

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Филологический факультет

*На правах рукописи*

**Винокурова Алина Иосифовна**

**ПОЭТИКА «ПЕСЕН» Э. ПАУНДА**

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

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
доктор филологических наук, профессор  
Толмачёв Василий Михайлович

Москва — 2015

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Введение .....</b>	<b>3</b>
<b>Глава I. Самоопределение лирического повествователя в песнях I-IV.....</b>	<b>20</b>
1. «Три песни» и «Песнь II»: опыт анализа .....	21
2. «Песнь I» и ее рассказчики .....	32
3. Поэтика хронотопа в «Песни IV».....	41
<b>Глава II. Погружение в историю и особенности поэтики песен VIII-XX .....</b>	<b>53</b>
1. «Песни Малатесты»: поэтика фрагментарного.....	53
2. Современный Запад и Древний Восток: песни XII, XIII и XVIII .....	67
3. Преисподняя языка и стиля: «Песни Ада» (XIV-XV).....	83
4. «Песнь XX» и ее «рубежная» поэтика.....	91
<b>Глава III. Путь к актуальному: песни XXI-XXX и «Одиннадцать новых песен» .....</b>	<b>100</b>
1. Продвижение и возвращение: песни XXI-XXX.....	100
2. Обзор «Одиннадцати новых песен»: основные черты проблематики и поэтики .....	126
<b>Заключение .....</b>	<b>139</b>
<b>Библиография .....</b>	<b>145</b>

## ВВЕДЕНИЕ

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»<sup>1</sup>. С этой точки зрения особенно актуальным представляется изучение творческого наследия поэта-модерниста, который на протяжении значительной части своей жизни писал именно поэму — тот многочастный текст, который наряду с другими эпохальными, «эпическими» поэтическими произведениями («Бесплодная земля» Т.С. Элиота, «Мост» Х. Крейна, «Патерсон» У. К. Уильямса, «Юная парка» П. Валери, «Приблизительный человек» Т. Тцара и др.) составил своеобразный водораздел между тем, как лироэпическая поэзия писалась в XIX веке, и тем, как ее стали писать после 1910-х годов.

Речь идет об одном из олицетворений модернизма — американском поэте Эзре Паунде (Ezra Loomis Pound, 1885-1972) и, пожалуй, главном его произведении — поэме «Песни» (Cantos, 1917-1966)<sup>2</sup>.

«Песни», часто при жизни их автора сталкиваясь с непониманием, 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

---

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

<sup>2</sup>Она 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»).

образности, метрике, синтаксисе динамического и статичного начал; определенное стремление к эпизации лирики.

«Песни» демонстрируют двунаправленную тенденцию творчества Паунда. В поэме отразились, с одной стороны, попытки художественного осмысления и в значительной степени продолжения традиции (в случае с Паундом это традиция эпической поэзии), а с другой — берущее начало в авангардистской картине мира стремление к «выработке нового культурного континуума»<sup>3</sup>. Различные аспекты этой тенденции, воплощаемые на уровне поэтики самого масштабного и сложного паундовского текста, на данный момент недооценена в нашей стране.

**Актуальность** данного исследования продиктована, с одной стороны, явно недостаточной исследованностью поэтики «Песен» в России (в частности, внимание в работе 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 вопроса.** С 1960-х годов «Песни» регулярно издаются в Великобритании (издательство «Faber & Faber») и США («New Directions Books», «Harcourt Brace & Co») в составе ста двадцати текстов разной длины и разной степени подготовленности автором к печати. На русский язык «Песни»<sup>4</sup> (равно как и ранние сборники стихотворений Паунда<sup>5</sup>), стали переводиться сравнительно недавно. Это безусловно связано с политическими взглядами поэта, а также с технической сложностью переводов его наиболее

<sup>3</sup>Гирич Ю.Н. Картина мира эпохи авангарда. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 67.

<sup>4</sup>Паунд Э. Паунд. Избранные Кантос / Пер. под ред. Я. Пробштейна. [Электронный ресурс] URL: [http://arcadapourjahad.blogspot.ru/2009/04/blog-post\\_10.html](http://arcadapourjahad.blogspot.ru/2009/04/blog-post_10.html).

<sup>5</sup>Паунд Э. Стихотворения и избранные Cantos / Пер. под ред. Я. Пробштейна. Т. 1. СПб.: Владимир Даль, 2003; Паунд Э., Элиот Т.С. Паломничество волхвов. Избранное / Пер. под ред. К.Чухрукидзе. М.: Ессе Номо, 2005. Отметим также, что, помимо «Песен» и стихотворений переводились и некоторые критические работы Паунда (см.: Паунд Э. Путеводитель по культуре / Пер. с англ., сост. и вступ. ст. К Чухрукидзе. М.: Логос, 1999).

изоощренных текстов. В поэме синтезированы различные языки, различные способы версификации, явные и скрытые цитаты, аллюзии и реминисценции.

Интерес к Паунду в англоязычном литературоведческом мире можно назвать относительно стабильным. Многие работы о поэте были созданы еще при его жизни. Среди них классические труды Хью Кеннера<sup>6</sup>, Ноэла Стока<sup>7</sup>, Хью Уайтмейера<sup>8</sup>, Кристин Брук-Роуз<sup>9</sup>. С момента смерти Паунда (1972) и по сей день издается научно-исследовательский журнал «Paideuma», посвященный творчеству Паунда, а также смежным вопросам истории литературы и культуры XX века. Многие статьи из него впоследствии легли в основу монографий о поэте. Отдельного упоминания заслуживает двухтомный труд многолетнего главного редактора журнала «Paideuma» К.Ф. Террелла «Путеводитель по "Песням" Эзры Паунда»<sup>10</sup>, являющийся наиболее полным на данный момент глоссарием «Песен», включающим в себя элементы интерпретации отдельных паундовских образов. В целом же статьи о «Песнях» довольно часто выходили в сборниках. Самые известные из опубликованных уже давно и ставших классическими — «Мотив и метод в "Песнях" Эзры Паунда» (1954)<sup>11</sup>, «Новые подходы к творчеству Эзры Паунда» (1970)<sup>12</sup>, «Исследования "Песен"» (1971)<sup>13</sup>. Из современных сборников наиболее содержательными представляются «Эзра Паунд в контексте» (2010)<sup>14</sup> и кембриджское собрание статей<sup>15</sup>. Следует также отметить ряд сборников критических статей современников поэта<sup>16</sup>, лекции (например, Р.Олдингтона<sup>17</sup>),

<sup>6</sup>Kenner H. The Poetry of Ezra Pound. Norfolk (Ct.), N.Y.: New Directions, 1968; Kenner H. The Pound Era. Berkeley (Ca.), L.A.: Univ. of California Press, 1971.

<sup>7</sup> Stock N. Poet in Exile: Ezra Pound. Manchester: Manchester UP, 1964; Stock N. Reading the Cantos: A Study of Meaning in Ezra Pound. L.: Routledge & Kegan Paul, 1967.

<sup>8</sup>Witemeyer H. The Poetry of Ezra Pound. Forms and Renewal. Berkeley (Ca.), L.A.: Univ. of California Press, 1969.

<sup>9</sup> Brooke-Rose C. A ZBC of Ezra Pound. L.: Faber and Faber, 1971.

<sup>10</sup> Terrell C.F. A Companion to the Cantos of Ezra Pound. Berkeley (Ca.), 1980.

<sup>11</sup>Motive and Method in the Cantos of Ezra Pound / Ed. by L. Leary. N.Y.: Columbia UP, 1954.

<sup>12</sup>New Approaches to Ezra Pound / Ed. by E. Hesse. L.A.: Univ. of California Press, 1970.

<sup>13</sup>Studies in the Cantos / Comp. by M. Henault. Columbus (O.): Charles E. Merrill Publishing Company, 1971.

<sup>14</sup> Ezra Pound in Context / Ed. by Ira B. Nadel. Cambridge, Melbourne, NY: Cambridge UP, 2010.

<sup>15</sup>The Cambridge Companion to Ezra Pound / Ed. by Ira B. Nadel. Cambridge UP, 2006.

<sup>16</sup> Ezra Pound and Music: The Complete Criticism / Ed. and Comm. by R.M. Schafer. N.Y.: New Directions, 1977; Ezra Pound and Visual Arts / Ed. by H. Zinnes. N.Y.: New Directions Books, 1980; Ezra Pound: The Critical Heritage / Ed. by E. Homberger. L., Boston: Routledge & Kegan Paul, 1972.

<sup>17</sup> Aldington R. Ezra Pound and T.S. Eliot: A Lecture. Hurst, Berkshire: The Peacocks Press, 1954.

мемуары (Д.Холла<sup>18</sup>, поэтессы и друга Паунда Хилды Дулиттл<sup>19</sup>, а также его дочери, Марии<sup>20</sup>).

Число монографий о творчестве Паунда и отдельных его аспектах чрезвычайно велико. Одни из них затрагивают в большей степени события личной и творческой жизни поэта, биографические факты, и содержат минимум анализа конкретных произведений. Таковы, например, биографии, созданные Н. Стоком<sup>21</sup>, П. Экройдом<sup>22</sup> в 1980-е годы. Последняя является по преимуществу именно биографией творчества: автор отмечает, что Паунд «был мало способен к интроспекции», но в то же время именно это позволяло ему полностью сосредоточиться на творчестве<sup>23</sup>. С такой точкой зрения, как представляется, можно согласиться: судя по всему, именно слабая способность к интроспекции в значительной мере сыграла свою роль и впоследствии, тогда, когда Паунд со всей убежденностью отказывался от признания своей государственной измены, в которой был обвинен за поддержку режима Б. Муссолини (1945).

Другие монографии концентрируются на развитии общих тенденций поэзии Паунда (Р. Бауманн<sup>24</sup>, М. Элексендер<sup>25</sup>, Д. Дейви<sup>26</sup>) либо используют синтетический подход (Дж. Тайтелл<sup>27</sup>, Д. Муди<sup>28</sup>, А. Найдел<sup>29</sup>, Х. Карпентер<sup>30</sup>); в них также можно встретить концептуальные интерпретации паундовских произведений, например, с точки зрения психоанализа (А. Дюран<sup>31</sup>), поэтики

<sup>18</sup> Hall D. *Remembering Poets: Dylan Thomas, Robert Frost, T.S. Eliot, Ezra Pound*. N.Y., Hagerstown (Md.), L.: Harper & Row Publishers, 1978.

<sup>19</sup> Doolittle H. *End to Torment. A Memoir of Ezra Pound by H.D.* N.Y.: New Directions, 1979.

<sup>20</sup> Rachewiltz M. *de Discretions*. L.: Faber & Faber, 1971.

<sup>21</sup> Stock N. *The Life of Ezra Pound*. S.F.: North Point Press, 1982.

<sup>22</sup> Ackroyd P. *Ezra Pound and His World*. L.: Thames & Hudson, 1980.

<sup>23</sup> Ibid. P. 36.

<sup>24</sup> Baumann R. *The Rose in the Steel Dust: An Examination of the Cantos of Ezra Pound*. Coral Gables (Fl.): Univ. of Miami Press, 1970.

<sup>25</sup> Alexander M. *The Poetic Achievement of Ezra Pound*. Boston, L.: Faber & Faber, 1979.

<sup>26</sup> Davie D. *Ezra Pound*. Chicago, L.: Univ. of Chicago Press, 1982, а также: Davie D. *Ezra Pound. Poet as Sculptor*. N.Y.: Oxford UP, 1964. Общая концепция работы заключается в том, чтобы сравнить некоторые «Песни» с оригиналами (например, «Песни Адамса» с дневниками и письмами политика) и выявить особенности паундовской интерпретации различных литературных произведений, теорий, исторических событий.

<sup>27</sup> Tytell J. *The Solitary Volcano*. N.Y.: Anchor Press, Doubleday, 1987.

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> Nadel I.B. *Ezra Pound: A Literary Life*. New York, N.Y.; Hampshire (UK): Palgrave MacMillan. 2004.

<sup>30</sup> Carpenter H. *A Serious Character. The Life of Ezra Pound*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1988.

<sup>31</sup> Durant 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 выражает сомнение в том, что для Паунда актуален примат индивидуальности художника над процессом письма.

метаморфоз (М.Б. Куинн<sup>32</sup>). Третий тип монографий — работы, посвященные отдельным аспектам творчества Паунда. Среди них — интерес поэта к экономике (Э. Дейвис<sup>33</sup>), политике (книга У. Чейза<sup>34</sup>, глава о Паунде в монографии Дж.Р. Хэррисона<sup>35</sup>, 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. Белл<sup>36</sup>). В этом ряду обращает на себя внимание У. Хэрмон<sup>37</sup>, посвятивший 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 «ландшафт». А. Леви<sup>38</sup> создает своего рода книгу «портретов» Паунда и рассматривает его творчество как диалог с вымышленным критиком-слушателем, который постоянно принимает разные облики. Э. Хессе<sup>39</sup> рассматривает всю творческую деятельность Паунда как путь к молчанию, причем как в целом, так и на отдельных его этапах. С. Макдугел<sup>40</sup> обращает внимание на одну из центральных тем в поэзии Паунда — тему традиции трубадуров. Философским, историческим, литературным истокам и генезису «Песен» посвящена работа Р. Буша<sup>41</sup>. Несомненное преимущество данной работы — подробное обращение Буша в связи с Паундом к фигуре недооцененного поэта, философа, политика Аллена Апуорда (Allen Upward, 1863-1926) и его идее искусства как науки и науки как искусства, а также к поэзии У.Б. Йейтса и его поэтическому медиумизму. Однако,

<sup>32</sup> Quinn M.B. *The Metamorphic Tradition in Modern Poetry*. N.Y.: Gordian Press Inc., 1966.

<sup>33</sup> Davis E. *Vision Fugitive: Ezra Pound an Economics*. Lawrence (Ks.), L.: The UP of Kansas, 1968.

<sup>34</sup> Chase W.M. *The Political Identities of Ezra Pound and T.S.Eliot*. Stanford (Ca.): Stanford UP, 1973.

<sup>35</sup> Harrison J.R. *The Reactionaries*. L.: Victor Gollancz Ltd., 1966.

<sup>36</sup> Bell 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».

<sup>37</sup> Harmon W. *Time in Ezra Pound's Work*. Chapel Hill (N.C.): The University of N. Carolina Press, 1977.

<sup>38</sup> Levi A. *Ezra Pound: The Voice of Silence*. Sag Harbor (N.Y.): The Permanent Press, 1983.

<sup>39</sup> Hesse E. *Ezra Pound: Von Sinn und Wahnsinn*. München: Kindler, 1978.

<sup>40</sup> McDougal S. Y. *Ezra Pound and the Troubadour Tradition*. Princeton (N.J.): Princeton UP, 1972.

