

На правах рукописи

Винокурова Алина Иосифовна

Поэтика «Песен» Э. Паунда

Специальность 10.01.03 — Литература народов стран зарубежья
(европейская и американская литература)

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва — 2015

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Толмачёв Василий Михайлович

Официальные оппоненты: **Кизима Марина Прокофьевна**
доктор филологических наук,
Московский государственный институт
международных отношений (Университет)
Министерства иностранных дел РФ,
профессор кафедры мировой литературы и
культуры

Свердлов Михаил Игоревич
кандидат филологических наук,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»,
доцент школы филологии
факультета гуманитарных наук

Ведущая организация: Институт научной информации
по общественным наукам РАН

Защита состоится «16» апреля 2015 года в 16.00 на заседании диссертационного совета Д 501.001.25 при Московском государственном университете им. М.В. Ломоносова по адресу: ГСП-1, 119991, г. Москва, Ленинские горы, МГУ им. М.В. Ломоносова, 1-й учебный корпус, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова и на сайте: <http://www.philol.msu.ru/>

Автореферат разослан

«__» _____ 2015 г.

Ученый секретарь диссертационного
совета, доцент



А.В. Сергеев

ПОЭТИКА «ПЕСЕН» Э. ПАУНДА

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДИССЕРТАЦИИ

История англо-американского модернизма в 1910–1930-е годы отмечена появлением немалого количества романов. Однако до определенного времени подобное трудно было сказать о поэзии крупных форм. Как справедливо отмечает М. Ливенсон, «поэтический модернизм, который делал столь сильный акцент на малых формах ... столкнулся с проблемой поэмы»¹. С этой точки зрения особенно актуальным представляется изучение творческого наследия поэта-модерниста, который на протяжении значительной части своей жизни писал именно поэму, — американского поэта Эзры Паунда (Ezra Loomis Pound, 1885-1972) — и, пожалуй, главного его произведения — поэмы «Песни» (Cantos, 1917-1966)².

«Песни», часто при жизни их автора встречая непонимание, а порой и подвергаясь обструкции, тем не менее, вобрали в себя все основные приметы высокого поэтического модернизма: концепт видения, или своего рода нового «порядка», который помогает ему в поэзии приводить к упорядоченности раздробленность бытия, художнического материала; декларативное неприятие символизма (и, вместе с тем, глубинное родство с ним); проблематичность идентификации лирического героя, других лиц, образов; особое отношение к «традиции» как к источнику живых эстетических смыслов, а порой и стремление к непосредственному диалогу с ней; противопоставление в художественной образности, метрике, синтаксисе динамического и статичного начал; определенное стремление к эпизации лирики. Все эти особенности так или иначе определили своего рода водораздел между тем, какой была поэзия в XIX веке, и тем, как она создавалась начиная с 1910-х годов. Автор,

¹Levenson M. The Modernist Lyric "I": From Baudelaire to Eliot // Modernism. L., New Haven (Ct.): Yale UP, 2011. P. 239.

²Она известна в русском переводе под редакцией Я. Пробштейна как «Кантос», однако в настоящей диссертации используется более ранняя версия перевода названия поэмы, принадлежащая А.М. Звереву, — «Песни» (от «песнь»).

осознающий себя одновременно субъектом и объектом неклассического творчества, испытывает большие сложности с определением надежной референциальности чего бы то ни было в искусстве. Соответственно, и «Песни» демонстрируют двунаправленную тенденцию творчества Паунда: с одной стороны, попытки художественного осмысления и в значительной степени продолжения традиции эпической поэзии, а с другой — берущее начало в авангардистской картине мира стремление к «выработке нового культурного континуума»³.

Актуальность данного исследования продиктована, с одной стороны, явно недостаточной исследованностью «Песен» в России (в частности, внимание уделяется таким неизученным или малоизученным аспектам, как эволюция лирического субъекта, композиция «Песен», их связь на уровне поэтики с произведениями раннего периода творчества Паунда), а с другой — возрастанием интереса к Паунду и к поэтическому модернизму в нашей стране в последние 25 лет и вместе с тем возрождением сходного внимания в западном литературоведении после некоторого спада 1990-х, первой половины 2000-х годов.

Степень изученности и история вопроса. Интерес к Паунду и его творческому наследию в англоязычном литературоведческом мире достаточно активен и стабилен. Монографии о поэте можно условно подразделить на несколько типов, первый из которых составляют преимущественно биографические труды, такие, как например, работы, созданные Н. Стоком⁴, П. Экройдом⁵ в 1980-е годы. Они характеризуются вниманием к частностям, в том числе подробностям творческой жизни Паунда и ее общей проблематизации. Другие монографии концентрируются на развитии общих тенденций поэзии Паунда (классические работы Р. Бауманна⁶, М. Элексендера⁷)

³Гирин Ю.Н. Картина мира эпохи авангарда. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 67.

⁴Stock N. The Life of Ezra Pound. S.F.: North Point Press, 1982.

⁵Ackroyd P. Ezra Pound and His World. L.: Thames & Hudson, 1980.

⁶Baumann R. The Rose in the Steel Dust: An Examination of the Cantos of Ezra Pound. Coral Gables (Fl.): Univ. of Miami Press, 1970.

⁷Alexander M. The Poetic Achievement of Ezra Pound. Boston, L.: Faber & Faber, 1979.

либо используют синтетический подход (Дж. Тайтелл⁸, Д. Мууди⁹, Х. Карпентер¹⁰); в них также можно встретить концептуальные интерпретации паундовских произведений, например, с точки зрения психоанализа (А. Дюран¹¹), поэтики метаморфоз (М.Б. Куинн¹²). Третий тип монографий — работы, посвященные конкретным аспектам творчества поэта. Среди них — интерес поэта к экономике (Э. Дейвис¹³), политике (книга У. Чейза¹⁴, глава о Паунде в монографии Дж.Р. Хэррисона¹⁵, посвященной феномену модернистской «реакционности» на примере творчества У.Б. Йейтса, Т.С. Элиота и других авторов), а также его попытка рассматривать литературу как искусство, которое должно стать наравне с науками и вобрать в себя научную методологию (И. Белл¹⁶). В этом ряду обращает на себя внимание исследователь У. Хэрмон¹⁷, который посвящает свой труд описанию того, как разрабатывались и реализовывались различные стратегии взаимоотношений лирического «я» Паунда со временем, которое в лирике и «Песнях» выступает как полноценный персонаж. «Песни» Хэрмон рассматривает как текст с «изменяющимся лицом», что видится не вполне точной характеристикой поэмы, в которой важное значение имеет также и постоянно меняющийся

⁸Tytell J. *The Solitary Volcano*. N.Y.: Anchor Press, Doubleday, 1987.

⁹Moody A.D. *Ezra Pound: Poet. A Portrait of the Man and His Work*. V. I: *The Young Genius, 1885-1920*. Oxford: Oxford UP, 2008.

¹⁰Carpenter H. *A Serious Character. The Life of Ezra Pound*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1988.

