameson: Marxism, Hermeneutics, Postmodernism / Sean Homer. – New York: Routledge, 1998. – 240 p.
338. *Hulme T. E.* Further Speculations / Thomas Ernest Hulme; edited by Sam Hynes. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1955. – 226 p.
339. *Hulme T. E.* The Translator's Preface to Sorel's «Reflections on Violence» / T. E. Hulme // *The New Age*. – 1915. – Vol. 17. – No. 24. – Pp. 569–570.
340. *Iser W.* The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology / Wolfgang Iser. – Baltimore: J. Hopkins University Press, 1993. – 347 p.
341. *James H.* A Small Boy and Others / Henry James. – New York: C. Scribner's Sons, 1913. – 419 p.
342. *James H.* Miss Braddon / Henry James // *Notes and Reviews* / Henry James. With a Preface by Pierre de Chaignon la Rose Cambridge. – Cambridge, Mass.: Dunster House, 1921. – Pp. 108–116.
343. *James H.* The Future of the Novel. Essays on the Art of Fiction / Henry James; edited with an introduction by Leon Edel. – New York, Vintage Books: 1956. – 286 p.
344. *Jameson F.* Marxism and Historicism / Fredric Jameson // *New Literary History*. – 1979. – Vol. 11. – No. 1. – Pp. 41–73.
345. *Joyce J.* Portrait of the Artist as a Young Man / James Joyce. – Auckland, NZL: The Floating Press, 2010. – 394 p.
346. *Joyce J.* Ulysses: An Unabridged Republication of the Original Shakespeare and Company Edition, Published in Paris by Sylvia Beach, 1922 / James Joyce; with a new introduction by Enda Duffy. – Mineola, N.Y.: Dover Publications, 2009. – 732 p.
347. *Kearns G.* Ezra Pound. The Cantos / George Kearns. – Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1989. – 118 p.
348. *Kennedy G.* Fenollosa, Pound and the Chinese Character / George Kennedy // *Yale Literary Magazine*. – 1958. – Vol. 126. – No. 5. – Pp. 24–36.
349. *Kenner H.* The Poetry of Ezra Pound / Hugh Kenner. – Norfolk, Conn.: New Directions, 1951. – 342 p.
350. *Kenner H.* The Pound Era / Kenner, Hugh. – Berkeley: University of California Press, 1971. – 606 p.
351. *Kenner H.* The Rose in the Steel Dust / Hugh Kenner // *The Hudson Review*. – 1950. – Vol. 3. – No. 1. – Pp. 66–123.
352. *Kermode F.* Foreword / Sir Frank Kermode // Cianci G., Harding J. T.S. Eliot and the Concept of Tradition / edited by Giovanni Cianci and Jason Harding. – London: Cambridge University Press, 2007. – Pp. XIII–XV.



353. *Kermode F.* The Sense of an Ending : Studies in the Theory of Fiction / Frank Kermode. – Oxford ; New York : Oxford University Press, 2000. – 206 p.

354. *Kerouac J.* On the Road / Jack Kerouac ; introduction by Ann Charter. – Harmondsworth : Penguin Twentieth-Century Classics, 1991. – 310 p.

355. *Kipling R.* A Book of Words / Rudyard Kipling ; selections from speeches and addresses delivered by R. Kipling. – Wildside Press, 1928. – 328 p.

356. *Kuberski P.* A Calculus of Ezra Pound : Vocations of the American Sign / Philip Kuberski. – Gainesville : University Press of Florida, 1992. – 203 p.

357. *Lamarque P.* Expression and the Mask : The Dissolution of Personality in Noh / Peter Lamarque // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 1989. – Vol. 47. – No. 2. – Pp. 157–168.

358. *Laughlin J.* Ezra as Wuz : Essays and Lectures on Ezra Pound / James Laughlin. – Saint Paul : Graywolf Press, 1987. – 203 p.

359. *Lawrence D. H.* Women in Love / David Herbert Lawrence ; with an introduction by David Ellis. – London : Everyman's Library, 1992. – 475 p.

360. *Lentricchia F.* Modernist Quartet / Frank Lentricchia. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1994. – 305 p.

361. *Levenson M. H.* A Genealogy of Modernism : A Study of English Literary Doctrine, 1908–1922 / Michael Harry Levenson. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1984. – 250 p.

362. *Lewis W.* Vortices and Notes : Our Vortex / Wyndham Lewis // Blast : Review of the Great English Vortex. – 1914. – No. 1. – Pp. 147–149.