<sup>41</sup> Bush R. *The Genesis of Ezra Pound's Cantos*. Princeton (N.J.): Princeton UP, 1976.

на наш взгляд, в этой важной книге недостаточное место отведено Дж. Раскину (John Ruskin, 1819-1900), чья антибуржуазность оказала значительное влияние на зрелую писательскую деятельность Паунда.

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 приверженцем Б. Муссолини, идеологии итальянского фашизма. Одним из первых, кто обратился к исследованию творчества Паунда, был А.М. Зверев<sup>42</sup>. Однако в фокусе его рассмотрения находится в большей степени эволюция социально-политических взглядов Паунда (который в творчестве был «более филологом, чем поэтом»<sup>43</sup>), происходящая вследствие его «индивидуалистического мятежа»<sup>44</sup>, нежели поэтика и ее связь с проблематикой паундовских произведений.

Более специализированное исследование творчества поэта в русскоязычном литературоведении началось лишь в 1990-е годы<sup>45</sup>. С этого времени к нему обращались, в частности, А.А. Генис<sup>46</sup>, К.К. Чухрукидзе<sup>47</sup>, А.М. Гон<sup>48</sup>, М.Ю. Ошуков<sup>49</sup>, В.М. Толмачёв<sup>50</sup>. Кроме того, можно отметить и сравнительно небольшое число кандидатских диссертаций, таких, как

<sup>42</sup>Зверев А.М. Деревянный умник: К портрету Эзры Паунда // Иностранная литература. М., 1991. № 2. С 221-229.  
Зверев А.М. «Левый» элитаризм и его следствия (творческий путь Эзры Паунда) // Модернизм в литературе США. М.: Наука, 1979. С. 30-56.

<sup>43</sup> Там же. С. 51.

<sup>44</sup> Там же. С. 31.

<sup>45</sup> Следует, однако, отметить и созданную гораздо раньше статью В.В. Малявина, посвященную паундовским переводам классических китайских текстов (Малявин В.В. Китайские импровизации Паунда // Восток-Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1982).

<sup>46</sup> Генис А.А. Без языка. Эзра Паунд // Иностранная литература. М., 1999. № 9. С. 226-236.

<sup>47</sup> Чухрукидзе К.К. Pound & £. Модели утопии XX века. М.: Логос, 1999.

<sup>48</sup> Гон А.М. «Предчувствие эпики» 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.

<sup>49</sup> 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.

<sup>50</sup>Толмачёв 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.

посвященную проблеме традиции в раннем творчестве Паунда работу О.В. Червонной<sup>51</sup>, диссертацию С.А. Петрова<sup>52</sup> о формировании критической теории поэта, а также диссертационную работу К.К. Чухрукидзе<sup>53</sup>, которая рассматривает 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 в целом. Отмечая, что Паунд стремится к такому отношению изображения и изображаемого, когда «материальность естественной, взятой из окружающего вещи не растворяется в иносказании»<sup>54</sup>, 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.Э. Пробштейн, чья интерпретация биографии Паунда как поля неразрывной связи между его творческими и социально-политическими взглядами отличается живой лаконичностью изложения, пытается открыть «нерв» «Песен», объяснить, почему их грандиозная конструкция была реализована неудачно. Литературовед и переводчик полагает, что «в отличие от Данте, у которого был ясный архитектурный замысел, любовь и вера, которые помогли пройти ему все круги Ада и увидеть Рай, у Паунда ни плана, ни чёткого замысла, ни, быть может, самое главное, веры не было»<sup>55</sup>. Однако соотношение замысла, плана и веры в собственные творческие потенции может быть, на наш взгляд, охарактеризовано и иначе: многочисленные свидетельства самого Паунда (в частности, его письма) указывают на то, что, несмотря на присутствие и

<sup>51</sup>Червонная О.В. Проблема поэтической традиции в раннем творчестве Эзры Паунда. Диссертация на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. М., 1995.

<sup>52</sup>Петров С.А. Литературно-критическая теория Эзры Паунда 1910-х годов: истоки и процесс формирования. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2000.

<sup>53</sup>Чухрукидзе К.К. Эзра Паунд. «Кантос»: проблема поэтического высказывания. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1998.

<sup>54</sup> Генис А.А. Без языка. [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/9/genis.html> (дата обращения: 24.12.2014).

<sup>55</sup>Пробштейн Я. Вечный бунтарь // Паунд Э. Стихотворения и избранные Cantos. / Пер. под ред. Я. Пробштейна. Т. 1. СПб.: Владимир Даль, 2003. С. 46.

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, четкого плана поэту действительно выработать не удалось.

Одна из наиболее известных в нашей стране работ, посвященных Паунду, — монография К.К. Чухрукидзе «Pound & £. 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 придерживается мнения, что в тех условиях начальной стадии XX века, когда поэтическое высказывание начинает восприниматься многими поэтами-нетрадиционалистами как «инфантильное», происходит образование «фузии» между поэзией и документальным свидетельством. Поэтому в «Песнях» «предъявлен опыт производства высказываний, лишенных не только дискурсивной связи, но и полностью избавленных от логики визуального или звукового образа»<sup>56</sup>. 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»<sup>57</sup>. 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, логику, что мы попытаемся показать в настоящем исследовании.

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, обобщениям, к более философскому тону повествования о жизни и творчестве Паунда. С одной стороны, появление этих черт в трудах литературоведов можно интерпретировать как стремление не повторять положения уже существующих исследований, с

<sup>56</sup> Чухрукидзе К.К. Pound & £. Модели утопии XX века. С. 8.

<sup>57</sup> Там же. С. 80.

другой стороны, в жертву концептуализации и стремлению охватить все наследие Паунда чаще всего приносится конкретика анализа отдельных текстов.

**История вопроса.** На протяжении примерно пятидесяти лет «Песни» подвергаются развернутому анализу исследователей, однако многие работы объединяют два основных вопроса: проблема целостности «гигантской мозаики»<sup>58</sup> 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»<sup>59</sup>. Цельность же произведения самого Паунда всегда оценивалась крайне неоднозначно. Мысль о том, что «Песням» не хватает согласованности частей, была общим местом у многих критиков-современников Паунда<sup>60</sup>. 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»<sup>61</sup>. Х. Кеннер, определяя «Песни» как «неоднородную смесь»<sup>62</sup>, тем не менее, одним из первых задается вопросом, так ли это 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, соответственно, место «сюжета» в «Песнях» занимают иные элементы.

Автор первой сравнительно популярной книги о Паунде К. Эймери<sup>63</sup> также стоит на позициях синтеза, но видит его иначе — в создании целостной картины стран и цивилизаций, изображенных в «Песнях» (спорить с этим по существу, на наш взгляд, трудно, однако нерешенным остается вопрос о том, достаточна ли

<sup>58</sup>Seferis G. *The Cantos* (1939) // *An Examination of Ezra Pound: A Collection of Essays* / Ed. by P. Russell. N.Y.: New Directions, 1950. P. 77.

<sup>59</sup>Pound E. *ABC of Reading*. N.Y.: New Directions Publishing, 1960. P. 90.

<sup>60</sup>Например, Bamford H. *Parkes on the Theories and Influence of Pound* (*Two Pounds of Poetry*, *New English Weekly*, 22 December 1932); Walton E.L. *Obscurity in Modern Poetry* (*New York Times Book Review*, 2 April 1933, sect. V, p. 2) // *Ezra Pound: The Critical Heritage* / Ed. by E. Homberger. L., Boston: Routledge & Kegan Paul, 1972.

<sup>61</sup>Aldington R. *Ezra Pound and T.S. Eliot: A Lecture*. Hurst (Berkshire): The Peacocks Press, 1954. P. 5.

<sup>62</sup>Kenner H. *The Poetry of Ezra Pound*. Norfolk (Ct.), N.Y.: New Directions, 1968. P. 195.

<sup>63</sup>Emery C.M. *Ideas into Action: A Study of Pound's Cantos*. Miami: University of Miami Press, 1958.

такая интерпретация для автора, желающего показать цельность «Песен»). Как единую структуру воспринимает «Песни» и К. Чухрукидзе<sup>64</sup>, которая выдвигает гипотезу о том, что в «Песнях» Паунд движется по пути становления особого типа поэта, «поэта-правителя», владеющего секретом особого прагматизма своего лирического высказывания, которое могло бы стать в один ряд с высказываниями столь же действенными, как «закон, запрет, конституция»<sup>65</sup>. Подобное неосознанное «амплуа», отметим, совершенно не противоречит паундовским идеям деперсонализации в поэзии.

Противоположной точки зрения придерживается Н. Сток. Он пишет: «Если мы станем искать общий замысел "Песен", это будет напрасной тратой времени, так как его там нет»<sup>66</sup>. Исследователь признает, что «Песни» — это «трагедия» своего автора, однако раздробленность поэмы — скорее следствие, а не причина этой трагедии. По мнению Стока, Паунд создал произведение, которое вышло из-под авторского контроля. Паунд зачастую пытается приспособить существующие факты к собственным выводам<sup>67</sup>, и в конце концов начинает вставлять в поэму строки, не способные «выдержать вес того значения, которое он хотел в них вложить»<sup>68</sup>. С позицией Стока солидаризируется Б. Раффел<sup>69</sup>. Он считает, что Паунд пошел против живого смысла литературных высказываний прошлого и задался целью непременно создать новый эпический шедевр, из-за чего поэма, которая 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

<sup>64</sup>Чухрукидзе К.К. Pound & £. М.: Логос, 1999.

<sup>65</sup> Там же. С. 9-10.

<sup>66</sup>Stock 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.: Routledge & Kegan Paul, 1967. Сток — биограф Паунда, близко общавшийся с ним, в том числе на поэтические темы. По его мнению, центральная проблема «Песен» — проблема значения и понимания. Читателю нужно понять, где граница между тем, что действительно написано в тексте поэмы, и тем, что могло бы там проговариваться, если бы Паунд стремился сделать свою работу более доступной; при этом поиски поэтического «силового поля» иногда еще больше отдаляют фрагменты текста друг от друга. Сток пишет о том, что у Паунда есть «разнообразие, витальность и чувство времени», но нет способности создать связи между разрозненными частями поэмы (Р. 17).

<sup>67</sup>Ibid. P. 245-246.

<sup>68</sup>Ibid. P. 121.

<sup>69</sup>Raffel B. Ezra Pound: The Prime Minister of Poetry. Hamden (Ct.): Archon Books, 1984.

исследовательских проблем. Подобный подход позволяет сконцентрироваться на других вопросах: например, на том, что заменяет или способно заменить цельность «Песен»<sup>70</sup>, какие задачи ставит перед собой их автор и насколько успешно он с ними справляется.

Наконец, в данном споре можно выделить и третью позицию: так, авторы «Паундовской энциклопедии»<sup>71</sup> видят проблему «Песен» не в недостатке цельности, а в том, что эта цельность, напротив, иногда становится слишком нарочитой.

Второй обозначенный многими исследователями вопрос касается лирического героя «Песен». Х. Кеннер и П. Мейкин<sup>72</sup> предельно сближают лирическое «я» Паунда с самим поэтом. К. Брук-Роуз, напротив, считает, что в «Песнях» представлены персоны-маски, за которыми Паунд «скрывался, через которые говорил или которые пытался воплотить в жизнь»<sup>73</sup>. По мнению автора, одним из типично паундовских способов поэтической метаморфозы является использование местоимений (или их отсутствие): «Я в "Песнях" — это обычно кто-то другой...»<sup>74</sup>. Дж. Борнштейн<sup>75</sup> 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»<sup>76</sup>. В понимании М. Эллманн, для которой образ лирического героя у Паунда тесно связан с

<sup>70</sup>В частности, для Дж. Р. Хэррисона это идея развития: «Поэтическое развитие важнее, чем поэтическая согласованность» (Harrison J.R. *The Reactionaries*. L.: Victor Gollancz Ltd., 1966. P. 142).

<sup>71</sup>The Ezra Pound Encyclopedia / Ed. by D.R. Tryphonopoulos, S.J. Adams. Westport (Ct.), L.: Greenwood Press, 2005.

<sup>72</sup>Makin P. *Pound's Cantos*. L.: Johns Hopkins UP, 1985.

<sup>73</sup>Brooke-Rose C. *A ZBC of Ezra Pound*. P. 41.

<sup>74</sup>Ibid. P. 136.

<sup>75</sup>Bornstein G. *The Postromantic Consciousness of Ezra Pound*. Victoria (B.C.): University of Victoria, 1977.

<sup>76</sup>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.

проблемой имперсональности, «Песни» показывают, что их «автор» (повествователь) «одновременно и не появляется, и не исчезает в привычном смысле слова»<sup>77</sup>. В работе У.С. Флори<sup>78</sup> 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).

Обе обозначенные проблемы, в числе прочих, будут затрагиваться и в настоящем исследовании.

Его **предметом** являются аспекты поэтики «Песен» в их связи и взаимодействии друг с другом, **объектом** и **основным материалом** — песни I–XLI, созданные поэтом с 1919 по 1934 гг.. 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). Тексты рассматриваемого периода создавались в Лондоне, где поэт проживал с 1908 по 1920 годы, а также в Париже (1920–1924) и Рапалло. Выбор именно 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 — развитие его взглядов еще не привело 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

<sup>77</sup>Ellmann M. The Poetics of Impersonality: T.S. Eliot and Ezra Pound. L.: The Harvester Press, 1987. P. 129.

<sup>78</sup>Flory W.S. Ezra Pound and Cantos: A Record of Struggle. New Haven, L.: Yale University Press, 1980.

соприкосновения тематики и проблематики данных «Песен» с их поэтикой.

Поставленной цели соответствуют следующие **задачи**:

- уделить внимание использованию мифологических и мифопоэтических образов и его особенностям;
- 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 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», представление о которых можно получить при рассмотрении его поэтики;
- 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 осознания в языке и речи самого себя или других персонажей.

При трактовке лирического субъекта мы опирались как на эпистолярное наследие поэта, так и на его теоретические работы, а также на некоторые имеющиеся исследования по поэтике лирического и лироэпического произведения в целом и по проблемам паундовской системы персонажей, в частности. Настоящая диссертация характеризуется практически полным отходом от рассмотрения текста «Песен» в фокусе проблемы его целостности, а также от анализа образа лирического субъекта как неизменной величины. Ее **научная новизна** определяется попыткой рассмотреть комплекс песен I-XLI как своеобразный путь трансформаций принципа 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, Д. Перкинс, 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.

**Структура** данной работы, не претендующей на подробное систематическое описание «Песен» (для этого потребовался бы целый ряд диссертаций), соответствует поставленным в ней задачам. В каждой из глав обозначены те, на наш взгляд, существенные элементы поэтики тех или иных песен, появление, развитие, трансформация или исчезновение которых сигнализируют о более глубинных переменах в поэтическом мировоззрении Паунда, иллюстрируют процессы формирования определенных структурных взаимодействий внутри поэмы.