¹¹Durant A. *Ezra Pound, Identity in Crisis. A Fundamental Reassessment of the Poet and His Work*. Brighton (Sussex), Totowa (N.J.): The Harvester Press, Barnes and Noble Books, 1981. Дюран подвергает сомнению, что для Паунда актуален примат индивидуальности художника над процессом письма.

¹²Quinn M.B. *The Metamorphic Tradition in Modern Poetry*. N.Y.: Gordian Press Inc., 1966.

¹³Davis E. *Vision Fugitive: Ezra Pound an Economics*. Lawrence (Ks.), L.: The UP of Kansas, 1968.

¹⁴Chase W.M. *The Political Identities of Ezra Pound and T.S.Eliot*. Stanford (Ca.): Stanford UP, 1973.

¹⁵Harrison J.R. *The Reactionaries*. L.: Victor Gollancz Ltd., 1966.

¹⁶Bell I.A. *Critic as Scientist. The Modernist Poetics of Ezra Pound*. L., N.Y.: Methuen, 1981. Белл поднимает проблему национальной идентичности Паунда, которому никак не удавалось сократить расстояние между Европой и Америкой, которая в числе прочего привила ему вкус к «технологиям».

¹⁷Harmon W. *Time in Ezra Pound's Work*. Chapel Hill (N.C.): The University of N. Carolina Press, 1977.

«ландшафт». С. Макдугел¹⁸ обращает внимание на одну из центральных тем в поэзии Паунда — тему традиции трубадуров. Философским, историческим, литературным истокам и генезису «Песен» посвящена работа Р. Буша¹⁹. Несомненное преимущество данной работы — подробное обращение Буша в связи с Паундом к фигуре недооцененного поэта, философа, политика А. Апуорда и его идее искусства как науки и науки как искусства, а также к поэзии У.Б. Йейтса и его поэтическому медиумизму. Представляется, однако, что в этой важной книге недостаточное место отведено Дж. Раскину, чья антибуржуазность оказала значительное влияние на зрелую писательскую деятельность Паунда, что будет чрезвычайно важно и для «Песен».

Многие работы, посвященные «Песням», объединяют два основных вопроса: проблема целостности поэмы и идентификация лирического героя в ней. Вопрос целостности текста, каким бы ни был этот текст, поэтическим или прозаическим, занимал и самого Паунда. В своей программной работе «Азбука чтения» (*ABC of Reading*, 1934) он отмечает, что у великих художников разных эпох — и у Гвидо Кавальканти, и у Джона Донна, и у Генри Джеймса — просматривается общая «концепция ФОРМЫ, структура всего произведения, в объеме всех его частей»²⁰. Цельность же произведения самого Паунда всегда оценивалась крайне неоднозначно. Так, Р. Олдингтон в своей лекции о поэзии Паунда и Элиота был весьма категоричен: «Возможно, у "Песен" есть план, но я не видел никого, кто мог бы внятно разъяснить его мне»²¹.

В середине XX века, еще при жизни поэта, исследователь Х. Кеннер одним из первых задается вопросом, насколько неоднородны тексты Паунда на самом деле, и приходит к выводу о том, что ничего хаотичного в «Песнях» на самом деле нет. Паунд в его работе сравнивается с музыкантом, играющим произведение без нотного листа, но, тем не менее, знающим, какие темы ему необходимо развернуть. Автор первой сравнительно популярной книги о

¹⁸McDougal S. Y. *Ezra Pound and the Troubadour Tradition*. Princeton (N.J.): Princeton UP, 1972.

¹⁹Bush R. *The Genesis of Ezra Pound's Cantos*. Princeton (N.J.): Princeton UP, 1976.

²⁰Pound E. *ABC of Reading*. N.Y.: New Directions Publishing, 1960. P. 90.

²¹Aldington R. *Ezra Pound and T.S. Eliot: A Lecture*. Hurst (Berkshire): The Peacocks Press, 1954. P. 5.

Паунде К. Эймери²² также стоит на позициях синтеза, но видит его иначе — в создании целостной картины стран и цивилизаций, изображенных в «Песнях» (спорить с этим по существу трудно, однако нерешенным остается вопрос о том, достаточна ли такая интерпретация для автора, желающего показать цельность «Песен»).

Противоположной точки зрения придерживается Н. Сток, считающий, что общего замысла в «Песнях» попросту не существует²³. По мнению исследователя, трагедия поэмы и ее автора заключается в том, что Паунд создал произведение, вышедшее из-под авторского контроля. Это приводит к тому, что «Песни» в определенный момент перестают выдерживать давление собственных смыслов²⁴. С позицией Стока солидаризируется Б. Раффел²⁵. Он считает, что Паунд пошел против живого смысла литературных высказываний прошлого и задался целью непременно создать новый эпический шедевр, из-за чего поэма, которая, казалось бы, требует целостного восприятия, распадается на фрагменты.

Подход Стока и Раффела представляется нам наиболее плодотворным, в том числе и потому, что они признают необходимость снижения уровня значимости проблемы связности «Песен», делая ее лишь одной из целого ряда исследовательских проблем. Подобный подход позволяет сконцентрироваться на других вопросах: например, на том, что заменяет или способно заменить цельность «Песен», какие задачи ставит перед собой их автор и насколько успешно он с ними справляется.

Второй обозначенный многими исследователями вопрос касается лирического героя «Песен». Х. Кеннер и П. Мейкин²⁶ предельно сближают лирическое «я» Паунда с самим поэтом. К. Брук-Роуз, напротив, считает, что в

²²Emery C.M. *Ideas into Action: A Study of Pound's Cantos*. Miami: University of Miami Press, 1958.

²³Stock N. *Poet in Exile: Ezra Pound*. Manchester: Manchester University Press, 1964. P. 241. См. также: Stock N. *Reading the Cantos: A Study of Meaning in Ezra Pound*. L.: Routhledge & Kegan Paul, 1967.

²⁴Ibid. P. 121.

²⁵Raffel B. *Ezra Pound: The Prime Minister of Poetry*. Hamden (Ct.): Archon Books, 1984.

²⁶Makin P. *Pound's Cantos*. L.: Johns Hopkins UP, 1985.

«Песнях» представлены только персоны-маски, за которыми Паунд «скрывался, через которые говорил или которые пытался воплотить в жизнь»²⁷. По мнению автора, одним из типично паундовских способов поэтической метаморфозы является использование местоимений (или их отсутствие): «Я в "Песнях" — это обычно кто-то другой...»²⁸. Дж. Борнштейн²⁹ идет дальше, толкуя «Песни» в целом как аналог романтической психодрамы. Подобно «Прометею освобожденному» П.Б. Шелли и «Иерусалиму» У. Блейка, поэма Паунда несет в себе драму мифологизированного разума, которая требует от нас будто бы одновременного прочтения своих частей. Промежуточную позицию занимает А.Холдер, по мнению которого сознание лирического персонажа «Песен» никогда «не поглощало своих авторов (или свои культуры) целиком», оставляя что-то за пределами возможностей рефлексии, что «Песни», таким образом, — это «окончательная драматизация космополитизма Паунда»³⁰. В работе У.С. Флори³¹ центральный субъект «Песен» рассматривается как персонаж, ведущий борьбу за знание, за фокус видения мира, в том числе и борьбу с самим собой, борьбу литератора (man of letters) и человека (man).