363. *Litz W., Rainey L.* Ezra Pound / A. Walton Litz and Lawrence Rainey // The Cambridge History of Literary Criticism : Modernism and the New Criticism / edited by A. Walton Litz, Louis Menand, and Lawrence Rainey. – Cambridge : Cambridge University Press, 2000. – Vol. 7. – Pp. 57–92.

364. *Longenbach J.* Modernist Poetics of History : Pound, Eliot, and the Sense of the Past / James Longenbach. – Princeton : Princeton University Press, 1987. – 279 p.

365. *Longenbach J.* Stone Cottage. Pound, Yeats, and Modernism / James Longenbach. – New York, Oxford : Oxford University Press, 1988. – 329 p.

366. *Lustig T. J.* Henry James and the Ghostly / T. J. Lustig. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1994. – 317 p.

367. *Lyon J.* Manifestoes : Provocations of the Modern / Janet Lyon. – Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1999. – 230 p.

368. *Lyrics of the Middle Ages : An Anthology* / edited by James J. Wilhelm. – New York : Garland Publications, 1990. – 341 p.

369. *M. M. The Words of Ming Mao «Least Among the Disciples of Kung-fu-tse»* [Electronic resource] / by M. M // *The Egoist*. 1914. – No. 24. – Dec. 15. – Access mode : <http://dl.lib.brown.edu/pdfs/1305904H4718753.pdf> (date of access : 12.02.10).

370. *Maccoby H. Antisemitism and Modernity : Innovation and Continuity* / Hyam Maccoby. – New York : Routledge, 2006. – 191 p.

371. *MacGowan C. Twentieth-Century American Poetry* / Christopher MacGowan. – Maldon, MA : Blackwell Publishing, 2004. – 331 p.

372. *Makin P. Pound's Cantos* / Peter Makin. – London : George Allen & Unwin, 1985. – 331 p.

373. *Makin P. Provence and Pound* / Peter Makin. – Berkeley, Los Angeles, and London : University of California Press, 1978. – 428 p.

374. *Marek J. E. Emy Lowell, Some Imagist Poets, and the Context of New Poetry* / Jane E. Marek // *Amy Lowell, American modern* / edited by Adrienne Munich and Melissa Bradshaw. – New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press, 2004. – 208 p. – Pp. 154–166.

375. *Mark Twain. Sketches, new and old* / Mark Twain ; foreword by Shelley Fisher Fishkin. – New York : Oxford University Press, 1996, – 320 p.

376. *Marsh A. John Kasper and Ezra Pound : Saving the Republic* / Alec Marsh. – London : Bloomsbury Academic Publishing, 2015. – 301 p.

377. *Martin R. American Literature and the Destruction of Knowledge : Innovative Writing in the Age of Epistemology* / Ronald E. Martin. – Durham : Duke University Press, 1991. – 391 p.

378. *Matthiessen F. O. American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* / F. O. Matthiessen. – London, New York : Oxford university press, 1941. – 678 p.

379. *Matthiessen F. O. The Achievement of T. S. Eliot : An Essay on the Nature of Poetry* / Francis Otto Matthiessen. – New York : Oxford University Press, 1947. – 228 p.

380. *Matthiessen F. O. The Ambassadors* / F. O. Matthiessen // *The Question of Henry James. A Collection of Critical Essays* / edited by F.W. Dupee. – New York : H. Holt and Company, 1945. – Pp. 218–236.

381. *McDowell C., Materer T. Gyre and Vortex : W. B. Yeats and Ezra Pound* / Colin McDowell, Timothy Materer // *Twentieth Century Literature*. – 1985. – Vol. 31. – No. 4. – Pp. 343–367.

382. *Melville H. Moby-Dick* / Melville, Herman. – London : David Campbell Publishers, 1988. – 593 p.

383. *Miller J. E.* T.S. Eliot : The Making of an American poet, 1888–1922 / James E. Miller, Jr. – University Park, Pa. : Pennsylvania State University Press, 2005. – 468 p.

384. *Mitchell W. J. T.* Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation / William John Thomas. – Chicago : University of Chicago Press, 1994. – 445 p.

385. *Moréas J.* The Symbolist Manifesto. Excerpts / Jean Moréas // A Century of Isms / edited by Mary Ann Caws. – Lincoln : University of Nebraska Press, 2001. – Pp. 50–51.

386. *Moretti F.* Modern Epic : The World System from Goethe to García Márquez / Franco Moretti ; translated by Quintin Hoare. – London ; New York : Verso, 1996. – 256 p.