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии.

Во **Введении** представлены обоснования актуальности и новизны исследования, обозначены его цели и задачи, 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 лирический субъект не только «Песен» на начальном этапе их создания, но и «Прापесен». В главе отмечаются и изменения в подходе к нему от текста к тексту, а также делается попытка проследить его развитие (с этой задачей связан опыт анализа хронотопа в «Песни IV»).

**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.

В **Третьей главе**, «Путь к актуальному: песни XXI-XXX и в "Одиннадцать новых песен"», рассматриваются (в случае с книгой «Одиннадцать новых песен» в обзорном виде) 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 **Заключении** делаются основные выводы исследования, а также намечаются возможные пути дальнейшего рассмотрения «Песен».

**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», а также освещены в публикациях, три из которых входят в перечень ВАК:

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](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](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), Ч. 2.**

## ГЛАВА I. САМООПРЕДЕЛЕНИЕ ЛИРИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ В ПЕСНЯХ I-IV

Поэтика литературного модернизма в значительной мере определялась особенностями неклассической парадигмы художественности, которая, проблематизировав себя на рубеже XIX и XX веков, отталкивалась от осознания своей пограничности, принципиальной незавершенности. Автор, осознающий себя одновременно субъектом и объектом неклассического творчества, испытывает большие сложности с определением надежной референциальности чего бы то ни было в творчестве. Ускользание «объектности» пространства и времени, боязнь статичности, стремление придать своему художественному миру одновременно движение и контрдвижение в высшей степени свойственны поэзии модернизма, ведь именно лирика, по выражению М.М. Бахтина, «не дает ясного ощущения конечности человека в мире»<sup>79</sup>. В модернистском творческом мире этот человек зачастую стремится совершить «усилие вырваться из противоречий времени: поймать настоящее, отвергая прошлое, и в то же время используя все аспекты прошлого для выражения идей настоящего»<sup>80</sup>.

При этом растущая потребность в «регуманизации поэзии»<sup>81</sup> и «логоцентрическая ностальгия»<sup>82</sup> таких художников, как Т.С. Элиот, У.Б. Йейтс, Э. Паунд, заставляет их искать новые способы воплощения образа лирического субъекта. Речь идет, с одной стороны, об установке на предельную «индивидуальность», «оригинальность» произведений, а с другой — о специфической модернистской деперсонализации. Ранее попытка деперсонализации как таковой уже предпринималась символизмом, однако нельзя не упомянуть о главном отличии двух, на первый взгляд, похожих процессов. Как отмечают исследователи, деперсонализация символистского образца «покоится на сверхиндивидуальном субъективизме, который претендует на всеохватность», тогда как деперсонализация модернистская зачастую «не имеет цели проникнуть

<sup>79</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 155.

<sup>80</sup> Karl F.R. Modern and Modernism. N.Y.: Atheneum, 1988. P. 13.

<sup>81</sup> Graves R. Transition, Reception and Modernism in W.B. Yeats. Houndmills, N.Y.: Palgrave, 2002. P. 6.

<sup>82</sup> Knapp J. Literary Modernism and the Transformation of Work. Evanston (Il.): Northwestern UP, 1988. P. 46.

в сверхиндивидуальное ... но подчеркивает относительность личной точки зрения: все, что говорится, может быть сказано иначе»<sup>83</sup>. Это суждение во многом подтверждается и творчеством Паунда в целом, и «Песнями», в частности. Его лирический субъект находится в фокусе нашего внимания в данной главе.

### 1. «Три песни» и «Песнь II»: опыт анализа

Работая над «Песнями» практически всю «зрелую» поэтическую жизнь (в письмах к родителям «Песни» зачастую названы просто «ПОЭМОЙ», РОЕМ), Паунд по мере написания очередных частей текста объединял их в книги, которые призваны были демонстрировать определенное единство содержащихся в них частей. Однако высказывания самого поэта порой заставляют усомниться в том, что он сам различал (и умел акцентировать) это единство (так, даже глубоко почитавший Паунда поэт Л. Зукофски признавался, что поначалу был не в состоянии понять общий замысел «Песен»<sup>84</sup>). Уже в 1922 году Паунд спрашивал своего корреспондента (а скорее, самого себя): «Мне удалось сделать так, чтобы конкретные части сделались внятными сами по себе, даже если все в целом невнятно???? Или, возможно, не удалось»<sup>85</sup>. В 1932 году поэт, однако, был уже в большей степени уверен в том, что замысел удастся: «Большинство "Песен" имеет "связующую тему", то есть строки, удерживающие их внутри единой поэмы», однако в то же время «эти фрагменты не сильно помогут читателю отдельной части»<sup>86</sup>. При этом в 1930-е годы Паунд признавал, что обилие иноязычных элементов в тексте зачастую не играет смыслообразующей и консолидирующей роли: они нужны для придания поэме «длящегося характера», особой перспективы времени, и не могут быть понятны сразу, несмотря на то, что в

<sup>83</sup>Fokkema D., Ibsch E. *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature: 1910-1940*. N.Y.: St. Martin's Press, 1988. P. 20.

<sup>84</sup> Pound / Zukofsky: *Selected Letters of Ezra Pound and Louis Zukofsky* / Ed. by V. Ahearn. N.Y.: New Directions, 1987. P. 79.

<sup>85</sup> *The Letters of Ezra Pound: 1907-1941*. Ed. by D.D.Paige, L.: Faber and Faber, 1951. P. 248 (письмо Ф. Шеллингу, Париж, 8 июля 1922 г.).

<sup>86</sup> *Ibid.* P. 323 (письмо Дж. Драммонду от 3 декабря 1932 г.).

«Песнях» «нет намеренных темнот»<sup>87</sup>. Отчасти вопрос о темнотах текста, их возможном смысле, о поиске баланса между имманентным и контекстуальным подходами к интерпретации конкретных песен, а также о связующих звеньях поэмы и их отсутствии, будет интересовать и нас.

Анализ «Песен» в соответствии с тем членением общего текста на части, которое произвёл сам Паунд (в скобках указаны даты первой книжной публикации каждой из них<sup>88</sup>): «Набросок XVI песен» (A Draft of XVI Cantos, 1925), «Набросок XXX песен» (A Draft of XXX Cantos, 1930), «Одиннадцать новых песен» (Eleven New Cantos, 1934) — представляется вполне актуальным. Отметим, вместе с тем, что тексты частей неоднородны: наряду с неким общим движением поэмы внутри каждой из них также имеются особые циклы, которые будут рассматриваться нами в дальнейшем.

Первая часть — «Набросок XVI песен» (Draft of XVI Cantos), целиком опубликованная в 1925 году, — подчеркивает общность нескольких циклов: первых семи песен, «Песен Малатесты» (VIII-XI, впервые были опубликованы именно под названием «Malatesta Cantos» в 1923 году), «Песен Ада» (The Hell Cantos, XIV-XV, условно его можно назвать дантовским). Последняя (XVI) песнь цикла традиционно трактуется как своеобразный выход из «ада».

В данной главе нами также будут обзорно рассмотрены лироэпические тексты, которые, предшествуя «Песням», не входят их в состав, но важны для понимания их основного корпуса. Таковы «Три песни» (Three Cantos, 1917). Н. Сток говорит о них как о своеобразном «фальстарт»<sup>89</sup>, и это объяснимо. «Три песни», как мы попытаемся увидеть, отражали несколько иную по сравнению с «Наброском XVI песен» концепцию репрезентации лирического субъекта и в целом принесли своему автору разочарование в первоначальном замысле многочастных «Песен».

<sup>87</sup> Ibid. P. 418. В программной работе «Путеводитель по культуре» Паунд высказывает ту же мысль: «В "Песнях" нет никакой тайны» (Zweck or the Aim // Guide to Kulchur. N.Y.: New Directions Books, 1970. P. 194).

<sup>88</sup> Хотя традиционно тексты «Песен» публикуются именно в редакциях 1920-х годов, не стоит забывать и о том, что в ряде текстов имелись позднейшие правки, которые Паунд начал вносить в текст с 1947 года.

<sup>89</sup> Stock N. Poet in Exile: Ezra Pound. P. 21.

Паунд начал работу над «пространной поэмой» («poem of some length») не позднее 1915 года. Ближе к концу того же года были написаны «Три песни», или «Прапесни» (Ur-Cantos). Они, как детально показали, например, такие исследователи, как Р. Буш<sup>90</sup> и Х. Уайтмейер<sup>91</sup>, во многом вдохновлены творчеством Дж. Джойса и Г. Джеймса, нарративные техники которых Паунд мечтал воплотить в поэзии, дабы вернуть ей лидерство среди словесных искусств. В 1917 году эти песни были опубликованы в трех летних номерах журнала «Поэтри» (Poetry, Vol. X, №3, June 1917; №4, July 1917; №5, August 1917), затем — как часть сборника «Светоносные песни» (The Lustra Cantos, 1917) и фрагментарно в журнале «Фьючер» (Future) в 1918 году. В 1919 году «Три песни» вышли в составе книги «Quia Pauper Amavi» с авторскими пометками. Наконец, в 1925 году выходит книга «Набросок XVI песен» (на этот момент полное ее название было довольно длинным — «Набросок XVI песен Эзры Паунда для исходной части пространной поэмы», A Draft of XVI. Cantos of Ezra Pound for the Beginning of a Poem of Some Length).

Когда лирический герой Паунда смотрит на себя в зеркало в раннем стихотворении «О его лице в зеркале» (On His Face in a Glass, 1908), он различает не одно лицо, а множество ликов, «масок». В дальнейшем подобное восприятие себя как лирического источника различных голосов и образов станет в поэзии Паунда доминирующим. Однако это 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»<sup>92</sup>. Для Паунда 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»<sup>93</sup>. В первых же версиях «Песен» замысел Паунда, по выражению Ф. Рида, строился вокруг

<sup>90</sup> См.: Bush R. The Genesis of Ezra Pound's Cantos. Princeton (N.J.): Princeton UP, 1976.

<sup>91</sup> См.: Witemeyer H. The Poetry of Ezra Pound. Forms and Renewal. Berkeley, L.A.: University of California Press, 1969.

<sup>92</sup> Moody A.D. Ezra Pound: Poet. A Portrait of the Man and his Work. V. I: The Young Genius, 1885-1920. P. 88.

<sup>93</sup> Толмачёв В.М. Эзра Паунд // История литературы США.С. 81.

«повествователя, самого поэта как визионера дантовского типа»<sup>94</sup>, причем, отметим, на тот момент лирический герой еще допускал в свое повествование некоторый мистицизм.

В период работы над «Пропеснями» и самыми первыми «Песнями» он словно бы наполняет мешок для «лоскутов» (rag-bag), порой с трудом отыскивая то, что достойно попадания в него: объектами сбора и наполнения становятся элементы эпоса, драматического монолога, затем реальных исторических документов и свидетельств и т. д. Себя же такой герой описывает и определяет чаще всего через противопоставление предшественникам, в «Трех песнях» и «Песни II» приобретающее форму откровенного протеста. С этой точки зрения можно отчасти согласиться с П. Экройдом, который считал, что важность масок в этот период определялась для Паунда нехваткой «настоящего чувства собственного языка и собственной личности»<sup>95</sup>.

Мотив маски и фигура лирического субъекта в ней находят свое воплощение и углубление во множестве поэтических текстов, как предшествующих «Песням» (особенно это касается книги «Маски» — *Personae*, 1909, — где лирический герой Паунда обращается, например, к «личинам» таких поэтов, как провансальские трубадуры Бертран де Борн с его поисками «идеальной красоты» в образах семи дам, или Пьер Видаль, история жизни которого позднее стала поэтическим сюжетом для самого Паунда), так и создающихся одновременно с некоторыми из них (поэма «Хью Селвин Моберли», *Hugh Selwyn Mauberley*, 1920). Для последней (по времени написания она, к слову, совпадала с первыми «Песнями»), характерна раздвоенность сознания центрального персонажа, его вовлеченность в лондонскую культурную среду и одновременно венаходимость ей.

Так или иначе, для «Песен», на наш взгляд, в целом актуально то, что исследователь С.Г. Исаев назвал «совмещением и сложением», то есть явление,

<sup>94</sup> Read F. Pound, Joyce, and Flaubert: The Odysseans // *New Approaches to Ezra Pound*. P. 125.

<sup>95</sup> Ackroyd P. *Ezra Pound and His World*. P. 25.

когда черты того, что есть в «маске» и в «лице», проступают одинаково<sup>96</sup>; не менее актуален в нашем случае и тезис каталонского искусствоведа Х. Керлота об особом типе скрытности, ведущей к преобразению<sup>97</sup> того, кто надевает маску.

«Маска» — безусловно, не единственное, что привлекло к себе Паунда в 1910-е – начале 1920-х годов. В эссе «Как читать» (How to Read, 1927) он рассуждает о разделении поэзии на три основных типа, определяемых им как «logoroeia» (поэзия, основанная на проявлениях разума, «танца интеллекта среди слов»), «meloroeia» (поэзия, несущая в своей основе музыкальное, ритмическое начало, родственное самому течению времени) и «phanoroeia» (поэзия, в основе которой лежат скорее зрительные, визуальные образы и метафоры)<sup>98</sup>.

Краткое описание этих типов дается и в «Азбуке чтения»: «Вы используете слово, чтобы вбросить в воображение читателя визуальный образ, или вы насыщаете его [слово] звуком, или используете для этого группы слов»<sup>99</sup>. Если спроецировать данное рассуждение на творчество самого Паунда, можно предположить, что первый тип проявляется скорее в ранних его произведениях (например, в упомянутой книге «Маски»), а также частично в имажистских стихотворениях (из антологии «Имажисты», Des Imagistes, 1914). Второй тип снова отсылает нас к имажизму с его «эстетикой суггестивности» и надындивидуальности<sup>100</sup>, а также до некоторой степени непосредственно к «Наброскам XVI песен». Черты третьего типа поэтической практики можно найти в произведениях вортицистского периода (из публикаций в журнале «Взрыв», Blast, 1914-1915; как известно, в своей практике вортицизма, который и сам по себе предполагает отношение к слову как к «куску мира, а не его концептуализации»<sup>101</sup>, Паунд делал упор на соотношении поэзии и живописи — во многом под влиянием своего ближайшего на тот момент соратника У. Льюиса).

<sup>96</sup> Исаев С.Г. Литературно-художественные маски: Теория и поэтика. СПб.: ООО «ДМИТРИЙ БУЛАНИН», 2012. С. 22.

<sup>97</sup> Керлот Х.Э. Словарь символов. / Пер. с англ. Н.А. Богун, Ю.А. Данько и др. М.: REFL-book, 1994. С. 311.