В отечественном и русскоязычном литературоведении как поэзия и критика Паунда в целом, так и проблематика и поэтика «Песен», в частности, крайне редко становились предметом развернутого анализа. В значительной степени это связано с тем, что Паунд весьма долгое время, подобно таким писателям, как Ф.Т. Маринетти или Г.Д'Аннунцио, был ярким приверженцем Б. Муссолини и идеологии итальянского фашизма.

²⁷ Brooke-Rose C. A ZBC of Ezra Pound. L.: Faber and Faber, 1971. P. 41.

²⁸ Ibid. P. 136.

²⁹ Bornstein G. The Postromantic Consciousness of Ezra Pound. Victoria (B.C.): University of Victoria, 1977.

³⁰ Holder A. Three Voyages in Search of Europe: A Study of Henry James, Ezra Pound, and T.S. Eliot. Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, 1966. P. 179.

³¹ Flory W.S. Ezra Pound and Cantos: A Record of Struggle. New Haven, L.: Yale University Press, 1980.

Одним из первых, кто обратился к исследованию творчества Паунда, был А.М. Зверев³². Однако в фокусе его рассмотрения находится преимущественно эволюция социально-политических взглядов Паунда, происходящая вследствие его «индивидуалистического мятежа»³³ и мало внимания уделяется поэтике и ее связи с проблематикой паундовских произведений.

Более специализированное исследование творчества поэта в русскоязычном литературоведении началось лишь в 1990-е годы. С этого времени к нему обращались, в частности, К.К. Чухрукидзе³⁴, А.А. Генис³⁵, М.Ю. Ошуков³⁶, А.М. Гон³⁷, В.М. Толмачёв³⁸. Кроме того, можно отметить и сравнительно небольшое число кандидатских диссертаций, таких, как посвященную проблеме традиции в раннем творчестве Паунда работу О.В. Червонной³⁹, диссертацию С.А. Петрова⁴⁰ о формировании критической теории поэта, а также исследование К.К. Чухрукидзе⁴¹, которая рассматривает

³²Зверев А.М. «Левый» элитаризм и его следствия (творческий путь Эзры Паунда) // Модернизм в литературе США. М.: Наука, 1979. С. 30-56; Зверев А.М. Деревянный умник: К портрету Эзры Паунда // Иностранная литература. М., 1991. № 2. С 221-229.

³³ Зверев А.М. «Левый» элитаризм и его следствия (творческий путь Эзры Паунда) // Модернизм в литературе США. М.: Наука, 1979. С. 31.

³⁴ Чухрукидзе К.К. Pound & £. Модели утопии XX века. М.: Логос, 1999.

³⁵ Генис А.А. Без языка. Эзра Паунд // Иностранная литература. М., 1999. № 9. С. 226-236.

³⁶ См., напр.: Ошуков М.Ю. Иератическое письмо Эзры Паунда // Культ как феномен литературного процесса: автор, текст, читатель. Отв. ред. М.Ф. Надъярных, А.П. Уракова. М.: ИМЛИ РАН, 2011; Ошуков М. Ю. Китай Паунда: 46 иероглифов как "подкожная инъекция, смирительная рубашка и средство гигиены" // Материалы XXXVII международной филологич. конференции. История зарубежных литератур: Имагологические аспекты литературы. СПб.: Ф-т филологии и искусств СПбГУ, 2008; Ошуков М.Ю. «The Cantos» Эзры Паунда: поэтика экономики // Экономика и право в зеркале культуры. Россия и Запад. СПб.: Геликон Плюс, 2003.

³⁷ Гон А.М. «Предчувствие эпикки» в «Песнях» Эзры Паунда // Американские культурные мифы и перспективы восприятия литературы США / Составитель И.В. Морозова. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2011. С. 171-179.

³⁸Толмачёв В.М. Эзра Паунд // История литературы США / Под ред. Я.Н. Засурского и др. Т. 6, кн. 2. Литература между двумя мировыми войнами / Отв. ред. Е. А. Стеценко. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 78-125.

³⁹Червонная О.В. Проблема поэтической традиции в раннем творчестве Эзры Паунда. Диссертация на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. М., 1995.

⁴⁰Петров С.А. Литературно-критическая теория Эзры Паунда 1910-х годов: истоки и процесс формирования. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2000.

⁴¹Чухрукидзе К.К. Эзра Паунд. «Кантос»: проблема поэтического высказывания. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1998.

весь корпус «Песен» с точки зрения философско-дискурсивной проблемы лирического высказывания.

А.А. Генис, чей разбор отдельных произведений Паунда с точки зрения поэтики китайских идеограмм достаточно подробен, тем не менее, не сопровождает этот разбор оценкой идеограмматической стратегии поэта. Отмечая, что Паунд стремится к такому отношению изображения и изображаемого, когда «материальность естественной, взятой из окружающего вещи не растворяется в иносказании»⁴², исследователь, однако, не говорит достаточно подробно о том, какова разница между восприятием идеограмматического письма человеком Востока и интерпретацией этого письма Паундом как представителем Запада.

Я. Пробштейн, пытаясь открыть «нерв» «Песен» и объяснить, почему грандиозная конструкция поэмы была реализована неудачно, полагает, что, в отличие от одного из паундовских ориентиров, Данте, «у Паунда ни плана, ни чёткого замысла, ни, быть может, самое главное, веры не было»⁴³. Однако, в свою очередь, отметим, что, хотя четкого плана поэту действительно выработать не удалось, многочисленные свидетельства самого Паунда, в частности, его письма, указывают на присутствие и изначального замысла эпической поэмы, и веры (по крайней мере, на ранних этапах работы над «Песнями») в то, что она может быть создана в современном мире.

Одна из наиболее известных в нашей стране работ, посвященных Паунду, — монография К.К. Чухрукидзе «Round & £. Модели утопии XX века». В определенной степени ее логика перекликается с рассуждениями Гениса о «вещественности» высказывания, развиваясь в своего рода лирико-философский трактат о творчестве Паунда в целом и его основных доминантах. Чухрукидзе говорит о том, что в условиях первой половины XX века, когда поэтическое высказывание начинает восприниматься как «инфантильное»,

⁴² Генис А.А. Без языка. [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/9/genis.html>.

⁴³ Пробштейн Я. Вечный бунтарь // Паунд Э. Стихотворения и избранные Cantos. / Пер. под ред. Я. Пробштейна. Т. 1. СПб.: Владимир Даль, 2003. С. 46.