387. *Morrisson M.* The Myth of the Whole : Ford's English Review, the «Mercure de France», and Early British Modernism / Mark Morrisson // ELH. – 1996. – Vol. 63. – No. 2. – Pp. 513–533.

388. *Mullins E.C.* This Difficult Individual, Ezra Pound // Eustace Clarence Mullins. – New York : Fleet Pub. Corp, 1961. – 388 p.

389. *Murphy M.* «One Hundred Per Cent Bohemia» : Pop Decadence and the Aestheticization of Commodity in the Rise of the Slicks / Michael Murphy // Dettmar K., Watt S. Marketing Modernisms : Self-Promotion, Canonization, Rereading / Kevin J. H. Dettmar and Stephen Watt, editors. – Ann Arbor : University of Michigan Press, 1996. – Pp. 61–89.

390. *Nadel I.* The Cambridge Introduction to Ezra Pound / Ira B. Nadel. – Cambridge; New York : Cambridge University Press, 2007. – 148 p.

391. *Nagahata A.* Ezra Pound's Reception of Noh Reconsidered : The Image and the Voice / Akitoshi Nagahata // Pound, Language and Persona / edited by Massimo Bacigalupo and William Pratt. – Genoa : University of Genoa, 2008. – Pp. 113–125.

392. *Nänny M.* Ezra Pound and the Menippean Tradition / Max Nänny // Paideuma. – 1982. – Vol. 11. – Pp. 395–405.

393. *Naremore J.* The Imagists and the French «Generation of 1900» / James Naremore // Contemporary Literature. – 1970. – Vol. 11. – No. 3. – Pp. 354–374.

394. *Nisbet H. B.* Lessing : Eine Biographie / Hugh Barr Nisbet. – München : Verlag C. H. Beck, 2008. – 1024 p.

395. *North M.* The Architecture of Memory : Pound and the Tempio Malatestiano / Michael North // American Literature. – 1983. – Vol. 55. – Issue 3. – Pp. 367–387.

396. *North M.* Where Memory Faileth : Forgetfulness and a Poem Including History / North Michael // *Ezra Pound : The Legacy of Kulchur* / edited by Marcel Smith and William A. Ulmer. – Tuscaloosa, Ala. : University of Alabama Press, 1988. – Pp. 145–165.

397. Notes and Announcements // *Poetry*. – 1912. – Vol. 1. – No. 2. – Pp. 64–65.

398. *Ohi K.* Henry James / Kevin Ohi // *The Encyclopedia of Twentieth-Century Fiction* / edited by Patrick O'Donnell. – Malden : Wiley-Blackwell, 2011. – Vol. 2. – Pp. 639–643.

399. *Orr L.* James's *The Turn of the Screw* : Reader's Guide / Leonard Orr. – London : Continuum International Publishing, 2009. – 107 p.

400. *Orwell G.* All Art Is Propaganda : Critical Essays / George Orwell ; compiled by George Packer ; with an Introduction by Keith Gessen. – Orlando : Harcourt, 2008. – 374 p.

401. *Paley M. D.* Samuel Taylor Coleridge and the Fine Arts / Morton D. Paley. – Oxford ; New York : Oxford University Press, 2008. – 276 p.

402. *Parkinson T.* Hart Crane and Yvor Winters : Their Literary Correspondence / Thomas Parkinson. – Berkeley : University of California Press, 1978. – 174 p.

403. *Pask K.* The Bourgeois Public Sphere and the Concept of Literature / Kevin Pask // *Criticism*. – 2004. – Vol. 46. – No. 2. – Pp. 241–256.

404. *Pearlman D.* The Barb of Time. On the Unity of Ezra Pound's *Cantos* / Pearlman David. – New York, Oxford University Press, 1969. – 318 p.

405. *Perkins D.* A History of Modern Poetry : Modernism and After / David Perkins. – Cambridge, Mass. : Belknap Press of Harvard University Press, 1987. – 694 p.

406. *Perloff M.* The Dance of the Intellect : Studies in the Poetry of the Pound Tradition / Marjorie Perloff. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1985. – 243 p.

407. *Poets at Play : An Anthology of Modernist Drama* / edited by Sarah Bay-Cheng and Barbara Cole. – Selinsgrove : Susquehanna University Press, 2010. – 353 p.

408. *Pound / Joyce.* The Letters of Ezra Pound to James Joyce. With Pound's Essays on Joyce / edited and with commentary by Forrest Read. – New York : New Directions, 1967. – 314 p.