<sup>98</sup> Pound E. Literary Essays of Ezra Pound. L.: Faber, 1954. P. 15.

<sup>99</sup> Pound E. ABC of Reading. P. 37.

<sup>100</sup> Зверев А.М. Имажизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2001. С. 292-293.

<sup>101</sup> Fernihough A. Freewomen and Supermen: Edwardian Radicals and Literary Modernism. Oxford: Oxford UP, 2013. P. 168.

Кроме того, под определение «phanoroeia», на наш взгляд, в значительной мере подходит и текст «Трех песен», где зафиксированные образы преобладают над образами динамическими.

«Прапеснь I» (Ur-Canto I) открывается обращением к английскому поэту Р. Браунингу (Robert Browning, 1812-1889) как к автору «Сорделло» (Sordello, 1840), знаменитой «темной» поэмы, где отстраненно переданная история трубадура XIII века сочетается с рассказами о его жизни, изложенными «от себя» лирическим героем (своего рода маской). Лирический герой паундовских «Трех песен», на первый взгляд, поначалу выбирает «браунинговский» путь создания персоны. Однако, как справедливо отмечает С.А. Петров, Браунинг представлял персону «максимально полно, в ее историческом и культурном контексте», а у Паунда она находится «в изоляции от окружающего мира»<sup>102</sup>. При этом обращение его к самому Браунингу в данной «прапесни» лишено имени референта:

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...<sup>103</sup> (19)

Да брось ты, только один Сорделло и есть.  
 Но допустим, я хочу взять весь твой мешок трюков,  
 Все твои ловкие уловки, и сказать, что вся штука — произведение  
 искусства,  
 Твой Сорделло, и что современному миру  
 Нужен такой лоскутный мешок, чтобы впихнуть в него все свои мысли

*(пер. Я. Пробштейна)<sup>104</sup>*

<sup>102</sup> Петров С.А. Литературно-критическая теория Эзры Паунда 1910-х годов: истоки и процесс формирования. Афтореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2000. С.5.

<sup>103</sup>Зд. и далее текст «Трех песен» с указанием соответствующих страниц в скобках (кроме случаев, указанных особо) цит. по изд.: Pound E. Three Cantos // Quia Pauper Amavi. L.: The Egoist, 1919. P. 19-31.

Подобное обращение к Браунингу будет звучать в «Песни II», но там поэт уже будет назван по имени («Hang it all, Robert Browning...»). Однако между «браунинговскими» мотивами в двух песнях есть и более значительное различие: в «Трех песнях» обращение к великому предшественнику еще довольно серьезно, в то время как «Песнь II» весьма фамильярна по тону:

Hang it all, Robert Browning,  
there can be but the one "Sordello."  
But Sordello, and my Sordello?<sup>105</sup> (10).

Да брось ты, Роберт Браунинг,  
Только один «Сорделло» и есть.  
Есть Сорделло и мой Сорделло?

*(пер. Я. Пробштейна)*

Кроме того, интересен и контекст, в котором произносится «монолог», обращенный к Браунингу в «Прапесни I». Лирический герой Паунда стремится перенести Сорделло в современный мир; сам же браунинговский «Сорделло» был, в свою очередь, попыткой модернизировать дантовский образ трубадура (в «Божественной комедии» Сорделло помещен в «Чистилище»). Лирическому «я» необходимо увидеть и дать понять читателю, как опыт чтения, перевода, интерпретации чужого текста воплощается в отдельно взятом человеке искусства:

And now it's all but truth and memory,  
Dimmed only by the attritions of longtime... (10)

А ныне это всё правда и память,  
Потускневшая только от трения времени...

*(пер. Я. Пробштейна)*

<sup>104</sup> Зд. и далее перевод Я.Пробштейна цитируется по электронному изданию: Паунд Э. Избранные Cantos, 2009. [Электронный ресурс] URL: [http://arcada-nourjahad.blogspot.ru/2009/04/blog-post\\_10.html](http://arcada-nourjahad.blogspot.ru/2009/04/blog-post_10.html).

<sup>105</sup>Зд. и далее текст «Песен» с указанием соответствующих страниц в скобках цит. по изд.: Pound E.The Cantos of Ezra Pound. L.: Faber & Faber, 1964.

Как в первой из «Трех песен», так и в «Песни II» лирический герой вступает в борьбу с образом автора «Сорделло» за собственное видение средневекового поэта и тем самым заявляет о желании создать нечто в согласии с этим видением. Однако если в первом случае лирический герой Паунда подчеркивает, что его Сорделло должен стать третьим («And call that third Sordello... <...> Take my Sordello!», 28) после дантовского и браунинговского, то повествователь «Песни II» видит свою задачу иначе. В его случае речь о «третьем» образе трубадура не идет (как, отметим, не подчеркивается и его современность), поскольку, несмотря на то, что «Сорделло» может быть лишь один, каждое новое создание его образа другими поэтами становится «вторым». Противопоставление «Сорделло» и «моего Сорделло» подразумевает, с одной стороны, равенство интерпретаций, а с другой — борьбу не только за героя и не только за самого себя, поэта, скрытого «маской», но и за свой «фрагментарный» поэтический метод. Это отчетливо заметно уже в первой редакции «Пропесни I», где поэт, обращаясь к предшественнику, вопрошает:

You had one whole man?

And I have many fragments less worth? Less worth? (114<sup>106</sup>)

У тебя был целый человек?

А мои фрагменты стоят меньшего? Меньшего стоят?

*(пер. наш. — А.В.)*

Между тем, в «Песни II» интонации «я» еще более отчетливы, чем в «Трех песнях», а сам Браунинг становится персонажем — таким же, как его Сорделло. Борьба за «своего» автора, таким образом, теперь направлена на вполне реального и с хронологической точки зрения более близкого творца.

Если в «Трех песнях» лирический герой общается с существами призрачного мира, принимая их в своем мире («Ghosts move about me / Patched with histories», 20) — «Призраки ходят вокруг меня / Нашпигованные историями», *пер.*

<sup>106</sup>Цит. по изд.: Pound E. Three Cantos // Poetry. 1917. Vol. X. № III. P. 113-121.

*наш.* — *A.B.*), то в «Песни II» такое противопоставление современного лирического субъекта, творца нового «эпоса», и далеких призраков, уже не столь актуально. Пласты времени для него — это уже приглашение к путешествию в другие эпохи, к созданию собственной «Одиссеи», а не недостижимая высота (возможно, отсюда берет начало фамильярность тона по отношению к Браунингу).

Лирическое «я» «Трех песен» постоянно противопоставляет современный мир, в котором оно находится, и тот мир, в котором оно могло бы или хотело бы находиться:

I walk Verona. (I am here in England.)

I see Can Grande. (Can see whom you will.) (114<sup>107</sup>)

Я иду по Вероне. (Я здесь, в Англии.)

Я вижу Кан Гранде. (Можно увидеть, кого пожелаешь.)

(*пер. наш.* — *A.B.*)

В «Песни II» такого противопоставления не возникает. Вместо дальнейшего развития образа современного поэта читатель наблюдает его перевоплощение в древнегреческого мореплавателя Акета, в котором можно обнаружить образную связь и с Одиссеем, и с самим рассказчиком и, одновременно, с действующим лицом в предыдущей «Песни I».

Сознание лирического героя «Трех песен», таким образом, можно описать как «центростремительное». «Я» позволяет читателю заглянуть в свой мир, свой «фантастикон» (зд. — фантастические смыслы, порождаемые и душой, и разумом<sup>108</sup>), в котором его личность скрыта от окружающих:

Confuse my own phantastikon,

Or say the filmy shell that circumscribes me

Contains the actual sun;

<sup>107</sup> Pound E. Three Cantos // Poetry. 1917. Vol. X. № III. P. 113-121.

<sup>108</sup> Еще в работе «Дух рыцарского романа» (The Spirit of Romance, 1910) Паунд рассуждает о двух типах людей: первые носят в своем сознании «готовый» фантастикон, вторые — зерно, которое затем развивается и прорастает (The Spirit of Romance. Norfolk (Ct.), 1910. P. 92).

confuse the thing I see  
 With actual gods behind me? (22)

Запутайтесь в моём фантастиконе  
 Иль допустите, что в плёнке, в которую я запелённут,  
 Есть истинное солнце;  
 Смешаете ли то, что вижу я,  
 С богами истинными позади меня?  
 А есть ли боги за моей спиной?

*(пер. Я.Пробштейна)*

В применении к первым «Песням» о таком сознании, «приглашающем» в свой мир, говорить не приходится. Герой рефлексирующий сменяется героем путешествующим, действующим: он проникает в различные временные пласты. Соответственно, и образы, связанные с понятием высот, воздуха (башни, воздушные потоки, ветер в «Трёх песнях»), уступают место образам другой стихии, воды.

Наконец, именно в «Трёх песнях» (а точнее, в «Прапесни III») возникает тема, которая впоследствии так или иначе пройдет почти через весь «Набросок XVI песен». Речь идет о теме перевода-интерпретации. Самому Паунду перевод представлялся лучшим испытанием всех творческих сил, накопленных любым поэтом на каждый конкретный момент времени. И в третьей «прапесни», и в «Песни I» названная тема выделяется особенно отчетливо. И в том, и в другом случае лирический повествователь («я»), изучает переводы «Одиссеи» и второго из гомеровских гимнов Афродите на латинский язык. Оба перевода относятся к эпохе Ренессанса. Первый выполнен уроженцем Юстинаполиса Андреасом Дивусом, второй — критянином Георгием Дартоной. Переводы были опубликованы вместе в одной из первых печатных книг, которую Паунд купил у букиниста в Париже во второй половине 1900-х годов<sup>109</sup>.

<sup>109</sup> Pound E. Early Translators of Homer // Literary Essays of Ezra Pound. L.: Faber, 1954. P. 259. Вместе с переводами Дивуса и Дартоны в книге была также представлена гомеровская «Батрахомиомахия» («Война мышей и лягушек») в переводе Альда Мануция.

Образ Андреаса Дивуса, автора перевода «Одиссеи» (1538) на латынь, в «Пропесни III» довольно отчетлив и уже не очень похож на те «призраки», которые возникали перед рассказчиком до этого. В «Пропеснях» впервые становится отчетливо видна тесная органическая связь мотива перевода-интерпретации с поэтикой вставных цитат, и поначалу перевод оформляется именно как прямая цитата:

Uncatalogued Andreas Divus,  
 Gave him in Latin, 1538 in my edition, the rest uncertain,  
 Caught up his cadence, word and syllable:  
 "Down to the ships we went, set mast and sail,  
 Black keel and beasts for bloody sacrifice,  
 Weeping we went." (30)

Андреа Див, который в каталоги не внесён,  
 В латыни воссоздал, в моём издании — 1538-го, а остальное —  
 неопределённо,  
 Размер и метр и слово передал:  
 "Вниз к кораблю спустились, мачту и парус на нём утвердили,  
 Чёрный киль и животных для жертвы кровавой,  
 Плача пошли".

*(пер. Я.Пробштейна)*

Однако на этом воспроизведение Паундом переводов из Гомера не заканчивается. Лирический субъект начинает заново передавать «грубый смысл» («rough meaning») перевода Дивуса. При этом представляется невозможным с уверенностью утверждать, что «смысл» текста раскрыт непосредственно героем, так как описание эпизода, подобно переводу, представляет собой цитату:

"And then went down to the ship, set keel to breakers,  
 Forth on the godly sea..." (29)

"И тогда мы сошли к кораблю, сдвинули киль на волны,  
На священные волны..."

(пер. Я.Пробштейна)

Боги-призраки отходят на второй план перед «божественным морем», но сам призрачный повествователь снова оставляет больше вопросов, нежели ответов, и не совсем ясно, остается ли он неизменным.

С процитированных выше слов (но уже не закавыченных) поэт начитает «Песнь I» в обновленной им редакции поэмы. С одной стороны, тема перевода, как мы уже выяснили, технически связана с паундовской поэтикой вставных прямых (а позднее и скрытых) цитат, с другой — она же становится ключом к мифологическому и историко-литературному измерению поэтики «Песен». Рассмотрим обозначенную связь на примере «Песни I».

## 2. «Песнь I» и ее рассказчики

На протяжении достаточно долгого времени Паунд не спешил обозначать структуру замысла «Песен». Суть общего построения поэмы он выражает в своем программном письме к отцу от 11 апреля 1927 года из Рапалло. Приведем отрывок из него:

«А.А. Живой человек спускается в мир Мертвых.

С.В. «Повторение в истории».

В.В. «Магический момент», или момент метаморфозы, прорыв из обыденного в "мир божественный и вечный". Боги и т.д.»<sup>110</sup>.

В «Наброске XVI песен», как в целом, так и на уровне отдельных циклов и песен, очевидна тема и нисхождения живого человека в «ад», и своеобразные обряды «инициации», связанные с этим, а также «метаморфозы» отдельных персонажей в рамках одной и той же песни (последнее будет рассмотрено при

<sup>110</sup>Pound E. Ezra Pound to his Parents. Letters 1895-1929 / Ed. by M. de Rachewiltz, A.D.Moody and J.Moody. Oxford: Oxford UP, 2010. P. 625.

анализе «Песни IV»). При этом, с одной стороны, различные проблемы песен, посвященных античности, решаются в русле классического понятия о символе в греческой мифологии, который, как указывает С.М. Боура, содержит в себе меньше тайны, чем символ в современном понимании этого слова и является средством, с помощью которого можно показать, как божественное и человеческое сталкиваются и взаимодействуют в пределах одного мира<sup>111</sup>. С другой стороны, лирический герой сам совершает «плавание сквозь текст»<sup>112</sup>, и в «Песни I» мотив такого «плавания» становится одним из основных.

«Песнь I» описывает «схождение живого к мертвым»: конечной целью Одиссея и его товарищей является Гадес. Путешествие начинается с плавания:

And then went down to the ship,  
Set keel to breakers, forth on the godly seas, and  
We set up mast and sail on that swart ship... (7)

Уже первые строки песни теснейшим образом связывают Одиссея именно с морской стихией. Как писал Г.Башляр, «...вода — это приглашение к смерти, к особенной смерти, после которой мы вновь обретаем пристанище в материальной стихии»<sup>113</sup>. Являясь, безусловно, одним из наиболее значимых мифопоэтических элементов мотивной структуры, море Одиссея, как гомеровского, так и паундовского, неразрывно связано с образами смерти, прохождения через большое количество своеобразных обрядов, связывающих бытие и небытие. Воды, по выражению Х. Керлота, «символизируют вселенское стечение потенциальных возможностей, *fons et origo* ("источник и происхождение"), предшествующее всем формам и всему творению»<sup>114</sup>.