происходит образование «фузии» между поэзией и документальным свидетельством. Это означает, что и одна из основных проблем «Песен» — проблема исторического свидетельства в поэзии — обретает новый смысл: «Для того, кто находится в путях переживания, т.е. стремится внедриться внутрь истории ... история не представляет собой единства»⁴⁴. Подобное суждение представляется справедливым, однако, далеко не для всего корпуса «Песен»: в 1910-х - первой половине 1920-х годов Паунд еще пытался увидеть в истории некоторую целостность, а возможно, и логику.

В целом можно сказать, что многие русскоязычные работы о Паунде и «Песнях» тяготеют к масштабности рассмотрения творческой личности поэта, к более широкому, чем у англо-американских исследователей, обобщению, к более философскому тону повествования о жизни и творчестве Паунда. С одной стороны, появление этих черт в трудах литературоведов может свидетельствовать о нежелании повторять положения уже существующих исследований, с другой стороны, в жертву концептуализации и стремлению охватить все наследие Паунда чаще всего приносятся конкретные опыты анализа отдельных текстов.

Предметом настоящего исследования являются аспекты поэтики «Песен» в их связи и взаимодействии друг с другом. В каждой из глав обозначены те, на наш взгляд, основные элементы поэтики тех или иных песен, появление, развитие, трансформация или исчезновение которых сигнализируют о более глубоких переменах в поэтическом мировоззрении Паунда, иллюстрируют процессы построения определенных механизмов внутри поэмы. **Объект и основной материал** исследования — песни I-XLI, созданные с 1919 года по 1934 год. Они объединены Паундом в три издания: «Набросок XVI песен» (A Draft of XVI Cantos, 1925), «Набросок XXX песен» (A Draft of XXX Cantos, 1930) и «Одиннадцать новых песен» (Eleven New Cantos, 1934). Работа над текстами рассматриваемого периода велась в Лондоне, где поэт проживал с 1908 по 1920 годы, а также в Париже (1920-1924) и Рапалло. Выбор именно

⁴⁴ Чухрукидзе К.К. Pound & £. Модели утопии XX века. М.: Логос, 1999. С. 80.

этих песен объясняется тем, что они создавались в период своеобразного творческого расцвета, когда, с одной стороны, Паунд уже отошел не только от чисто экспериментальной, но и от романтической, отчасти даже подражательной неопределенности ранней лирики, а с другой стороны — его взгляды еще не привели к превращению «Песен» в своего рода психологический, социально-политический, культурологический «дневник» (вторая половина 1930-х - первая половина 1940-х гг.), определить поэтические особенности которого зачастую очень сложно, а подчас и вовсе невозможно.

Цель исследования состоит в том, чтобы показать значимость динамического измерения поэтики «Песен», выявить моменты, когда в сознании их лирического субъекта происходят перемены, установить возможные причины этих перемен, а также обозначить основные точки максимального соприкосновения тематики и проблематики данных «Песен» с их поэтикой. Поставленной цели соответствуют следующие **задачи**:

— уделить внимание эволюции в использовании мифологических и мифопоэтических образов;

— показать многообразие функций вставных цитат в тексте и изменения, которым подвергаются эти функции с течением времени;

— проследить разработку образов исторических деятелей и современников автора и его лирического героя, в том числе литературных,

— обозначить основные пути эволюции образа лирического субъекта, который, на наш взгляд, испытывает сильное влияние не только изменений в замыслах автора, но и скрытых ритмов текста;

— истолковать некоторые аспекты сложной композиционной структуры, стилистических и стиховых экспериментов, многоголосия в поэме. Данные аспекты будут рассмотрены в тесной связи не только с паундовской теорией поэтического языка, но и со взглядами Паунда на задачи современных поэта и поэзии. Таким образом, **основные положения** диссертации, выносимые на защиту, можно определить следующим образом:

— несмотря на разобщенность отдельных частей поэмы, динамические

аспекты ее формы зачастую помогают установить связи между песнями, созданными в самые разные периоды;

— лирический герой вступает в сложные отношения притяжения-отталкивания, продвижения-возвращения с собственной и чужой речью, в том числе изначально оформленной как поэтическая, и именно эти отношения во многом определяют эволюцию хронотопа «Песен»;

— текст «Песен» пронизан специфическими скрытыми «ритмами»;

— особенности поэтики «Песен» — первое, что помогает понять, каковы этапы развития лирического героя Паунда. Его эволюция определяется своего рода «природной» логикой, полной парадоксов, — в том числе, логикой языка и речи (будь то осознание в языке самого себя или других персонажей).

Научная новизна работы определяется попыткой рассмотреть комплекс песен I-XLI как отчасти парадоксальный путь трансформаций идеи динамики — мифологической, музыкальной, архитектурной, языковой, стилевой. Кроме того, некоторые песни (например, корпус «Прапесен», *Ur-Cantos*, 1917), «Песни Ада», «Песнь XX» и некоторые другие рассматриваются в отечественном литературоведении впервые.

В работе используется синтетический исследовательский подход, включающий в себя историко-литературный, мифопоэтический, типологический подходы, а также метод «пристального чтения». В качестве **методологической основы** выбраны работы по поэтике стихотворного текста (Ю.Н. Тынянов, К.Ф. Тарановский, Ю.М. Лотман, М. Червенка и др.), проблемам культурной памяти (М. Хальбвакс, Е. Шацкий), мифопоэтики, феноменологии (М. Мерло-Понти, Г. Башляр), теории и истории мифов и символов (Дж.Дж. Фрейзер, М. Элиаде, Х.Э. Керлот, Е.М. Мелетинский, В.Н. Топоров и др.), а также по поэтике европейского и американского модернизма (Р. Шлейфер, М. Ливенсон, К. Брукс, Ф. Кермоуд и др.).

Теоретическая значимость работы напрямую связана с решением ее задач и заключается в выявлении динамических особенностей текста «Песен», проведении анализа некоторых особо значимых частей поэмы с точки зрения

основных тенденций развития творческой мысли Паунда, а также поэтического модернизма в целом.

Практическая значимость диссертации заключается в возможности использования ее результатов в курсах по истории зарубежной литературы XX века, в частности, при построении спецкурсов, посвященных англо-американскому модернизму, месту поэзии в нем.

Апробация результатов исследования. Диссертация была обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова. Отдельные аспекты и результаты настоящего исследования были представлены в докладах на XIX (2012), XX (2013) и XXI (2014) международных научных конференциях студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». По теме диссертации опубликовано шесть научных работ (статей и тезисов), из них три в изданиях, рецензируемых ВАК.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и библиографического списка.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **введении** представлены обоснования актуальности и новизны исследования, обозначены его цели, задачи, а также основные положения, выносимые на защиту, дан краткий обзор основных работ о Паунде в целом, оценивается степень изученности и история вопроса анализа «Песен».