409. *Pound E.* A Shake Down / Pound, Ezra // *The Little Review*. – 1918. – Vol. 5. – No. 4 (Henry James Number). – Pp. 9–39.

410. *Pound E.* A Study of Modern French Poets / Ezra Pound // *The Little Review*. – 1918. – Vol. 4. – No. 10 – Pp. 3–61.

411. *Pound E. ABC of Reading / Ezra Pound.* – New York : New Directions, 1934. – 210 p.

412. *Pound E. American Notes : Time Lag / Ezra Pound // Pound's Poetry and Prose : Contributions to Periodicals : in XI vols. / prefaced and arranged by Lea Baechler.* – New York : Garland, 1991. – Vol. VI : 1933–1935. – Pp. 277–278.

413. *Pound E. Brief Note / Pound, Ezra // The Little Review.* – 1918. – Vol. 5. – No. 4 (Henry James Number). – Pp. 6–9.

414. *Pound E. Collected Early Poems of Ezra Pound / Ezra Pound ; edited by Michael John King ; with an introduction by Louis L. Martz.* – New York : New Directions, 1976. – 330 p.

415. *Pound E. Confucius to Cummings : An Anthology of Poetry / Ezra Pound ; edited by Ezra Pound & Marcella Spann.* – New York : New Directions Pub. Corp., 1964. – 353 p.

416. *Pound E. Guide to Kulchur / Ezra Pound.* – New York : New Directions, 1970. – 379 p.

417. *Pound E. How to Save Business : Invoking Social Credit plus Free Economy to Prove no Man Wants Ten Million Washtubs / Ezra Pound // Pound's Poetry and Prose : Contributions to Periodicals : in XI vols. / prefaced and arranged by Lea Baechler.* – New York : Garland, 1991. – Vol. VI : 1933–1935. – Pp. 14–16.

418. *Pound E. I Gather the Limbs of Osiris / Ezra Pound // Pound E. Selected Prose. 1909–1965 / edited, with an introduction by William Cookson.* – New Directions, 1973. – Pp. 21–43.

419. *Pound E. In a Station of the Metro / Ezra Pound // Poetry.* – 1913. – Vol. 2. – No. 1. – P. 12.

420. *Pound E. In Explanation / Pound, Ezra // The Little Review.* – 1918. – Vol. 5. – No. 4 (Henry James Number). – Pp. 5–6.

421. *Pound E. Indiscretions ; Or, Une Revue de Deux Mondes // Pavannes and Divagations / Ezra Pound.* – New York : New Directions, 1958. – Pp. 3–54.

422. *Pound E. Jefferson and/or Mussolini : Fascism as I have seen it / Ezra Pound.* – London : Stanley Nott, 1935. – 128 p.

423. *Pound E. Literary Essays / Ezra Pound ; edited with an introduction by T.S.Eliot.* – New York : New Directions, 1954. – 464 p.

424. *Pound E. Murder by Capital / Ezra Pound // The Criterion.* – 1933. – Vol. 12. – Pp. 585–592.

425. *Pound E. Near Perigord / Ezra Pound // Poetry.* – 1915. – Vol. 7. – No. 3. – Pp. 111–119.