Одиссей начинает рассказ непосредственно с эпизодов плавания, посещения Кирки и личного схождения в Гадес. Но на строке «And then Anticlea came» — «Затем подошла Антиклея» — это знакомое читателю по Песни XI «Одиссеи»

<sup>111</sup> Bowra C.M. *Myth and Symbol // The Greek Experience*. L.: Weidenfeld & Nicolson, 1958. P. 112.

<sup>112</sup> Pound E. *Hell // Pound E. Literary Essays of Ezra Pound*. P. 204.

<sup>113</sup> Башляр Г. Вода и грезы: опыт о воображении материи / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. С. 88.

<sup>114</sup> Керлот Х.Э. *Словарь символов*. С. 116.

повествование неожиданно обрывается и из эпического или квазиэпического регистра переключается на современность, где лирическое «я» обращается к Дивусу (как переводчику Гомера на латинский язык). Затем, не исключено, рассказ продолжен посредством Георгия Дартонны — точнее, его перевода гомеровского гимна Афродите, образ которой (в золотой короне, золотых поясах и с золотой ветвью в руке), как можно судить по некоторым намекам в дальнейших песнях, близок, скорее, не призраку из паундовских «Прапесен», и не образу из гимнов Гомера, а, как предполагает К.Террелл<sup>115</sup>, Персефоне, жене повелителя подземного мира и участнице Элевсинского мистериального культа (по его поводу А.А. Тахо-Годи пишет: «Плодородие земли не мыслится вне представления о неизбежной смерти растительного мира, без которой немислимо его возрождение во всей полноте жизненных сил»<sup>116</sup>).

Именно через Элевсинские мистерии древние греки получали информацию о том «что происходит с землей каждый год», а также о том, почему меняется душевное состояние человека летом и зимой<sup>117</sup>. Лирический герой Паунда проводит, таким образом, тонкую параллель между рождением одной богини из морской пены и возвращением другой на землю из царства мертвых (как бы «вторым рождением»)<sup>118</sup>. Не стоит, однако, забывать и о названии чрезвычайно важного для многих модернистов труда по мифологии, антропологии и религии, «Золотой ветви» (The Golden Bough, 1890) Дж.Дж. Фрейзера, как о намеке на дополнительную «книжную» реминисценцию в паундовском тексте.

У каждого из путешествующих по морю героев Паунда рано или поздно происходит свой личный «возврат к доформенному»<sup>119</sup>. Персонажи «Песни I» (или паундовского Гомера) достигают самых глубоких вод, чтобы встретиться с неизведанным:

Came we then to the bounds of deepest water,

<sup>115</sup>Terrell C.F.A Companion to the Cantos of Ezra Pound. V.1.P. 2.

<sup>116</sup>Тахо-Годи А.А. Деметра // Мифологический словарь / Под ред. Е.М. Мелетинского. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 182.

<sup>117</sup>Bowra C.M. Myth and Symbol // The Greek Experience. L.: Weidenfeld & Nicolson, 1958. P. 105.

<sup>118</sup>Примечательно, что этот же «элевсинский» мотив возникнет вновь, в песни «рая» (XVII), которая открывается словами «So that» (как известно, они венчают «Песнь I»).

<sup>119</sup>Элиаде М. Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ, 1994. С. 83.

To the Kimmerian lands, and peopled cities  
 Covered with close-webbed mist, unpierced ever  
 With glitter of sun-rays  
 Nor with stars stretched, nor looking back from heaven  
 Swartest night stretched over wretched men there. (7)

В киммерийские земли, в многолюдные грады,  
 Вечно покрытые влажнотканым туманом,  
 Что никогда ни солнца лучи не пронзают,  
 Ни звёзды – лишь непроглядная ночь  
 Искони покрывает сей несчастный народ.

*(пер. Я.Пробштейна)*

Среди душ, встреченных в Гадесе и собравшихся заговорить под действием выпитой ими ритуальной крови, оказывается погибший Эльпенор, младший товарищ Одиссея. Это рассказчик, чей взгляд устремлен в прошлое, в воспоминания о собственной нелепой смерти во дворце волшебницы Кирки (у Гомера — Песнь X):

"Ill fate and abundant wine. I slept in Circe's ingle.  
 "Going down the long ladder unguarded,  
 "I fell against the buttress,  
 "Shattered the nape-nerve, the soul sought Avernus". (8)

"Злая судьба и возлиянье обильное. Я спал на кровле Цирцеи.  
 Спускаясь, по длинной лестнице, забыл осторожность,  
 Сорвался, навзничь упал, о подпоры  
 Изломав хребет и затылок, дух отлетел мой в Аверн..."

*(пер. Я.Пробштейна)*

Однако вскоре появляется и третий рассказчик песни, Тиресий, которого и жаждал встретить Одиссей с намерением узнать свою дальнейшую судьбу. В

отличие от простого смертного (Эльпенора), прорицатель обращается к будущему:

...and then Tiresias Theban,  
 Holding his golden wand, knew me, and spoke first:  
 "A second time? why? man of ill star,  
 "Facing the sunless dead and this joyless region?  
 "Stand from the fosse, leave me my bloody bever  
 "For soothsay." (8)

...Тиресий, фиванец,  
 Жезл золотой он держал и, узнав меня, молвил:  
 "Отчего? Муж звезды злополучной вдругорядь предстал  
 Ты пред лишёнными солнца усопшими в сем безрадостном месте?  
 Прочь отслонившись от ямы, дай мне крови напиться,  
 Дабы мог я пророчить по правде".

*(пер. Я.Пробштейна)*

Почему Тиресий при встрече с Одиссеем говорит о том, что эта встреча происходит вторично? К. Террелл указывает на то, что в редакции «Одиссеи», которая использовалась Дивусом для перевода, были перепутаны слова «δίῳονος» (означающее «дважды» или «во второй раз») и «διούγενὲς» (то есть «происходящий от Зевса», «благородный») <sup>120</sup>. Как мы видим, Паунд, в свою очередь, буквально переводит эту ошибку Дивуса («A second time?»). Однако это заставляет задаться вопросом о том, случайно ли воспроизведена подобная неточность или за этим может стоять особый смысл.

На наш взгляд, Тиресий и Одиссей действительно встречаются дважды. В первый раз это происходит в тексте самого Гомера, во второй — в повествовании лирического героя, современного рапсода, скрывающегося под «маской» Одиссея

<sup>120</sup>Terrell C.F.A Companion to the Cantos of Ezra Pound. V.1. P. 2.

и одновременно в переводе Дивуса, который им цитируется. Пророчество Тиресия довольно жестко, лаконично. Одиссей должен потерять всех товарищей:

...said then: "Odysseus  
 "Shalt return through spiteful Neptune, over dark seas,  
 "Lose all companions." (9)

Изрѣк: "Одиссей благородный, вернёшься  
 Ты вопреки гневу Нептуна по мрачному морю,  
 Спутников всех потеряв".

*(пер. Я.Пробштейна)*

Здесь стоит обратить внимание на то, что Одиссей, послушавшийся богов, фактически узнает о своем наказании. Он отправляется в глубины собственного одиночества (этот мотив затем будет одним из центральных в «Песни XX»). Такая трактовка образа Одиссея близка к тому, что Паунд пишет в эссе о Данте по поводу одного из «незамеченных» событий в жизни героя (Улисса), помещенного великим флорентийцем в ад: «В ней [Песни XXVI «Ада» — А.В.] развивается мотив преступления и наказания, идущий от «Одиссеи», мотив, который часто не замечают и который отодвигается на второй план интересом к самому Одиссею как к человеку, как к живому среди мертвых. Данте, определенно, обращает внимание на кражу Палладиума... [статуи Афины, которую Одиссей украл из Трои, стремясь лишить город священной защиты; в похищении Одиссею помогала Елена. — А.В.]. Это то, что связывает Гомера, Вергилия и Данте»<sup>121</sup>.

<sup>121</sup>Pound E. Literary Essays of Ezra Pound. P. 212-213.

Отметим также, что дантовский лейтмотив не чужд и первым «Песням»: в «Песни II» имеется намек на зверей, встреченных рассказчиком «Ада» в начале повествования. Их образы (леопарды, рыси, пантеры у Паунда вместо льва, рыси и волчицы у Данте) встречаются в монологе Диониса, обращенном к Акету, плывущему на Наксос, остров дионисийского культа.

Leopards sniffing the grape shoots by scupper-hole,  
 Crouched panthers by fore-hatch...

<...>

And Lyæus: "From now, Accetes, my altars,  
 Fearing no bondage,  
 fearing no cat of the wood,  
 Safe with my lynxes,  
 feeding grapes to my leopards,  
 Olibanum is my incense,  
 the vines grow in my homage." (12)

Сюжетно после пророчества снова появляется мать Одиссея, Антикля, которую сын оттолкнул при первом ее появлении, стремясь как можно скорее дать крови Тирегию. Однако в этот момент эпизод обрывается и становится довольно трудно сказать с уверенностью, что происходит с Одиссеем-повествователем. По мере дальнейшего движения текста читатель начинает догадываться, что произошла смена рассказчика (последняя строка перед словами «Lie quiet Divus» в некоторых первых изданиях печаталась менее ярким цветом, в отсутствие которого в читательском сознании зачастую возникает эффект слияния второго «я» с Одиссеем):

Lie quiet Divus. I mean, that is Andreas Divus,  
In officinal Wecheli, 1538, out of Homer. (11)

С миром покойся, Див. То бишь Андреа Див,  
В офичина Вехела в 1538-ом, не из Гомера.

*(пер. Я. Пробштейна)*

Дивус, который помог Паунду и его лирическому герою увидеть Гомера «без викторианского нимба»<sup>122</sup>, получает наказ «лежать тихо», что можно, как представляется, трактовать двояко: с одной стороны, Дивус давно мертв, и лирический герой не желает тревожить его прах («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

Леопарды нюхали виноградные ветви у стока,  
Над люком нагнулись пантеры,  
А вокруг синяя бездна морская  
с зеленовато-красным отливом,  
И молвил Лизей: "Отныне, Акет, мои алтари  
Не боятся неволи,  
не боятся кошек лесных  
под охраною рысей,  
леопардов питаю моих виноградом,  
Olibanum мой фимиам,  
и лоза растет мне во славу".

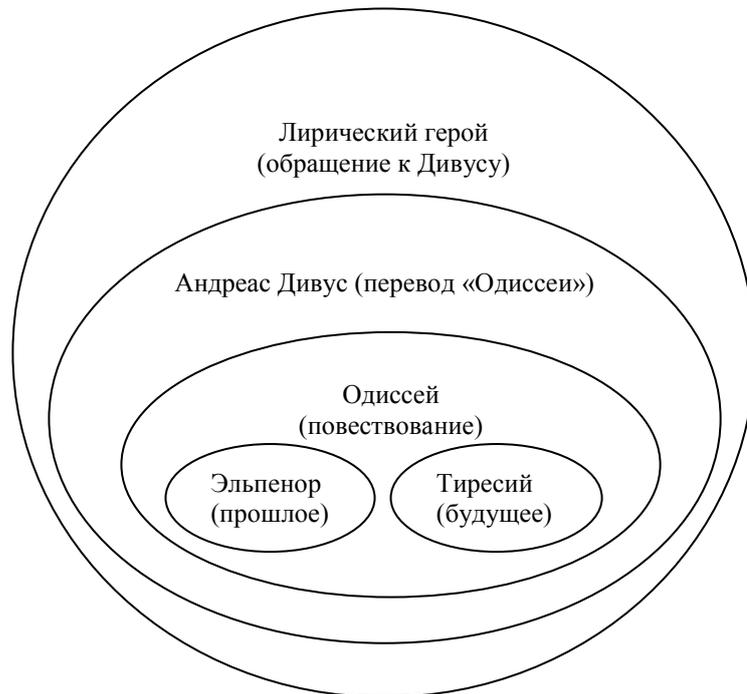
*(пер. Я. Пробштейна)*

Однако дантовская реминисценция в данном случае совмещается с более отчетливой «шумеро-аккадской». Звери часто окружают Таммуза, бога плодородия и растительности, «двойника» Адониса, своего рода воплощение цикла умирания-воскрешения природы.

<sup>122</sup> Alexander M.J. The Poetic Achievement of Ezra Pound. P. 143.

высвечивается связь телесного и мыслительного начал в «Песни I», своего рода «биофизическая огранка»<sup>123</sup> смыслов, что заставляет нас вспомнить гипотезу Х. Кеннера о том, что кровь, которую пьют призраки, у Паунда может выступать именно как метафора перевода<sup>124</sup>.

Таким образом, структуру повествования в «Песни I» можно, на наш взгляд, визуально представить в виде своеобразных «полей», в каждом из которых речь того или иного героя песни ведется с нового уровня, но при этом вбирает в себя то, что было сказано ранее:



Несмотря на то, что лирический герой выбирает именно латинский перевод Дивуса, Гомер, как и Сорделло, может быть только один. Как и в «Прапесни III», в финале «Песни I» возникает и образ Георгия Дартонны, под «маской» которого зачитывается отрывок из перевода второго «Гомеровского гимна» Афродите: «Venerandam, / In the Cretan's phrase, with the golden crown, Aphrodite...» (11) — «Достойная почитания, / Как говорил критянин, в золотой короне Афродита» (*пер. наш.* — *A.B.*). Богиня несет золотую ветвь («the golden bough»), что

<sup>123</sup> Топоров В.Н. О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама // Миф. Ритуал. Символ. Образ. М.: Прогресс, 1994. С. 429.

<sup>124</sup> Kenner H. The Broken Mirrors and the Mirror of Memory // Motive and Method in the Cantos of Ezra Pound. P. 5.

возвращает нас к параллели, проведенной Терреллом между миром Афродиты и миром мертвых. Во-первых, обладательницей золотого жезла («golden wand») является Персефона, во-вторых, царь Минос в Аиде также использует жезл во время суда над мертвыми. Кроме того, образ золотой ветви отсылает нас и к другому эпосу — к «Энеиде», где он также связывается с «адам» (Эней поднимает ветвь перед Хароном)<sup>125</sup>.

Исследовательница М.Б. Куинн выделяет три основных класса архетипов в «Песнях»: герои, героини и враги (обоих полов)<sup>126</sup>. Герои довольно четко могут быть выделены в первых трех песнях: в «Песни I» это, безусловно, Одиссей, в «Песни II» — Акет, в «Песни III» — немногословное лирическое «я», созерцатель, сидящий «на ступенях Доганы». В то же время в каждой из песен один из основных персонажей получает право рассказывать о событиях и мире вокруг переходит от одного персонажа к другому, от одной «маски» к «другой».

Так, например, в «Песни I» рассказ Одиссея обрывается и уступает место обращению одного, современного, поэта, переводчика и интерпретатора эпоса к другому, ренессансному, позволяя предполагать, что до этого лирический герой, призывающий предшественника «лежать тихо», и был скрыт маской античного героя, ведь Одиссей у Паунда — тоже своего рода поэт, оставивший позади свои героические подвиги в Троянской войне и теперь погружающийся в «поэтическое царство мифа и видения»<sup>127</sup>.