В первой главе, «**Самоопределение лирического повествователя в песнях I-IV**», ставится задача охарактеризовать паундовский лирический субъект на начальном этапе создания поэмы. Как высказывания самого автора в письмах, так и логика развертывания поэтического текста в «Песнях» порой заставляют усомниться в том, что он сам различал (и умел акцентировать) единство частей и циклов поэмы. Тем не менее, образ «я» и связанные с его самоопределением особенности поэтики в первых частях «Песен» позволяют

говорить о начале пути сложной эволюции лирического субъекта, который может трактоваться как своего рода временная замена формальным объединяющим части текста элементам.

Глава состоит из трех параграфов. В первом параграфе, «**"Три песни" и "Песнь II": опыт анализа**», особое внимание уделяется модификации понятия «маски», «персоны» в «Пропеснях» и схожей с ними по лирическому сюжету «Песни II». Восприятие себя как источника различных голосов и образов постепенно становится для лирического субъекта Паунда доминирующим. Однако такое восприятие является не только личностным: оно, в значительной мере, дань мистериальной традиции, в том числе и античной, согласно которой «сами боги или духи, которые владели актером, говорили через маску»⁴⁵, а также традиции драматического монолога Р. Браунинга, которого Паунд воспринимал как последнего представителя эпической традиции в Англии. Для поэта как «медиума» маска была одновременно и средством, с помощью которого можно «дать слово» персонажам прошлого, и техникой, которая позволяла сохранить индивидуальность лирического героя. Она, впрочем, также сложна. Как отмечает В.М. Толмачёв, уже в ранней поэзии «лирический герой Паунда сомневается в тождественности самому себе»⁴⁶. В первых же версиях «Песен» замысел Паунда, по всей видимости, строился вокруг «повествователя, самого поэта как визионера дантовского типа»⁴⁷.

Как в первой из «Трёх песен», так и в «Песни II» лирический герой вступает в борьбу с образом Браунинга, автора знаменитой «темной» поэмы «Сорделло», за собственное видение ее заглавного героя, средневекового трубадура, и тем самым заявляет о желании создать нечто в согласии с этим *видением*. Противопоставление «Сорделло» и «моего Сорделло»,

⁴⁵ Moody A.D. Ezra Pound: Poet. A Portrait of the Man and his Work. V. I: The Young Genius, 1885-1920. Oxford: Oxford UP, 2008. P. 88.

⁴⁶ Толмачёв В.М. Эзра Паунд // История литературы США / Под ред. Я.Н. Засурского и др. Т. 6, кн. 2. Литература между двумя мировыми войнами / Под ред. Е. А. Стеценко (отв. ред.) и др.. М.: Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, 2013. С. 81.

⁴⁷ Read F. Pound, Joyce, and Flaubert: The Odysseans // New Approaches to Ezra Pound / Ed. by E.Hesse. L.A.: Univ. of California Press, 1970. P. 125.

осуществляемое лирическим героем, подразумевает, с одной стороны, равенство поэтических интерпретаций, а с другой — борьбу не только за изображаемого персонажа и не только за самого себя, поэта, скрытого «маской», но и за свой «фрагментарный» поэтический *метод*.

В «Песни II» интонации «я» обретает большую отчетливость по сравнению с «Пропеснями», язык становится более живым и индивидуализированным, а Браунинг, по сути, превращается в персонажа — такого же, как его Сорделло, то есть переходит на своего рода вторичный повествовательный уровень.

Если в «Трех песнях» лирический герой общается с существами призрачного мира (духами, которые знают множество историй), принимая их в своем мире, то в «Песни II» сами пласты времени для него — это уже приглашение к путешествию в другие эпохи, к созданию собственной «Одиссеи», а не недостижимая высота. Данная метаморфоза в сознании «я» накладывает отпечаток и на его язык и стиль: именно в «Песни II» становится очевидной не наблюдавшаяся ранее фамильярность тона по отношению к Браунингу.

Лирический субъект «Трех песен», дистанцируясь от всего «романтического», тем не менее, постоянно противопоставляет современный мир, в котором он находится, тому миру, в котором мог бы или хотел бы находиться, тогда как в «Песни II» такого противопоставления не возникает. Сознание героя «Трех песен» можно описать как «центростремительное»; в применении к первым «Песням» о «приглашении» в свой мир говорить не приходится. Герой рефлексирующий сменяется героем путешествующим, действующим: он проникает в различные временные пласты, в пространство различных эпосов, путешествует по морю. Соответственно, и образы, связанные с понятием высот, воздуха (башни, воздушные потоки, ветер в «Трех песнях»), позднее уступают место образам другой стихии, воды.

Второй параграф, «**"Песнь I" и ее рассказчики**», посвящен анализу повествовательных структур и лирической композиции «Песни I», в которой на

первый план выходят образы, связанные с «плаванием сквозь текст»⁴⁸ (в него отправляется лирический герой, скрытый персоной Одиссея), а также с мотивом перевода-интерпретации в его тесной связи с поэтикой вставных цитат.

Конечная цель путешествия гомеровского героя в «Песни I» — схождение живого к мертвым, в Гадес. В царстве мертвых происходит встреча Одиссея с прорицателем Тиресием — одновременно и в отсылке к поэме Гомера, и в тексте совершенно новом, паундовском. Однако последний был бы невозможен без хранившегося у Паунда латинского перевода «Одиссеи», выполненного Андреасом Дивусом в 1538 году. Переводчик получает от лирического героя наказ «лежать тихо», что можно, как представляется, трактовать двояко: с одной стороны, Дивус давно мертв, и лирический герой не желает тревожить его праха («Покойся с миром, Дивус»), с другой — он может обращаться не только к самому Дивусу, но и к его переводу в типографии (то есть «Лежи смирно, [перевод] Дивуса»). В этом контексте сильнее высвечивается связь телесного и мыслительного начал в «Песни I», что заставляет нас вспомнить гипотезу Х. Кеннера о том, что кровь, которую пьют призраки, у Паунда может выступать именно как метафора перевода⁴⁹.

Структуру повествования в «Песни I» можно представить в виде своеобразных «полей», в каждом из которых речь того или иного персонажа песни ведется с нового уровня, но при этом вбирает в себя то, что было сказано ранее. Первый из этих уровней принадлежит обитателям царства мертвых — Тиресию как предсказателю будущего, с одной стороны, и погибшему соратнику Одиссея Эльпенору, погружающемуся в воспоминания о прошлом, с другой. На втором уровне находится «Одиссея» Гомера как эпическое повествование о событиях мифа, на третьем — ее латинский перевод. Он, несмотря на высокую оценку со стороны лирического героя (и даже временное перевоплощение «я» в самого Дивуса), как бы откладывается им в сторону,

⁴⁸ Pound E. Hell // Pound E. Literary Essays of Ezra Pound. L.: Faber, 1954. P. 204.

⁴⁹ Kenner H. The Broken Mirrors and the Mirror of Memory // Motive and Method in the Cantos of Ezra Pound / Ed. by L. Leary. N.Y.: Columbia UP, 1954. P. 5.

уступая свое место центральному рассказчику, который размышляет не только о своем месте среди поэтов и переводчиков прошлого, но и о собственном слове, языке.