426. *Pound E.* On «Near Perigord» / Ezra Pound // Poetry. – 1915. – Vol. 7. – No. 3. – Pp. 143–146.
427. *Pound E.* Pastiche. The Regional / Ezra Pound // The New Age. – 1919. – Vol. 25. – No 17. – P. 284.
428. *Pound E.* Personae : The Collected Poems / Ezra Pound. – New York : New Directions, 1926. – 273 p.
429. *Pound E.* Personae : The Shorter Poems of Ezra Pound / Ezra Pound ; prepared by Lea Baechler and A. Walton Litz. – New York : New Directions, 1990. – 284 p.
430. *Pound E.* Personae : Collected Shorter Poems of Ezra Pound / Ezra Pound. – London : Faber and Faber, – 1952. – 287 p.
431. *Pound E.* Présences, par P. J. Jouve. Poetry / Ezra Pound // Poetry. – 1913– Vol. 1. – No. 5. – Pp. 165–166.
432. *Pound E.* Selected Poems / Ezra Pound. – New York : J. Laughlin, 1957. – 184 p.
433. *Pound E.* Selected Poems / Ezra Pound ; edited with an introduction by T. S. Eliot. – London : Faber and Faber, 1928. – 199 p.
434. *Pound E.* Selected Prose. 1909–1965 / Ezra Pound ; edited, with an introduction by William Cookson. – New Directions, 1973. – 475 p.
435. *Pound E.* The Approach to Paris – I / Ezra Pound // The New Age. – 1913. – Vol. 13. – No. 19. – Pp. 551–552.
436. *Pound E.* The Approach to Paris – II / Ezra Pound // The New Age. – 1913. – Vol. 13. – No. 20. – Pp. 577–579.
437. *Pound E.* The Cantos / Ezra Pound. – New York : New Directions, 1986. – 824 p.
438. *Pound E.* The Middle Years / Pound, Ezra // The Little Review. – 1918. – Vol. 5. – No. 4 (Henry James Number). – Pp. 39–41.
439. *Pound E.* The Revolt of Intelligence / Ezra Pound // The New Age. – 1920. – March 11. – Pp. 301–302.
440. *Pound E.* The Spirit of Romance / Ezra Pound. – New York : New Directions, 1968. – 248 p.
441. *Pound E.* This Super-Neutrality / Ezra Pound // Ezra Pound's Poetry and Prose : Contributions to Periodicals : in XI vols. / prefaced and arranged by Lea Baechler, A. Walton Litz, and James Longenbach. – New York : Garland, 1991. – Vol. II : 1915–1917. – P. 115.
442. *Pound E.* Three Cantos / Ezra Pound // Poetry. – 1917. – Vol. 10. – No. 3. – Pp. 113–121.
443. *Pound E.* Translations / Ezra Pound ; with an introduction by Hugh Kenner. – Norfolk : New Directions, 1963. – 448 p.

444. *Pound E.* Villanelle : The Psychological Hour / Ezra Pound // Poetry. – 1915. – Vol. 7. – No. 3. – Pp. 120–121.

445. *Pound E.* Vortex. / Ezra Pound // Blast : Review of the Great English Vortex. – 1914. – No. 1. – Pp. 153–154.

446. *Pound E.* Gaudier-Brzeska. A Memoir / Ezra Pound. – London : John Lane, 1916. – P. 122–123.

447. *Pound E.* Mr. Hueffer and the Prose Tradition in Verse. Collected Poems by Ford Madox Hueffer / Ezra Pound // Poetry. – 1914. – Vol. 4. – No. 3. – Pp. 111–120.

448. *Preda R.* Ezra Pound's (Post)Modern Poetics and Politics : Logocentrism, Language, and Truth. – New York : P. Lang, 2001. – 325 p.

449. *Radford A., Reid V.* British Cultural Exchanges, 1880–1940 : Channel Packets / edited by Andrew Radford and Victoria Reid. – New York : Palgrave Macmillan, 2012. – 229 p.

450. *Rainey L.* Institutions of Modernism : Literary Elites and Public Culture / Lawrence Rainey. – New Haven and London : Yale University Press, 1999. – 228 p.

451. *Rainey L.* The Creation of the Avant-Garde : F. T. Marinetti and Ezra Pound / Lawrence Rainey // Modernism/Modernity. – 1994. – Vol. 1. – No. 3. – Pp. 195–220.

452. *Rainey L.S.* Ezra Pound and the Monument of Culture : Text, History, and the Malatesta Cantos / Lawrence Rainey. – Chicago : University of Chicago Press, 1991. – 353 p.

453. *Redman T.* Ezra Pound and Italian Fascism / Tim Redman. – New York : Cambridge University Press, 1991. – 288 p.

454. *Reichl K.* Singing the Past. Turkic and Medieval Heroic Poetry / Karl Reichl. – Ithaca and London : Cornell University Press, 2000. – 221 p.

455. *Reising R.J.* Condensing the James Novel : «The American» in «Hugh Selwyn Mauberley» / Russell J. Reising // Journal of Modern Literature. – 1998. – Vol. 15. – No. 1. – Pp. 17–34.

456. *Richter S.* A History of Poetics : German Scholarly Aesthetics and Poetics in International Context, 1770–1960 / Sandra Richter ; with bibliographies by Anja Zenk [et al.]. – Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 2010. – 455 p.

457. *Robertson R.* Mock-Epic Poetry from Pope to Heine / Ritchie Robertson. – Oxford University Press, 2009. – 456 p.

458. *Rossetti D. G.* Collected Poetry and Prose / Dante Gabriel Rossetti ; edited by Jerome McGann. – New Haven & London : Yale University Press, 2003. – 424 p.