Каковы трансформации, происходящие с лирическим героем в дальнейшем? В «Песни IV» обозначения одной центральной повествующей фигуры читатель уже не находит, хотя на смену ей приходят не менее любопытные образы. В качестве основной движущей силы здесь выступают уже не столько «герои» разных эпох, сколько пространственно-временные образы и мотивы, которые мы попытаемся рассмотреть подробнее.

<sup>125</sup> Отметим также, что переход из мира греческого в мир латинский в «Песни I» происходит отнюдь не внезапно: появление Плутона вместо Аида, Прозерпины вместо Персефоны и Нептуна вместо Посейдона готовит читателя к этому переходу.

<sup>126</sup> Quinn M.B. *The Metamorphoses of Ezra Pound // Motive and Method in The Cantos of Ezra Pound*. P. 71.

<sup>127</sup> Moody A.D. *Ezra Pound: Poet. A Portrait of the Man and his Work*. V. I: *The Young Genius, 1885-1920*. P. 309.

### 3. Поэтика хронотопа в «Песни IV»

Общим принципам построения данной песни, равно как системе лирических субъектов и объектов в ней, уделено, на наш взгляд, недостаточно внимания. Между тем в контексте сложного лирического повествования в «Наброске XVI песен» они представляется весьма значимыми. Как отмечает М. Элексендер, песни IV-VII преимущественно «фантасмагоричны и фрагментарны»: в их мире «один локомотив мысли» постоянно «дает дорогу другому»<sup>128</sup>. Вместе с тем, именно эти фрагментарные и едва ли не самые «темные» части «Наброска XVI песен» являются по сути связующим звеном между первыми тремя песнями и дальнейшими циклами.

В апреле 1914 года Паунд посылает отцу «Песнь IV» со своими заметками, призывая его никому не показывать ее раньше времени: «Не будет напечатана до тех пор, пока не появится еще одна связка трех песен; пятая начата»<sup>129</sup> (*пер. наш.* — *А.В.*). Поэт хотел на этот раз опубликовать песнь только вместе с другими обновленными и перекликающимися с ней частями (хронологически «Песнь IV» писалась после трех «пратекстов» и до трех первых песен основного корпуса).

Если в «Песни I» лирический повествователь предстает перед нами в образе Одиссея, спускающегося в Гадес, если во второй и третьей песнях уже имеющее более расплывчатые контуры «я» поэта борется за собственное видение изображаемого, то в четвертой определить героя оказывается еще сложнее. Открывается песнь восклицанием-заклинанием из гомеровских гимнов: «ANAXIFORMINGES!» («владыки лиры»), таким образом призывая на помощь силу произнесенного и зафиксированного слова и превращая саму песнь в своеобразный гимн.

Характер повествовательности в «Песни IV» снова подвергается изменениям. Лирический герой теперь видит своей задачей не создание отдельных характеров-«масок» или персон и перевоплощение в них, а скорее

<sup>128</sup> Alexander M.J. The Poetic Achievement of Ezra Pound. P. 155.

<sup>129</sup> Ezra Pound to his Parents: Letters 1895-1929. P. 441.



Акцент в тексте «Песни IV», начиная с этого эпизода, делается скорее на развертывании не пространственной, а временной перспективы. Читателю необходимо развивать «историческое воображение»<sup>132</sup>, чтобы проникнуть в различные временные пласты вслед за сознанием героя (героев), а во вселенной «Песен» в целом, где «события не выстраиваются в обязательную последовательность», Паунд может легко «манипулировать анахронизмами»<sup>133</sup>. При этом в «Песни IV» развитие временной перспективы находится в тесной связи, с одной стороны, с темой смерти, а с другой — с образами поэтов. Так, от Кабестаня идет связующая нить к новому образу, античному Итису, чье тело после убийства, как известно, так же, как и тело знаменитого трубадура, послужило пищей на пиру. Графиня, оплакивающая Кабестаня, ассоциируется одновременно и с Филомелой, сестрой матери Итиса и его убийцей:

Ityn!

“Itis Cabestan’s heart in the dish.” (17)

Ityn!

"Это сердце Кабестаня на блюде".

*(пер. Б.Авдеева)*

В песни есть и еще один, уже явный, пример подобного резкого сдвига во времени: «Then Actæon: Vidal». Образы в этой паре призваны объяснить друг друга без каких-либо дополнительных средств, подобно тому, как символы объясняют друг друга в китайской идеограмме<sup>134</sup>: трубадур Пьер (Пейре) Видаль, как и Актеон, был растерзан собаками. В образной связке «легендарный трубадур — античный персонаж» акцент делается именно на трагической гибели обоих: она становится тем, что связывает их. Кроме того, здесь, как и в эпизоде гибели графини, помимо перехода из мира трубадуров в мир античности, мы видим мгновенную смену синхронных временных планов: собаки бросаются на Актеона

<sup>132</sup>Bush R. The Genesis of Ezra Pound's "Cantos". P. 131.

<sup>133</sup>Ibid. P. 5.

<sup>134</sup> Полноценная декларированная попытка воплотить природу идеограмматического письма в поэме будет предпринята Паундом позднее.

— и тут же возникает призрачный образ бормочущего Овидия, автора собственного Актеона (эта призрачность роднит его с Гомером в «Песни II»<sup>135</sup>). Пространство эпизода — это Гаргафийская долина («The valley is thick with leaves, with leaves, the trees...», 18), образ которой тесно связан с лейтмотивом растительности, представленном в песни (также в долине встречаются яблони, сосны и персиковые деревья). Именно там Актеон видит купающуюся Артемиду (Диану), и это служит поводом к его наказанию: богиня превращает юношу в оленя, после чего на него набрасываются его собственные псы. Обе легенды, таким образом, имеют дело с «метаморфозой, вызванной соприкосновением с мистическим»<sup>136</sup>.

Традиционно построение связи между образами Актеона и Видаля трактуется как одна из первых попыток Паунда воплотить поэтику идеограммы в «Песнях». Так, например, К. Чухрукидзе видит в паундовских персонажах средоточие столь характерной для поэта симультанности, мгновенности смены образов и планов: «Все прекрасное внезапно, — мысль, стихотворение и даже возникновение нового вида в природе»<sup>137</sup>. Именно эта симультанность (а она призвана постоянно воспроизводиться не только в тексте песни, но и в читательском восприятии) позволяет поэту максимально приблизиться к тому, чтобы «видеть куски реальности как мега-идеограммы»<sup>138</sup>. Однако нельзя не отметить, что чрезвычайно вдохновивший Паунда (и вышедший в печать под его редакцией) труд американского философа и этнографа Э.Феноллозы (Ernest Fenollosa, 1853-1908) «Китайский иероглиф как проводник поэзии» (The Chinese

<sup>135</sup> And poor old Homer blind, blind, as a bat

<...>

Ear, ear for the sea-surge, murmur of old men's voices:

"Let her go back to the ships,

Back among Grecian faces, lest evil come on our own,

Evil and further evil, and a curse cursed on our children..."

И бедный старик Гомер слеп, слеп, точно крот

<...>

«Пусть возвратится она к кораблям,

К грекам своим, не то беда постигнет наши суда,

Беда и напасть, и проклятье на наших детей..."

(пер. Я.Пробштейна)

<sup>136</sup> McDougal S.Y. Ezra Pound and the Troubadour Tradition. P. 143.

<sup>137</sup> Чухрукидзе К.К. Pound & £. С. 88.

<sup>138</sup> Там же. С. 87.

Written Character as a Medium for Poetry, 1909) был воспринят и интерпретирован поэтом весьма своеобразно. Сам Феноллоза относился к ученым «старой школы», которая видела за китайским письмом только чистую идеограмму, то есть стилизованный объект, в то время как «новая школа» утверждает, что носители китайского языка на самом деле не видят буквальной связи между идеограммой и объектом материального мира. Как указывает Э. Майнер, это означает, что иероглифы воспринимаются как своеобразные символы слов, «мертвые» метафоры<sup>139</sup>. Трактовка идеограммы Паундом, отчасти смыкающая ее с вортесом (водоворот смыслов, вечное приближение имени к идее обозначаемого им объекта), находится как бы на переходе от «старого» понимания к «новому». В «Песни I» мы уже имели дело с ситуацией, когда Паунд, возможно, вполне сознательно, переводит ошибку в отдельном слове. В случае с квазиидеограммами ошибочной в строгом смысле становится целая теория, но именно из нее рождается особая поэтическая логика «Песен». Паунд, стремясь избежать традиционной метафоры, скорее не приходит к метафоре нового типа<sup>140</sup>, но вместо этого создает поистине символические связки равноправных, мгновенно сменяющихся и толкующих друг друга образов.

Пространственные планы песни также постоянно меняются: в ней представлены и вертикали (холмы, дворец, высокие деревья), и горизонталы (долины, водная гладь). Кроме того, дополнительную перспективу дают единожды и вскользь упоминаемые места, которые в начале 1910-х годов посещал сам Паунд (например, плато Родезв и старинная деревня Гурдон на юге Франции).

Однако следующий, «восточный», пласт песни, на наш взгляд, резко отличается от остальных тем, что в нем лирический герой на время отказывается от развития внешней пространственно-временной динамики.

С одной стороны, здесь содержится отсылка к образам японского театра Но, которым во второй половине 1910-х годов интересовался Паунд. Упомянутые выше письма к родителям свидетельствуют и о том, что в этот период поэт

---

<sup>139</sup> Miner E. The Japanese Tradition in British and American Literature. Princeton (N.J.): Princeton UP, 1958. P. 128-129.

<sup>140</sup> Ibid. P. 131.

планировал написать собственную пьесу в традициях Но<sup>141</sup>. Более того, чуть ранее японский мотив был, по всей видимости, доминирующим для паундовского замысла, о чем может свидетельствовать замечание поэта в письме к редактору «Поэтри» Х. Монро о теме будущих «Песен»: «...тема «Такасаго», сюжет которой я надеюсь воплотить более отчетливо в одной из следующих частей поэмы»<sup>142</sup> (*пер. наш.* — А.В.). Кроме того, театр Но привлекал Паунда, во-первых, тем, что в нем «эмоциональный образ сконцентрирован в ассоциациях, связанных с конкретной центральной фигурой»<sup>143</sup>, а во-вторых — безусловно, с наличием в нем собственных уникальных масок.

Театр Но изменил роль маски, которая до этого была более простой: «Если раньше маска играла роль "личины", т.е. использовалась в обрядовых целях для ритуального преображения, то в театре Но обрядовый образ предка-человека начинает соседствовать с образом реального героя <...> Маска Но — уже не двойник, не личина, а лицо персонажа, она не имеет отношения к аллегорическому или символическому началу, являясь *вещественным свидетельством превращения* актера в того, кого он играет...»<sup>144</sup>. Актер театра Но, сосредоточиваясь на персонаже-маске, тем не менее не теряет контроля ни над своими действиями, ни над собственной индивидуальностью, — точно так же, отметим, как и лирический герой «Песен».

В «Песни IV» связываются между собой образы двух сосен: «The pine at Takasago / grows with the pine of Isé!» (19). Для театра Но сосна — это не только ориентир, размечающий пространство сцены, но и священный атрибут, который, с одной стороны, воплощает собой вечное, гармонизирующее начало, а с другой — во многом связан со сквозной для Но темой ответственности персонажа за грехи перед богами, напоминает им о них (лейтмотив ослушания богов является одним из ключевых и в ранних «Песнях»). Сосны двух городов оказываются в песни иерофанями в одной пространственно-временной плоскости, открывающей путь

<sup>141</sup>Ezra Pound to his Parents: Letters 1895-1929. P. 367.

<sup>142</sup>Cit.: Albright D. The Early Cantos I-XLI // The Cambridge Companion to Ezra Pound. P. 65.

<sup>143</sup>Coffman S. Jr. Imagism, a Chapter for the History of Modern Poetry. Norman (Ok.): Univ. of Oklahoma Press, 1951. P. 160.

<sup>144</sup> Анарина Н.Г. Японский театр Но. М.: Наука, 1984. С. 122-130.

к вечному, к бессмертию<sup>145</sup>. «Вокруг нас, — писал Паунд в «Духе рыцарского романа», — вселенная, наполненная текучей силой, а под нами — возникающая из зерна вселенная живого дерева, живого камня»<sup>146</sup>.

С другой стороны, читатель наблюдает развитие не менее важного для поэта древнекитайского лейтмотива, который в рамках «Наброска XVI песен» в полной мере разовьется несколько позже, а в данном случае представлен в виде диалога между знаменитым поэтом Сун Юем<sup>147</sup> и князем Сяном (III век до н.э.), источником реминисценций для которого является стихотворение Сун Юя «Ветер». Если в своем стихотворении Сун Юй рассказывает князю о двух типах ветра: мужском (воплощающем порядок, идущий от государя) и женском (хаотичный ветер, относящийся к народу), и Сян одобряет эту позицию, то Паунд полностью переосмысляет образ ветра: «No wind is the king's wind» (19).

Если «ветра государя» не существует, то чем (или кем) может заменить его лирический герой? Над этим позволяют задуматься строки, приближающие нас к финалу песни, в которых толпа в религиозном экстазе приветствует царицу:

"Et sa'ave, sa'ave, sa'ave Regina!" —  
 Moves like a worm, in the crowd. (20)

"И здравствуй, здравствуй, здравствуй, Царица!" —  
 Поползло червем в толпе

*(пер. наш. — А.В.)*

Если вернуться в начало песни и обратить внимание на образ черного петуха («A black cock crows in the sea-foam», 13), возвещающего о рождении Афродиты, то можно прийти к выводу, что именно это событие — рождение — приветствуется народом. В случае если здесь действительно имеется намек на Афродиту, мы предполагаем, что античная образность в данной песни не только вносит в повествование элемент кольцевой композиции, но и заставляет нас

<sup>145</sup>«Как и другие вечнозеленые деревья, сосна служит символом бессмертия» (Керлот Х.Э. Словарь символов. С. 487).

<sup>146</sup>Pound E. The Spirit of Romance. Norfolk (Ct.), 1910. P. 92.

<sup>147</sup>Имя китайского поэта Паунд заменяет японским аналогом (So-Gyoku).

мысленно вернуться к «Песни I», заканчивающейся отсылкой к гомеровскому гимну, посвященному именно богине любви:

Venerandam,  
 In the Creatan's phrase, with the golden crown, Aphrodite,  
 Cypri munimenta sortita est, mirthful, orichalchi, with golden  
 Girdles and breast bands... (9)

Достойная почитания,  
 Как говорил критянин, в золотой короне Афродита,  
 Кипра высот владычица, ликующая, с медью, с золотыми  
 Поясами и лентами на груди...