Третий параграф, «Поэтика хронотопа в "Песни IV"», представляет собой попытку проследить, что происходит с лирическим героем ранних песен в дальнейшем. В «Песни IV» поэт видит своей задачей не столько создание отдельных характеров-«масок» или персон и перевоплощение в них, сколько связывание различных мотивов и образов друг с другом. Развитие временной перспективы в песни находится в тесной связи, с одной стороны, с темой смерти, а с другой — с образами поэтов. Так, в песни реализуется так называемая образная рифма — «легендарный трубадур — античный персонаж», когда рядом становятся имена Пьера Видаля и Актеона, причем акцент делается на трагической гибели обоих, которая связывает их (оба были растерзаны собаками, обоих погубили искусства, которые воплощает собой также упоминающийся в песни Кентавр, — поэзия и охота). Обе легенды, и об Актеоне, и о Видале, имеют дело с расплатой за соприкосновение с мистическим началом, и схожие обстоятельства смерти обоих персонажей призваны стать лишь намеком на это, но не конечной целью использования образной связки.

Сказанное выше, безусловно, не отменяет разговора о потребности лирического субъекта в дальнейшей самоидентификации. Особенность «Песни IV» в том, что в ней читатель имеет дело с множественным субъектом. В начале песни пробуждающиеся, идущие и танцующие под яблонями персонажи — поэт-рассказчик и Кентавр, — обозначены местоимением «мы». Однако в песни есть и субъекты совершенно иного рода. Движение во времени и пространстве в данном случае не просто отходит на второй план: оно оказывается увиденным, воспринятым посторонним наблюдателем, и наблюдатель этот (а вернее, наблюдатели) тоже обозначается местоимением «мы». При этом таинственный коллективный смотрящий оказывается вне традиционных

представлений о пространстве: он сидит и «здесь» (here), и «там» (there), то есть, судя по всему, видит гораздо больше остальных.

Личность лирического героя (как современника Паунда), неопределенная и расплывчатая в «Прапеснях», таким образом, постепенно вытесняется более динамичным носителем «масок», повествователем, чье творческое сознание погружено в изменчивое время, а не в безвременность. Образ «я» в «Песнях» позднее обнаруживает поиск путей перехода от темпоральных аспектов действия и языка к мгновенным изображениям, озарениям. Этот процесс особенно отчетливо виден «Песни IV» и позволяет нам провести параллели между текстом паундовского «эпоса» и вортицистской поэтикой спонтанного, но при этом живописного образа. Кроме того, здесь возможна параллель с размышлениями глубоко уважаемого Паундом американского философа и этнографа Э.Феноллозы о живом языке восточной (китайской и японской) поэзии идеограмм, уникальность которой заключается в сочетании «яркости картины и подвижности звуков»⁵⁰. Сложное сочетание нового типа «всеведения» лирического субъекта и одновременно стремления отказаться от всеведения как такового рождает текст, который может быть описан фразой Б.М. Гаспарова: он «оказывается бездонной "воронкой", втягивающей в себя не ограниченные ни в объеме, ни в их изначальных свойствах слои из фонда культурной памяти...»⁵¹.

Начиная с масок-личин и более простых «персон» в ранних стихотворениях, Паунд приходит к созданию персон сложных, многослойных, противоречивых, напоминающих маски театра Но, а подчас неуловимых и трудно идентифицируемых. Со временем (от «Прапесен» к первым «Песням») в них становится все меньше элементов собственно маски, игры и все больше — усилий создать упорядоченную вселенную эпоса. Сам герой из поэта-некроманта, в целом не чуждого мистицизма, постепенно становится поэтом,

⁵⁰Instigations of Ezra Pound: Together with an Essay on the Chinese Written Character by Ernest Fenollosa. Freeport (N.Y.): Books for Library Press, 1967. P. 363.

⁵¹Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: очерки русской литературы XX века. М.: Наука, 1993. С. 291.

через которого могут говорить духи эпоса (Гомер, Вергилий, Овидий) и лирики (трубадуры, Браунинг) прошлого и который при этом не теряет своей индивидуальности.

Вторая глава, **«Погружение в историю и особенности поэтики песен VIII-XX»**, отражает стремление проследить поворот в сознании лирического повествователя, связанный с возросшим интересом самого Паунда к истории. В рамках этого процесса рассмотрены такие приемы и техники, как повтор, фрагментация, вставной рассказ, монтаж и др., предпринимается попытка объяснить смысл их использования в конкретных текстах. Глава состоит из четырех параграфов, в первом из которых, **«"Песни Малатесты"»: поэтика фрагментарного»**, рассматривается цикл, знаменующий собой появление мощного ренессансного пласта в поэме. В «Песнях Малатесты» (VIII-XI) Паунд впервые вводит в поэтический текст цитаты из реальных исторических документов, которые так или иначе касаются событий жизни государя Римини, Фано и Чезены, тирана и кондотьера Сиджизмундо Пандольфо Малатесты. Параллельно через весь цикл независимо от основной тематики каждой его песни проходит образ Темпио Малатестиано, фамильной усыпальницы, главного произведения Малатесты, которое сочетает в своей архитектуре и внутреннем убранстве христианские и языческие черты.

Пожалуй, основной чертой поэтики данных песен является их подчеркнутая фрагментарность. С повествовательной точки зрения Малатеста чаще всего хранит молчание, присутствует в роли читателя, тогда как говорят и пишут о нем другие люди. «Умножение сознаний» за счет многоголосия характеризуется весьма странным языком персонажей: они пишут (и говорят) каждый по-своему, но зачастую их речь не соответствует их положению, возрасту или роду деятельности. Некоторые рассказчики, как, например, выражающийся на письме высоким официальным слогом шестилетний сын Малатесты или секретарь кондотьера, пишущий с огромным количеством ошибок, словно бы становятся не на свои места, играют не свои роли, отказываются повествовать о событиях на своем языке. Сочетание

исторической точности и «своих-чужих» воспоминаний о кондотьере является косвенным отражением противостояния Истины и Каллиопы, музы эпической поэзии, которое обозначается в начале «Песни VIII» в форме перебранки между ними. Если свои «права» на Сорделло заявляет один только лирический герой, то о Малатесте вспоминает целый ряд персонажей, и противоречие между их рассказами и их видением, а также между видением и «истиной» очевидно. Таким образом, в песнях середины 1920-х годов получает углубление проблема языка, зафиксированного в речи или на письме воспоминания, повествования как такового.

Если в первых песнях лирическое «я» Паунда тем или иным образом осознавало, определяло и идентифицировало в языке и речи самое себя, то в «Песнях Малатесты» эксперименты с языком и стилем, а также внутри них делегируются «другим». Сам же паундовский Малатеста, таким образом, вступает в конфликт не только с довольно враждебной к нему окружающей действительностью своего времени, но и с полярным представлением о себе как о гармоничной личности, подающей пример другим, с легендой о себе, сложившейся уже после его смерти.