459. *Ruthven K.* Ezra Pound as Literary Critic / K. K. Ruthven. – London ; New York : Routledge, 1990. – 191 p.
460. *Ruthven K. K.* A Guide to Ezra Pound's Personae, 1926 / K. K. Ruthven. – Berkeley : University of California Press, 1969. – 281 p.
461. *Ryan J.* Rilke, Modernism and Poetic Tradition / Judith Ryan. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2004. – 256 p.
462. *Salaris C.* Marketing Modernism : Marinetti as Publisher / Claudia Salaris. Translated by Lawrence Rainey // *Modernism/Modernity*. – 1994. – Vol. 1. – No. 3. – Pp. 109–127.
463. *Saunders M.* Self Impression : Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature / Max Saunders. – Oxford ; New York : Oxford University Press, 2010. – 563 p.
464. *Schneidau H. N.* Waking Giants : The Presence of the Past in Modernism / Herbert N. Schneidau. – New York : Oxford University Press, 1991. – 279 p.
465. *Schüller A.* A Life Composed : T. S. Eliot and the Morals of Modernism / André Schüller. – Münster : Lit, 2002. – 352 p.
466. *Selby N.* Fascist Language in The Adams Cantos of Ezra Pound / Nick Selby // *Journal of American Studies of Turkey*. – 1995. – Vol. 2. – Pp. 61–72.
467. *Shelly P. B.* A Defense of Poetry / Percy Bysshe Shelley // *Critical Essays of the Early Nineteenth Century* ; with introduction and notes by Raymond Macdonald Alden. – New York : Scribner's Sons, 1921. – Pp. 273–310.
468. *Sicari S.* Pound's Epic Ambition : Dante and the Modern World / Stephen Sicari. – Albany : State University of New York, 1991. – 249 p.
469. *Sieburth R.* Instigations : Ezra Pound and Remy de Gourmont / Richard Sieburth. – Cambridge : Harvard University Press, 1978. – 197 p.
470. *Singh G.* Ezra Pound as Critic / Ghan Singh. – New York : St. Martin's Press ; London : Macmillan, 1994. – 176 p.
471. *Some Imagist Poets / An Anthology*. – Boston : Houghton Mifflin Company, 1915. – 92 p.
472. *Sophocles.* Women of Trachis / A Version by Ezra Pound. – New York : New Directions, 1957. – 66 p.
473. *Soucy R.* French Fascist Intellectuals in the 1930s : An Old New Left? / Robert Soucy // *French Historical Studies*. – 1974. – Vol. 8. – No. 3. – Pp. 445–458.
474. *Spanos W.* Modern Literary Criticism and the Spatialization of Time : An Existential Critique / William Spanos // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. – 1970. – Vol. 29. – No. 1. – Pp. 87–104.



475. *Spender S.* The Struggle of the Modern / Stephen Spender. – Berkeley, University of California Press, 1963. – 266 p.
476. *Stark R.* Ezra Pound's Early Verse and Lyric Tradition : a Jargoner's Apprenticeship / Robert Stark. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2012. – 230 p.
477. *Starkie E.* From Gautier to Eliot : The Influence of France on English Literature, 1851–1939 / Enid Starkie. – London : Hutchinson, 1960. – 236 p.
478. *Stevens W.* The Collected Poems / Wallace Stevens. – New York : Alfred A. Knopf, 1954. – 534 p.
479. *Stevens W.* Thirteen Ways of Looking at a Blackbird – I-XIII / Stevens, Wallace // Others. – 1917. – Vol. 4. – No. 2. – Pp. 25–27.
480. *Stock N.* : 1) The Life of Ezra Pound / Noel Stock. – New York : Pantheon Books, 1970. – 472 p. ; 2) The Life of Ezra Pound / Noel Stock ; expanded edition. – San Francisco : North Point Press, 1982. – 478 p.
481. *Stravinsky I.* Dialogues and A Diary / Igor Stravinsky and Robert Craft. – Garden City, N. Y. : Doubleday, 1959. – 162 p.
482. *Sullivan J. P.* Ezra Pound and Sextus Propertius / John Patrick Sullivan. – Austin : University of Texas Press, 1961. – 192 p.
483. *Sullivan J. P.* Ezra Pound : A Critical Anthology / edited by John Patrick Sullivan, – Harmondsworth : Penguin, 1970. – 413 p.
484. *Surette L.* A Dangerous Difference : Pound, Douglas & Proudhon / Leon Surette // Ezra Pound and Referentiality / textes réunis par Hélène Aji. – Paris : Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2003. – Pp. 249–266.
485. *Sutton W.* Pound, Thayer, Watson, and the Dial : A Story in Letters / edited by Walter Sutton. – Gainesville : University Press of Florida, 1994. – 383 p.
486. *Terrell C.* A Companion to the Cantos of Ezra Pound / Carroll Terrell. – Berkeley : University of California Press, 1993. – 812 p.
487. The Cambridge Companion to Ezra Pound / edited by Ira B. Nadel. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1999. – 318 p.
488. The Cambridge Introduction to Modernist Poetry / edited by Peter Howarth. – Cambridge, New York : Cambridge University Press, 2012. – 264 p.
489. The Complete Poems of Hart Crane / edited by Waldo Frank. – New York : Doubleday Anchor Books, 1958. – 183 p.
490. The Correspondence of Ezra Pound. The Letters of Ezra Pound and Wyndham Lewis / Timothy Materer, editor. – New York : New Directions, 1985. – 348 p.
491. The Ezra Pound Encyclopedia / edited by Demetres P. Tryphonopoulos and Stephen J. Adams. – Westport, Conn. : Greenwood Press, 2005. – 342 p.