*(пер.наш. — А.В.)*

С песнями I и II рассматриваемое нами произведение связывает и образ странствующего античного героя. В случаях песен I и II это Одиссей и Акет, в «Песни IV» — Кадм, совершающий путешествие за своей сестрой Европой, похищенной Зевсом: «Hear me. Cadmus of Golden Prows!» (15). «Я», возникающее в первых строках, крайне трудно поддается идентификации, и мы не можем сказать, тождественно ли оно лирическому герою или же является его «маской». Однако, как видится, повествователь (или, в данном случае, скорее повествователи) в тексте песни изредка все же проявляет себя. Рассмотрим эти случаи.

Первая редакция «Песни IV», опубликованная в 1919 году, была дважды переработана Паундом к моменту публикации песни в составе «Наброска XVI песен». Наиболее значительным различие двух версий текста становится в самом конце рассказа многоликого и загадочного лирического субъекта. Финал песни в первоначальной редакции возвращает нас образу провансальского поэта Гвидо Кавальканти, сознание которого преследуют бестелесные образы богов (бестелесными они когда-то представлялись и лирическому герою «Трех песен»). Кроме того, здесь, как и в окончательной редакции, развитие темы поэзии тесно связано и с образом Кентавра (его копыта («goat-foot») были

мельком показаны еще в экспозиции): «The Centaur's heel / Plants in the earth-loam»<sup>148</sup>.

Элементы кольцевой композиции (впервые в «Песнях») встречаются, таким образом, в обеих редакциях, так как в конце повествователь возвращается к образу Кентавра:

(вторая редакция) ... Madonna in hortulo,  
As Cavalcanti had seen her.  
The Centaur's heel plants in the earth loam (20).

По ту сторону Адидже, кисти Стефано, Madonna in hortulo,  
Как её Кавальканти увидел.

Копыта Кентавра оставляют следы в чернозёме.

(пер. Б.Авдеева)

При этом уже отмеченная нами динамика играет здесь решающую роль: песнь начинается с описания движения некоей группы людей вместе с Кентавром («Dawn, to our waking, drifts in the green cool light...» (17) — «Заря, разбудив нас, плывёт зелёным, холодным светом», пер. Я.Пробштейна) и этим же описанием заканчивается. Нелишним было бы упомянуть о том, что для Паунда и его лирического героя образ Кентавра чрезвычайно значим. Он воплощает собой саму суть поэзии: «Поэзия – это кентавр. Заряженное мыслью, организующее слова, проясняющее начало должно двигаться и скакать вместе с началом энергетическим, чувствующим, музыкальным»<sup>149</sup>. Не следует, однако, забывать и о роли Кентавра в мифологическом мире: именно он учил искусству охоты Актеона. Таким образом, Паунд через сложную систему ассоциаций и реминисценций приводит в гармонию субъекты рассказа и наблюдения и их объекты, как бы устремляя образ трагически погибшего юноши (а вместе с ним и уже упомянутого в этом контексте Видаля) и лирического «мы» навстречу друг

<sup>148</sup>Текст первой редакции «Песни IV» цит. по изд.: Pound E. The Fourth Canto. L.: Ovid Press, 1919. Источник: <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3443908>.

<sup>149</sup>Pound E. The Serious Artist // Literary Essays of Ezra Pound. P. 52.

другу. В результате образуется система связей между тремя образами: поэтом и воплощением поэзии, с одной стороны, и учеником и учителем — с другой. Связующим звеном в этой системе и является Кентавр, спутник загадочного лирического субъекта.

Итак, те, кто изображены в начале «Песни IV», обозначены местоимением «мы» («our waking»), то есть пробуждающиеся, идущие и танцующие под яблонями персонажи, образы которых открывают песнь, — это поэт-рассказчик и существо, частично воплощающее поэзию, Кентавр. Однако это не единственное появление местоимения «мы» в песни.

Основное различие двух текстов заключается здесь в том, что в начальной редакции отсутствуют две строки, завершающие текст в более привычном нам варианте, а именно:

And we sit here...  
there in the arena...

И мы сидим здесь...  
там на арене...

*(пер. Б.Авдеева)*

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, возможно, видит гораздо больше остальных.

Наблюдает, сидя, не только коллективный повествователь. Ранее в песни возникают образы других созерцателей, погонщиков верблюдов, которые смотрят на город Экбатан (еще одна вертикальная перспектива, представленная в песни):

The camel drivers sit in the turn of the stairs,  
Look down on Ecbatan of plotted streets...

Погонщики верблюдов сидят у изгиба лестницы,  
 Полюбуйся на Экбатан с размеченными улицами...

*(пер. Б.Авдеева)*

Кроме того, фигура смотрящего в данном случае отсылает нас и к образу Гвидо Кавальканти (1259-1300): поэт «видел» картину Стефано де Верона «Мадонна в саду роз» (*Madonna in hortulo*, ок. 1420), в реальности написанную более чем через сто лет после его, Кавальканти, смерти, и к началу третьей песни, в которой повествователь обозревает красоты Венеции со ступеней таможи (Доганы) («I sat on the Dogana's steps...»,12). Образ же арены как места наблюдения за развертыванием сюжетов, тесно связанных в данном случае с эпизодами гибели трубадуров, и сцены театра Но, начиная с «Песни IV», станет для поэмы одним из сквозных. Позднее он появится, например, в песнях XI, XIII, а также в «Песни LXXX», одной из ключевых уже в «пизанском» цикле (*The Pizan Cantos*, LXXIV-LXXXIV, 1948).

Таким образом, эволюцию лирического повествователя в тексте первых «Песен» можно определить как путь от поиска ориентиров для своего лирического «я» к зарождению самостоятельного рассказчика, избирающего для себя новые «маски», новые голоса и порой декларативно порывающего с техниками предшественников. Рассмотрение основных особенностей этой эволюции на примере «Трех песен», а также песен I, II и IV может подтолкнуть нас к следующим выводам.

Личность лирического героя (как современника Паунда), неопределенная и расплывчатая в «Прапеснях», постепенно вытесняется более динамичным носителем «масок», лирическим повествователем, чье творческое сознание погружено в изменчивое время, а не в безвременность. Образ лирического героя в «Песнях» позднее обнаруживает себя в поиске 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 Э. Феноллозы о живом языке восточной (китайской и японской) поэзии идеограмм, уникальность которой заключается в сочетании «яркости картины и подвижности звуков»<sup>150</sup>. Это сочетание фактически приводит в гармонию два поэтических начала — *phanoroeia* и *meloroeia*, а также перекликается с классическим шеллингианским пониманием искусства поэзии, которая «будучи речью, связана со временем»<sup>151</sup>. 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...»<sup>152</sup>.

Представляется возможным также частично проследить направление развития самоощущения лирического персонажа Паунда в ранних «Песнях». Ассоциативная, значимая для поэта связь между различными временными пластами, «насеменяемыми» историческими лицами и вымышленными персонажами, быстрое переключение пространственных планов и точек зрения, сквозные образы и мотивы — все это связывает первые песни воедино. В то же время, стройность и четкость параллелизмов, элементы кольцевой композиции, отсутствие специально выделенного главного персонажа и двойная инклюзивность, раздвоенное лирическое «мы» — явления для «Песен» относительно новые (они возникают во всей своей полноте только в «Песни IV»), однако имеющие весьма значительный потенциал развития, как можно будет видеть в дальнейших частях «Наброска XVI песен».

<sup>150</sup>Instigations 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.

<sup>151</sup>Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. СПб.: Алетейя, 1996. С. 354.

<sup>152</sup>Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: очерки русской литературы XX века. М.: Наука, 1993. С. 291.

## ГЛАВА II. ПОГРУЖЕНИЕ В ИСТОРИЮ И ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ ПЕСЕН VIII-XX

### 1. «Песни Малатесты»: поэтика фрагментарного

Одним из способов выявления идейно-композиционной целостности многочастных «Песен» является акцентировка общих векторов развития определенных тем, мотивов и приемов от песни к песни. Эта непростая задача, как уже было отмечено, несколько облегчается тем, что части поэмы, весьма условно связанные между собой, зачастую образуют циклы. Таковы, например, «Песни Малатесты» (The Malatesta Cantos, VIII-XI), «Песни Ада» (The Hell Cantos, XIV-XV), «Песни Китая» (The China Cantos, LII-LXI). В целом структура «Песен» характеризуется дробностью, избытком мотивов, которые могут соотноситься с абсолютно разными, а зачастую и переходящими друг в друга в рамках одной песни, культурно-историческими эпохами. Каждая из них (Древний Китай, античность, Ренессанс, реже — западная культура XIX и XX веков) имеет собственных рассказчиков, включая «самого» Паунда.

С этой точки зрения песни из цикла, который будет рассмотрен далее, отличаются большей хронологической однородностью описываемых событий, нежели многие другие. Однако раздробленность, фрагментарность, хотя и несколько особого свойства, присущи и ему. Именно такое сочетание особенностей, впервые встречающееся именно в целостном цикле, и привлекает особое внимание к последнему.

Работа над циклом «Песни Малатесты» («The Malatesta Cantos», входит в книгу «Набросок XVI песен», A Draft of XVI Cantos, 1925) велась с 1922 года. В это время Паунд, путешествуя по Италии, впервые увидел Храм св. Франциска в Римини — он же Темпио Малатестиано, место погребения рода Малатесты — и начал сбор информации о центральных событиях будущего цикла в Национальной библиотеке Римини. В окончательной редакции 1924-1925 годов «малатестианские» песни идут в книге «Набросок XVI песен» под номерами с

VIII по XI. Именно они обозначают исходную точку развития мощного ренессансного пласта поэмы. Мы обратимся к некоторым элементам поэтики данного цикла, которые, на наш взгляд, ярко иллюстрируют новый поворот в процессе создания «Песен».

Центральный персонаж цикла — Сиджизмундо Пандольфо Малатеста (1417-1468) — государь Римини, Фано и Чезены, тиран, «зверино-самодовлеюще преданный своим преступлениям»<sup>153</sup>, расчетливый кондотьер и самый известный представитель своего рода. Вся жизнь этого человека представляла собой «одно непрекращающееся политическое и военное сражение»<sup>154</sup>, и в то же время он прославился как покровитель искусств, меценат и поэт. И последнее обстоятельство для Паунда было не менее (если подчас не более) значимо, чем первое. Фактологический фон рассматриваемых песен охватывает почти всю сознательную жизнь кондотьера и включает в себя, в частности, командование войсками в сражении против миланского герцога Франческо Сфорца, отлучение от церкви (Малатеста был приговорен к смерти по обвинению во множестве грехов, в том числе и в убийствах, но, поскольку в тот момент он отсутствовал в Риме, «казни», сожжению, подверглось его изображение), неравную битву с войском папы Пия II, попытку убийства следующего папы, Павла II, последний неудачный поход против турок.

Специфика повествования в «Песнях Малатесты» резко отделяет цикл от предыдущих песен, в которых можно было выделить одного основного рассказчика. Теперь перед нами предстает множество людей, которые выражают свое представление о Малатесте и о событиях, с ним связанных. Особенности такой «мозаичной» повествовательной техники будут подробно освещены позднее.

В «Песнях Малатесты» Паунд впервые вводит в текст поэмы цитаты из реальных исторических документов. Они, по выражению Д. Дейви, подобны «инородным телам» в тексте<sup>155</sup>, однако мы позволим себе не согласиться с

<sup>153</sup> Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1998. С. 132.

<sup>154</sup> Flory W.S. Ezra Pound and Cantos: A Record of Struggle. P. 122.

<sup>155</sup> Davie D. Ezra Pound. Poet as Sculptor. N.Y.: Oxford UP, 1964. P. 125.

утверждением исследователя и показать, что это не так. С тематической и сюжетно-композиционной точек зрения в «Песнях Малатесты» можно выделить несколько ключевых моментов: «Песнь VIII», в которой Малатеста предстает в зените своей славы, заканчивается кратким описанием событий его детства; «Песнь IX» повествует преимущественно о военных походах Сиджизмундо, однако в ней также цитируются письма его близких (именно здесь возникает образ почтового мешка («post-bag»)), реальных свидетельств о том, что кондотьер «жил и правил» («lived and ruled», 33); «Песнь X» концентрируется прежде всего на противостоянии Малатесты и папского престола, тогда как «Песнь XI» описывает времена заката карьеры и жизни кондотьера. Параллельно через весь цикл независимо от основной тематики каждой его песни проходит образ Темпио, главного создания Малатесты, о котором кондотьер никогда не забывал.

Каким же образом реализуется построение текста вокруг различных событий жизни Малатесты?

1. Первое, что мы замечаем в песнях цикла, — это их подчеркнутая фрагментарность. Поэтика фрагментарного в целом характерна для Паунда, но именно тогда, когда в песни вплетены реальные документы, письма, речи, она особенно значима. Это подчеркнуто автором уже в первой строке — «These fragments you have shelved (shored)» (32) («Эти отрывки ты сохранил (сберег)»). В качестве лирического «ты» здесь выступает Т.С. Элиот. Паунд намекает на одну из финальных строк поэмы «Бесплодная земля» (The Waste Land, 1922), в создании и редактировании которой он, как известно, принимал активное участие. У Элиота судьба «фрагментов» (как фрагментов текста поэмы, так и «обломков» разрушающихся цивилизаций и культур) очевидна — их призван свести вместе поэт: «These fragments I have shored against my ruins»<sup>156</sup> — «Эти отрывки я извлек из-под обломков»<sup>157</sup>. У Паунда же возникают сомнения в том, будут ли подобные фрагменты спасены — «shored» — или же просто сохранены (на первом месте,

<sup>156</sup> Eliot T.S. The Waste Land and Other Poems. L.: Faber&Faber, 1999. P.39.

<sup>157</sup>Зд. и далее перевод «Песен Малатесты» наш, если не указано иное. — А.В.

заметим, у него стоит именно слово «shelved», имеющее иное значение по сравнению с «shored», а именно — «откладывать», даже «ставить на полку»<sup>158</sup>).

Вторая строка представляет собой цитату из письма Джованни, одного из представителей Медичи. Она словно внушает читателю, что отрывки жизни, интересующей повествователя «Песни VIII», разрознены и «сохранились» лишь частично:

And Malatesta

Sigismund:

*Frater tamquam*

*Et compater carissime: tergo...* (VIII, 32)

И Малатеста

Сигизмунд:

*Так сказать, брату*

*И самому дорогому товарищу: на обороте...*

Отсюда и зияния в подписи «Джованни Медичи, Флоренция», идущей следом («...hannide / ...dicis / ...entia»).