Взаимодействие фрагментов между собой на уровне поэтики зачастую обеспечивается с помощью приема повтора, а именно анафорического союза «и», с одной стороны, берущего на себя нагрузку эпического «зачина», а с другой, намечающего недосказанность, принципиальную невозможность достроить Темпио — а вместе с ним и текст.

Кроме того, в «Песнях Малатесты» (XI) впервые встречается указание на необыкновенную историческую глубину, прозреваемую загадочным носителем надысторической иронии, наблюдателем (сорок четыре тысячи лет), что также тесно связано с обращением к теме неумолимого хода времени и истории, одной из ключевых в цикле.

Второй параграф, **«Современный Запад и Древний Восток: песни XII, XIII и XVIII»**, посвящен поэтике вставного рассказа в песнях XII и XVIII и проведению параллелей между образами персонажей этих песен, а также на

языковом воплощении идеи порядка в «конфуцианской» «Песни XIII». Именно по линии между порядком и хаосом, истинным творчеством и бездарным повторением проходит граница между разными типами восприятия истории в рассматриваемых песнях.

Песни XII и XVIII обращаются к теме капитала и ростовщичества (*usura*, одно из важнейших зол для Паунда). С этой точки зрения в параграфе достаточно подробно рассматривается фигура бизнесмена и «усурукрата» Болди Бейкона, с которым Паунд общался в 1910-е годы. Образ Бейкона служит своего рода камертоном для тем, которые будут представлены в дальнейшем.

По сути, весь художественный мир, раскрытый ранее, в песнях XII и XVIII оказывается перевернутым: в роли современных «Одиссеев» выступают люди капитала, «второй жизни» Малатесты, которую он обрел, будучи казненным заочно, можно противопоставить деградацию «ожившего» магната и торговца оружием, истинного «усурукрата» Зеноса Метевского, также обманувшего смерть (вместо него в тюрьме, откуда он сбежал, казнили другого заключенного). Вместо художников, работавших над Темпио Малатестиано под руководством Альберти, появляется теперь высмеиваемый «Генри» (XII) — предположительно, Генри Ньюболт, для Паунда являвшийся образцом излишнего усложнения и дурновкусия в поэзии. Все это, в свою очередь, отсылает нас еще дальше по цепи образов, к песням «ада».

«Песнь XIII» знаменует собой обращение к восточной, китайской теме. В центре данной части, составленной из отрывков разговоров Конфуция (Куна) с учениками по принципу монтажа, стоит тема порядка. Ответственность за сказанное или написанное слово (нельзя писать того, что пока не известно) — одна из основных граней порядка — находит соответствие в поэтике самой песни. Несмотря на использование монтажной техники, «Песнь XIII» является одной из наиболее «упорядоченных» с точки зрения и композиции, и развертывания лирического сюжета, а также построения диалогов. Она характеризуется отсутствием резких переходов между эпизодами, смены

рассказчиков, «раздвоения» образа лирического героя, фрагментированности — словом, тех элементов, которые так или иначе наличествуют в других песнях.

Для маленького цикла «Песен Ада», который рассматривается в третьем параграфе главы, «Преисподняя языка и стиля: "Песни Ада" (XIV-XV)», как и для «малатестианского» цикла, характерна поэтика фрагментарного, однако представляется, что на этот раз лирический герой в ходе своих исторических разысканий, обращенных на его же собственную современность, обращается к самопародии. Если вспомнить, насколько бережно в «Песни VIII», первой из «малатестианских», он сохраняет записи из старинных документов, воспроизводя, в том числе, и слова, которые были наполовину уничтожены временем, — станет особенно заметно, что нынешний историк играет с отточиями, стремясь подчеркнуть, что время само вытолкнуло современных британских и американских грешников, среди которых и политики, и бизнесмены, и писатели, и филологи, в ад, стерло их имена.

В таком контексте интересно и обыгрывание термина из традиционного паундовского поэтического лексикона — «персоны» (persons). Главные литературные грешники преисподней Паунда — это плохие интерпретаторы уже существующих текстов. Именно в руках недобросовестных филологов произведения превращаются в камни (до этого момента, отметим, мы имели дело лишь с «положительной» коннотацией образа камня как строительного материала, живой истории), а сами они не способны ни на что, кроме сокрытия и затемнения смысла написанного. Такие интерпретаторы сами становятся своего рода ожившими искаженными и искажающими «масками», незванными «персонами» для тех, чьи произведения они трактуют.

Весь мир двух песен превращается в дурную бесконечность, где есть только ненужные повторения и «кадровые перестановки», смазанные, будто бы недописанные образы современных грешников, оборванные голоса, обладатели которых оказались недостойны самой жизни, а значит, и зафиксированной памяти о ней. Ад Паунда, таким образом, — это, далеко не в последнюю очередь, ад языка.

Четвертый параграф, «"Песнь XX" и ее "рубежная" поэтика», посвящен анализу одной из явно недооцененных частей поэмы — «Песни XX». В ней концентрируются, получают развитие (порой неожиданное) и трансформируются, а также пародируются многие техники, приемы, мотивы, образы, знакомые по предыдущим песням. «Рубежная» поэтика песни важна, с нашей точки зрения, для осмысления того, что границы между циклами «Песен» следует признать весьма условными. Все это позволяет в очередной раз заговорить о присутствии в тексте поэмы свободных внутренних «ритмов», которые не зависят от его формального членения.

Помимо разнообразных многоаспектных повторов (в том числе и сигнализирующих о переходе повествования в ироническую модальность), в «Песни XX» присутствуют и вставной рассказ, и речевая фрагментарность, и «маска», и образная рифма. Так, например, сладкая, ясная песнь сирен, увлекающих Одиссея и его спутников, впервые упомянута вполне нейтрально, однако, когда в конце выясняется, что Одиссей потерял всех товарищей, словосочетание «сладкая песнь» (*ligur' aoide*) повторяется уже с горькой иронией. Прием вставного рассказа, а также техники «маски» и образной рифмы взаимодействуют между собой, когда речь заходит о маркизе Никколо д'Эсте, который, распорядившись казнить жену и сына от первого брака за измену, впадает в забытие и воображает себя другой жертвой предательства, средневековым героем Роландом.

В своем сознании «блуждает» не только Никколо, но и сам лирический герой. В начале песни он отчаянно ищет разгадку слова из XIII канцоны знаменитого трубадура Арнаута Даньеля. Во Фрейбурге он навещает одного из авторитетнейших исследователей романской литературы Эмиля Леви, и два «иностранца» гадают, что могло бы означать слово «*noigandres*». По догадке Леви, которую он сам оказывается не в силах сформулировать до конца (он произносит слово на разные лады, выделяя первый слог, — «*NOIgandres*»), «слово» превращается в словосочетание «*d'enoï ganres*» («предотвращает скуку»), что может быть интерпретировано как очередная метафора

переводческого процесса: на месте предполагаемого единого слова возникают два, а вместе с ними — новая загадка или тайна.