492. The Heath Anthology of American Literature / Paul Lauter, general editor. – D. C. Heath and Company, 1994. – Vol. 1. – 2965 p.
493. The Heath Anthology of American Literature / Paul Lauter, general editor. – Lexington : D. C. Heath and Company, 1994. – Vol. 2. – 3156 p.
494. The Letters of Ezra Pound, 1907–1941 / edited by D. D. Paige. – London : Faber and Faber, 1951. – 464 p.
495. The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics / Alex Preminger and T. V. F. Brogan, co-editors. – Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1993. – 1383 p.
496. The Oxford Anthology of American literature / chosen and edited by William Rose Benét and Norman Holmes Pearson. – New York : Oxford University Press, 1938. – 1705 p.
497. The Selected Letters of Ezra Pound, 1907–1941 / edited by D. D. Paige. – London : Faber and Faber, 1971. – 358 p.
498. *Thomas D.* The Poems of Dylan Thomas / edited with an introduction and notes by Daniel Jones ; with a preface by Dylan Thomas. – New York : New Directions, 2003. – 320 p.
499. *Tilly B.* Virgil's 'Periplus' of Latium / Bertha Tilly // Greece & Rome. – Second Series. – 1959. – Vol. 6. – No. 2. – Pp. 194–203.
500. *Tolstoy L.* Anna Karenina / Tolstoy, Leo ; translated by Constance Garnett. – New York : Modern Library, 1950. – 950 p.
501. *Tytell J.* Ezra Pound : The Solitary Volcano / John Tytell. – London : Bloomsbury, 1987. – 368 p.
502. *White H.* Interpretation in History / White, Hayden // New Literary History. – 1973. – Vol. 4. – No. 2. – Pp. 281–314.
503. *White H.* Metahistory : The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe / Hayden White. – Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1973. – 448 p.
504. *Wilde O.* Intentions / Oscar Wilde. – New York : Brentano's, 1905. – 263 p.
505. *Wilhelm J. J.* The American Roots of Ezra Pound / James J. Wilhelm. – New York : Garland, 1985. – 230 p.
506. *Williams L.* Modernism and the Ideology of History : Literature, Politics, and the Past / Louise Williams. – London : Cambridge University Press, 2002. – 265 p.
507. *Williams W. C.* In the American Grain / William Carlos Williams. – New York : New Directions Books, 1956. – 235 p.

508. *Williams W. C.* The Collected Poems of William Carlos Williams / William Carlos Williams. – New York : New Directions, 1986. – Vol. I (1909–1939). – 579 p.

509. *Wilson P.* A Preface to Ezra Pound / Peter Wilson. – London ; New York : Longman, 1997. – 255 p.

510. *Woolf V.* Mr. Bennett and Mrs. Brown / Virginia Woolf // Criticism. The Foundations of Modern Literary Judgment / edited by Mark Schorer, Josephine Miles, Gordon McKenzie. – New York : Harcourt, Brace, 1948. – 553 p. – Pp. 66–75.

511. *Yeats W. B.* A Critical Edition of Yeats's «A Vision» (1925) / W. B. Yeats ; edited by George Mills Harper and Walter Kelly Hood. – London : Macmillan, 1978. – 256 p.

512. *Yeats W. B.* A Vision / W. B. Yeats ; a reissue with the author's final revisions. – New York : Macmillan, 1956. – 305 p.

513. *Yeats W. B.* The Collected Works of W. B. Yeats / W. B. Yeats ; edited by David R. Clark and Rosalind E. Clark. – New York : Scribner, 2001. – Vol. II : The Plays. – 956 p.

514. *Yeats W. B.* The Collected Works of W. B. Yeats / W. B. Yeats ; edited by Richard J. Finneran and George Bornstein. – New York : Scribner, 2007. – Vol. IV : Early Essays. – 499 p.

515. *Yeats W. B.* Introduction to Certain Noble Plays of Japan / W. B. Yeats // Modernism : an anthology / edited by Lawrence Rainey. – Malden : Blackwell, 2005. – Pp. 362–370.

516. *Yeats W. B.* Modern Poetry : A Broadcast / W. B. Yeats // The Collected Works of W. B. Yeats / William H. O'Donnell, editor. – New York : Scribners, 1994. – Vol. V : Later Essays. – Pp. 89–102.

517. *Yeats W. B.* The Poems / W. B. Yeats ; edited by Richard J. Finneran. – Second edition. – New York : Scribner, 1997. – 752 p.

## ЗМІСТ

Вступ.....	4
<b>Розділ I. ЖАНРОЛОГІЯ «КАНТОС» І ПАУНДІАНА .....</b>	<b>53</b>
1.1. «Зміст логоса втрачає слово»: рецепція жанру «Кантос» Паунда .....	53
1.2. Етапи паундіани.....	72
<b>Розділ II. НА ШЛЯХУ ДО МОДЕРНОГО ЕПОСУ .....</b>	<b>82</b>
2.1. Імпліцитна й експліцитна поетика імажизму .....	82
2.2. Поети-донори: французька традиція і становлення англомовного модернізму .....	93
2.3. Е. Ловелл, Ф. Т. Марінетті, Е. Паунд і модуси популяризації модерністського мистецтва.....	115
2.4. Контамінації Сходу та Заходу в поетичній мові Паунда .....	134
2.5. Соки трави: метаморфози В. Вітмена в поезії та прозі Е. Паунда .....	142
2.6. Маски часу в ліриці Езри Паунда.....	155
<b>Розділ III. ВЕРСИФІКАЦІЯ ІСТОРІЇ В ПОЕЗІЇ АНГЛО-АМЕРИКАНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ .....</b>	<b>163</b>
3.1. Історія в поезії англо-американського модернізму.....	163
3.2. Маски у драматургії та поезії Е. Паунда і В. Б. Єйтса .....	176
3.3. Синтезований історичний наратив: китайські мотиви в «Піснях».....	194
3.4. Наближення до документального епосу.....	207
3.5. Архітектурний код «Пісень».....	213
3.6. Історія банків як контактна зона .....	229
<b>Розділ IV. ЛІРОЦЕНТРИЧНИЙ ЕПОС.....</b>	<b>242</b>
4.1. Ідеограматична матриця творчості Езри Паунда.....	242
4.2. Жанрові трансформації в «Кантос» .....	259

---

4.3. Бестіарій у творах Езри Паунда .....	279
4.4. «Поезія культури»: топос Провансу в Езри Паунда та Юрія Клена .....	291
<b>Розділ V. АМЕРИКАНСЬКИЙ ЕПОС.....</b>	<b>297</b>
5.1. «Культура: інтелектуальна автобіографія поета» Езри Паунда .....	297
5.2. «Білі плями за давніх обставин»: традиція Г. Джеймса в автобіографіях Е. Паунда.....	309
5.3. Національна ідентичність у «Кантос» .....	319
5.4. Поетика «Пісень про Адамса» .....	346
5.5. Текст і контекст «Пізанських пісень».....	360
Висновки .....	382
Список використаної літератури.....	390

Наукове видання

**Олександр Мойсейович ГОН**

**ПАРАДИГМАТИКА ЛІРИЧНОГО Й ЕПІЧНОГО  
В «КАНТОС» ЕЗРИ ПАУНДА**

**Монографія**

Науковий редактор *Т. В. Михед*  
Комп'ютерна верстка *Г. М. Хомич*

---

Підписано до друку 25.08.2017. Формат 60×84/16. Ум. друк. арк. 24,88.  
Тираж 300 пр. Зам. № .

---

Віддруковано у ТОВ «Роял Принт».  
49052, м. Дніпро, вул. В. Ларіонова, 145.  
Тел. (056) 794-61-05, 04  
Свідоцтво ДК № 4765 від 04.09.2014 р.