В третьей главе, **«Путь к актуальному: песни XXI-XXX и в "Одиннадцать новых песен"»**, рассматриваются особенности поэтики и отчасти проблематики «Песен» во второй половине 1920-х – первой половине 1930-х, когда Паунд стремится к творческому осмыслению не только исторических, но и общественно-политических проблем. В первом параграфе главы, **«Продвижение и возвращение: песни XXI-XXX»**, особое внимание сосредоточено на развертывании своеобразной спиралевидной композиции, которая косвенно напоминает и о вортексе, и о цикличности времени, и о связи паундовского поэтического мышления с пластическими искусствами, архитектурой (авангардистская скульптура, винтовая лестница).

Основных способов воплощения данного типа композиции два:

— совершение лирическим героем таких скачков вперед во времени, которые позволяли бы ему возвращаться назад, но не в ту точку повествования, в которой он находился с самого начала, а в чуть более позднюю сцену. Подобный прием использован, например, в эпизодах, где показана семья Медичи («Песнь XI»), а также в сюжете, посвященном «товарищу», русскому революционеру, которому не удалось воплотить свой замысел (XXVII);

— прогрессивная автоцитация, когда определенные строки из одной песни оформлены как цитата в песни, предшествующей ей. Данная техника используется тогда, когда в поэме начинают звучать воспоминания о деде Паунда, чья деятельность (строительство железных дорог) воспринимается лирическим героем как поистине творческая.

С вышеобозначенными аспектами спиралевидной композиции тесно связано понимание времени. Помимо характерной для неклассического искусства оппозиций медленно / быстро текущего времени, динамического / статичного времени, а также, если говорить о творчестве, «классики» / «романтики», преходящего (по Паунду, классика — наличие «вечной и

необузданной свежести»⁵²), в данных песнях заявляют о себе еще одна оппозиция — линейного («средневекового») / циклического («греческого») течения времени. Она обозначает себя в финале «Песни XXX», где лирический герой провозглашает «злом» то время, в котором смерть завершает существование и определяет конец поэтического текста. Именно циклическому времени отдает предпочтение герой песен второй половины 1920-х годов.

Второй параграф, **«Обзор "Одиннадцати новых песен": основные черты проблематики и поэтики»**, посвящен комплексу гораздо более «темных» текстов, для которых характерны усиление роли монтажа, недосказанности, а также окончательный уход более или менее четко идентифицируемого лирического героя на второй план. Как и многие писатели 1930-х годов, остро ощущая необходимость в определении собственной социально-политической позиции, Паунд сделал свой выбор в пользу философии «идеальных», с его точки зрения, правителей: среди них — Т. Джефферсон, цитаты из писем которого представлены в начале цикла, и Б. Муссолини, похвалы которому звучат в его финале.

«Одиннадцать новых песен» можно условно представить как трехчастную структуру. Первый сегмент составляют песни, основанные на письмах и дневниках уважаемых Паундом людей, таких, как, например, американские президенты Т. Джефферсон, Дж. Адамс, М. Ван Бюрен (XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV), второй сегмент — это «ответ» на первый, песнь современного «ада» (XXXV), третий — песни с XXXVI по XLI, в каждой из которых заключена своя идея метаморфозы или «преодоления» (будь то подготовка Одиссея к продолжению путешествия по направлению к Гадесу в «Песни XXXIX» или осушение болот Б. Муссолини, описанное в «Песни XLI»).

Уже известные нам по предыдущим песням техники и приемы: двойной взгляд, фрагментация, многоголосие и т.д. — здесь служат, в том числе, раскрытию остро волновавшей Паунда темы разума. В рамках «Одиннадцати новых песен» можно условно выделить шесть типов разума: «естественный»

⁵²Pound E. ABC of Reading. N.Y.: New Directions Publishing, 1960. P. 14.

(дикари в «Песни XL»), причастный к тайнам ритуалов (Кирка в «Песни XXXIX»), отражающий рациональное мышление XVIII века (Джефферсон, Адамс), творящий разум общества («революция в умах людей», провозглашенная Адамсом в «Песни XXXII»), иронически показанный «прекрасный бессознательный мир» современности (XXXV) и, наконец, близкий к неоплатоническому пониманию nous, разум, заключающий в себе свет и любовь (XL).

Обращение к теме разума отчасти связано с тем, что в период создания «Одиннадцати новых песен» просветительская функция творчества начинает осознаваться Паундом едва ли не как приоритетная; в это же время происходит окончательное оформление мессианской идентичности Паунда (как человека, знающего рецепты спасения европейской культуры и видящего их в идеологии итальянского фашизма). Чем больше крепнет стремление Паунда к созданию «поэзии, содержащей в себе историю», неотделимой частью которой является и его собственная современность с ее актуальными проблемами, на первый взгляд, лежащими за границами творчества, чем больше его идей, которые до этого реализовывались вне «Песен», начинает раскрываться в «эпосе модернизма», тем меньше остается места для его лирического «я» в поэме. Это заставляет вспомнить об установке Паунда первичность поэтических «фактов», предметов эпоса. Однако с течением времени становится ясно, что параллельно данному процессу идет и еще один, деструктивный, процесс потери контроля над текстом.

В заключении делаются основные выводы исследования, классифицируются основные элементы поэтики «Песен», которые раскрывают тезис о глубинных, скрытых «ритмах» текста поэмы, а также намечаются возможные пути дальнейшего рассмотрения «Песен».

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. Об образах трех поэтов в первых «Cantos» Э. Паунда // Актуальные проблемы филологической науки: взгляд нового поколения: Материалы XIX

Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов»: Секция «Филология». М.: МАКС Пресс, 2013. Выпуск 5. С. 64-68.

2. К вопросу об изображении литературных современников Э.Паунда в «Cantos» // Материалы Международного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2013» / Отв. ред. А.И. Андреев, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов. М.: МАКС Пресс, 2013. [Электронный ресурс] URL: http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2013/structure_27_2295_doc_name.htm.

3. Поэтика фрагментарного в «Песнях Малатесты» Э. Паунда // Материалы Международного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2014» / Отв. ред. А.И. Андреев, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов. М.: МАКС Пресс, 2014 [Электронный ресурс] URL: http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2014/section_26_2691.htm.

4. **Память и забвение в ранней лирике Т.С. Элиота и Б.Л. Пастернака («Рапсодия ветреной ночи» и «Петербург»)** // Казанская наука / Гл. ред. А.Р. Шагимуллин. Казань: Казанский издательский дом, 2013. № 5.С. 106-110.

5. **«Песнь XX» Э. Паунда и некоторые черты ее поэтики** // Дискуссия / Гл. ред. О.В. Сухова. Екатеринбург: Институт современных технологий управления, 2014. № 10 (51). С. 160-164.

6. **Жизнь после смерти в песнях XXI-XXX Э. Паунда: поэтика и проблематика** // Филологические науки. Вопросы теории и практики / Отв. ред. Е.В. Рябцева. Тамбов: Грамота, 2015. № 3 (45): в 3-х ч. Ч. II. С. 55-57.