Обратим также внимание на прием, которым Паунд будет пользоваться и в дальнейшем (в частности, в «Песни XVIII», где речь пойдет о другом могущественном историческом лице, Кубла-Хане). Малатеста, от которого читатель ожидает некоей реплики после слов «And Malatesta Sigismund:», на самом деле не говорит и не пишет, а скорее всего обозначает свое присутствие в роли читателя, того, кто знакомится с текстом чужого письма. В дальнейшем высказываний о Сиджизмундо в «Песнях Малатесты» будет весьма немало, но сам герой чаще всего будет хранить молчание.

Как и в предыдущих частях поэмы, уже начало песни ставит перед нами

---

<sup>158</sup>Одно из фигуральных значений слова — «Откладывать, будто на полку, убирать, отставлять по завершении» («To lay aside as on a shelf, to put away or up as done with» (Oxford English Dictionary, Digital Edition 4.0, 2009)).

вопрос о точке зрения и «масках» лирического повествователя. Однако здесь, в отличие от, скажем, «Песни I», основной голос и ракурс точки зрения выделить едва ли возможно. Заявляет о себе целый ряд голосов — и Джованни лишь один из них (впоследствии Малатесту назовут «братом» уже в «Песни X», когда подвергают символической казни, однако там он — брат своим товарищам по оружию, «наш брат»).

Поначалу может показаться, что перед нами очередной авторский «поиск» эпического начала, связанного с жизнью центрального персонажа, что ранее уже было свойственно песням II и IV. Однако постепенно начинает открываться возможность увидеть несколько иную перспективу рассмотрения цикла: в фокусе «Песен Малатесты» находится и личностное начало, а также исторические детали и подробности; всего этого почти не наблюдалось ранее. Фрагменты, отрывки в песнях VIII-XI — это часть истории конкретного человека Ренессанса, его окружения, история восприятия его другими людьми. В тексте «Песен Малатесты» говорят многие, и единственное, что мы знаем о носителях этих голосов, — это их язык.

«Умножение» сознаний достигается не только за счет непосредственного обращения к трем языкам, английскому, итальянскому и латыни (иногда даже в форме дублирования одних и тех же слов на двух языках, например, «one night (*quandam nocte*)» («однажды ночью»), «mostly "*la pesca*," fishing» («по большей части рыбача»), «this change-over (*haec traditio*)» («эта перемена»), не только посредством цитирования писем (канцлер Петро Дженади, младший сын Малатесты Саллюстио вместе со своим учителем Лунарда да Палла), коротких записок (флорентийский банкир и патрон искусств Джованни ди Козимо), но и посредством использования весьма своеобразно индивидуализированного языка: рассказчики пишут (и говорят) каждый по-своему, но зачастую их речь не соответствует их положению, возрасту или роду деятельности. Здесь трудно не согласиться с американской исследовательницей М. Перлофф, которая констатирует «лингвистическую неопределенность» языка «малатестианских»

песен<sup>159</sup>. Так, не поддающееся идентификации «я» (по-видимому, человек, близкий главному персонажу), хотя и выражается официальным слогом, но часто использует сокращения «wd.» (от would), «shd.» (от should), которые, заметим, регулярно встречаются в неформальных письмах самого Паунда), а секретарь Малатесты, Якопо да Сончин, пишет с огромным количеством орфографических ошибок («shud», «advisabl», «yr», «cherch», «rite»). С одной стороны, звучат голоса тех, кто любит и ценит «историю» во всей ее точности (в письмах есть даты, названы цифры, относящиеся к количеству конных и пеших воинов в битвах), с другой — переход от образа к образу посредством некоторых ремарок оказывается весьма стремительным, неожиданными. Например, для обозначения того, что стихи Малатесты должны исполняться под лиру, в текст вводится одно только название инструмента («Lyra») без какого-либо комментария, после чего цитируется сам текст стихотворения, прославляющего «божественную Изотту», будущую третью жену кондотьера.

Кроме того, речь персонажа может звучать несколько размыто, как в случае с одним из воинов Малатесты, который, описывая исход очередной битвы с папой, которую тот, в конце концов, выиграл, говорит о своих противниках следующее:

And they had neither town nor castello

But dey got de mos' bloody rottenes' peace on us (XI, 53)

И они не взяли ни города, ни замка,

Но принудили нас к чертовому поганейшему миру.

Если ранее его манера выражаться отражала взвешенность воина-летописца, то теперь, когда Сиджизмундо побежден (что влечет за собой закат военной карьеры героя), наступает черед некой американо-итальянской языковой смеси, полной низовых оборотов: «But dey gotde mos' bloody rottenes' peace on us / Quandì loci

---

<sup>159</sup>Perloff M. On Pound and Malatesta // The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage. Princeton (N.J.): Princeton UP, 1981. Источники: [http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m\\_r/pound/poundandmalatesta.htm](http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/pound/poundandmalatesta.htm).

sono questi...» (XI, 53) — «Но принудили нас к чертовому поганейшему миру / Несколько мест под вопросом...». Завершается повествование воина перечислением потерянных Малатестой земель. Наконец, недоумение читателя вызывает не просто взрослый, но высокопарный официальный стиль письма шестилетнего Саллюстио, сына Малатесты («Magnificent and Exalted Lord and Father in especial my / lord with due recommendation...» (IX, 43) — «Могущественный и досточтимый Повелитель мой и Отец, господин мой, с должным почтением...»).

Итак, некоторые персонажи — и, как оказывается, одновременно рассказчики — словно бы становятся не на свои места, играют не свои роли, отказываются повествовать о событиях на своем языке. В итоге образ Малатесты получает максимальное воплощение в качестве фигуры таинственной, непроницаемой и отстраненной. В то же время сочетание исторической точности и «своих-чужих» воспоминаний о кондотьере является косвенным отражением, с одной стороны, противоречивости центрального персонажа, который фактически не явлен в тексте непосредственно, а с другой — противостояния Истины и Каллиопа, музы эпической поэзии, о котором говорится в самом начале «Песни VIII»:

"Slut!" "Bitch!" Truth and Calliope  
Slanging each other... (VIII, 32)

«Шлюха!» «Сука!» Истина и Каллиопа  
Поносили друг друга...

*(пер. Я.Пробштейна)*

Подобная перебранка между ними свидетельствует о том, что исторические факты и их передача в творческой, «эпической» форме не совместимы друг с другом. Вопрос о том, какое из этих начал в цикле берет верх, по нашему мнению, так и остается открытым. Подобно тому, как в «Песни II» лирическое «я» поэта задается вопросом, где искать «своего» и «истинного» Сорделло, ренессансный

рассказчик также колеблется, не соглашаясь ни с одной из «спорщиц», но в то же время и не отвергая ни эпическое, ни историческое начало. Однако здесь же просматривается и довольно существенная разница между «Песней II» и «малатестианским» циклом. 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, самого лирического повествования, зафиксированного в речи или на письме воспоминания.

Разорванность, фрагментарность лирического повествования накладывает отпечаток на традиционную для Паунда поэтику античных ассоциаций. Так, описание одного из центральных событий «Песни XI», неравной битвы между войсками Малатесты и папы, открывается весьма неожиданным почти что гомеровским перечислением командиров эскадронов, которые будут в ней участвовать, а в «Песни IX» новая неожиданная перекличка с античностью затрагивает уже самого Малатесту. К Сиджизмундо применяется эпитет «POLUMETIS», который непосредственно связывает его с другим крайне важным для Паунда персонажем, гомеровским Одиссеем. На эту параллель указывает, например, П. Мейкин, который считает, что Малатеста — это «Одиссей с привнесенным в его образ созидательным началом»<sup>160</sup>. На наш взгляд, можно предположить, что, во-первых, как и «многоумный», «многосторонний», «хитроумный» герой, Малатеста (через документы и размышления повествователей) показан как человек странствующий и военный, а во-вторых, он, как и Одиссей, является фигурой достаточно противоречивой.

2. Что же в подобной ситуации призвано обеспечить хотя бы условное взаимодействие фрагментов текста? Помимо лейтмотивов (военные походы, строительство Темпио Малатестиано, отношения Малатесты с церковью) таким началом, как нам кажется, являются разнообразные повторы.

---

<sup>160</sup>Makin P. Pound's Cantos. P. 137.

Наиболее часто повторяется союз «и». В общей сложности в одной только анафорической функции этот союз (англ. and; лат. et) по нашим подсчетам употребляется 216 раз. Такая «эпическая»<sup>161</sup> анафора сопровождает и описание строительства церкви Малатесты, «переполненной языческими украшениями» («and built a temple so full of pagan works» (IX, 45). Эта характеристика понятна. Во-первых, храм, будучи посвященным св. Франциску, в сознании самого Малатесты и последующих поколений однозначно ассоциировался с именем не подвижника из Ассизи, а третьей жены кондотьера, Изотты дельи Атти. Во-вторых, его конструкция говорит о разрыве с традициями средневековой романской архитектуры и о реабилитации традиций античности. В-третьих, Темпио будет служить усыпальницей для всех последующих представителей рода, то есть, по сути, связывать разные времена и разные поколения воедино. В-четвертых, Темпио Малатестиано на самом деле возводился не с нуля: на месте его постройки ранее уже существовал фундамент некоего храма. И, наконец, в-пятых, сам процесс создания церкви из камня важен в мифопоэтическом плане. Как пишет М.Б. Куинн, «для Паунда одна из любимых эпох скульптуры — это XV век, когда господствовало священное отношение к камню, когда он воспринимался наделенным формами, борющимися за воплощение»<sup>162</sup>.

Следует обратить внимание на то, что в рассматриваемом цикле процесс создания Темпио описан именно как строительство («built», «aedificavit»). То есть, пользуясь терминами из критической теории самого Паунда, этот процесс можно охарактеризовать как «вос-создание» (паундовский лозунг «сделать заново», «make it new»<sup>163</sup>) — и он оказывается весьма актуальным применительно к стилистике «Песен Малатесты».

Существенно, что замысел Малатесты-строителя так и не был воплощен до конца — процесс создания произведения искусства, по-видимому, воспринимается Малатестой как дело, которое невозможно завершить. «И» в сценах строительства Темпио — это напоминание о постоянном надстраивании

<sup>161</sup> Эткинд Е.Г. Материя стиха. СПб.: Гуманитарный союз, 1998. С. 484.

<sup>162</sup> Quinn M.B. The Metamorphoses of Ezra Pound // Motive and Method in the Cantos of Ezra Pound. P. 91.

<sup>163</sup> Одноименная книга эссе впервые увидела свет в 1934 году (Pound E. Make It New. L.: Faber, 1934).

церкви, ставшей воплощением «ренессансной жажды увековечения в камне» и, одновременно, «достижением и провалом»<sup>164</sup> своего создателя.

Посредством анафорического «надстраивания» описывается и детство Малатесты:

And the dusk rolled  
                   to one side a little  
 And he was twelve at the time, Sigismundo,  
 And no dues had been paid for three years... (VIII, 37)

И сумрак слегка  
                   набок скатился,  
 И ему, Сигизмундо, было в то время двенадцать,  
 И податей не платили три года...

*(пер. Я.Пробштейна)*

а также его военные походы:

And it went on from dawn to sunset  
 And we broke them and took their baggage... (XI, 53)

И сражались мы от зари до заката,  
 И мы сокрушили их, и забрали их поклажу.

*(пер. Я.Пробштейна)*

В первом случае рассказчик ускоряет время, очень бегло касаясь детства Сиджизмундо, и стремится как можно быстрее обратиться к событиям, которые происходили с Малатестой с тринадцати лет (именно в этом возрасте он ступил на военную стезю), одновременно подчеркивая сгущение над его родом «сумерек»;

<sup>164</sup>Alexander M. The Poetic Achievement of Ezra Pound. P. 152-154.

соответственно, отчетливо заметным становится и прием ретардации в повествовании о более поздних временах славы Малатесты. Во втором случае анафоризация служит для создания образа планомерно, слаженно продвигающегося вперед войска. Постоянное повторение союза «и» в итоге становится как элементом поэтики времени (бесконечное продление действия, освещение его во все новых и новых ракурсах), так и создает картину неумолимого хода жизни, истории.

Еще один случай употребления союза «и» в анафорической функции — описание обвинений, предъявленных Малатесте папой Пием II (насилие, лжесвидетельство, блуд, безрассудство, предательство и даже некрофилия). Среди прочих грехов Сиджизмундо значатся и уход от веры: «and that he rejected the whole symbol of the apostles» (X, 48) — «и то, что он отрицал весь апостольский чин» (*пер. Я.Пробштейна*), — и оспаривание права монахов на владение имуществом: «and that he said the monks ought not to own property» (X, 48). Кондотьер не просто ведет борьбу с церковью, а, по мнению самой церкви, отвергает ее сущность.

Если в первых песнях лирическое «я» Паунда 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». Паундовский Малатеста таким образом, вступает в конфликт не только с окружающей действительностью своего времени, но и с представлением о себе как о «ренессансном гуманисте и университетском ученом», гармоничной личности, подающей пример другим<sup>165</sup>, с легендой о себе, сложившейся уже после его смерти.

3. Поначалу выделить доминирующую эмоцию в рассказе о жизни Малатесты весьма затруднительно, однако затем, на наш взгляд, можно заметить, что, помимо рассказчиков, знавших Малатесту и /или общавшихся с ним, в песнях цикла угадывается еще одно лицо, которое, возможно, знает о событиях жизни

<sup>165</sup>Alexander M. The Poetic Achievement of Ezra Pound. P. 152-154.

кондотьера больше других. О его наличии сигнализирует проявление иронии, которой до этого в «малатестианском» цикле, как нам кажется, не наблюдалось.

В строке «And stole that marble in Classe, "stole" that is» (IX, 40) («И украл тот мрамор в Класе, ну, то есть — "украл"») обращает на себя внимание заковыченный повтор. Рассказчик, кем бы он ни был, делая акцент на слове «украл», иронизирует над теми, кто утверждал, что Малатеста совершил кражу мрамора при строительстве Темпио. Кроме того, он проявляет симпатию к Малатесте и даже пытается оправдать осуществленную им в действительности кражу мрамора.

Другой эпизод, имеющий иронический подтекст, описывает встречу Малатесты с папой Павлом II (преемником Пия II). Сиджизмундо планировал убить его:

Yes, I saw him when he was down here  
Ready to murder fatty Barbo, "Formosus" (XI, 55)

Да, я видел его там,  
Готового убить толстяка Барбо, «Прекрасного».

Однако предусмотрительный папа привел с собой семерых верных кардиналов, и убийство, свидетелем которому чуть было не стал повествователь, не состоялось. Как и в ранее приведенном примере, наличие кавычек намекает на иронию рассказчика в отношении понтифика: Павел II, он же Пьетро Барбо («fatty Barbo», «толстяк Барбо», затем просто «Fatty»), культивировавший внешнюю помпезность церковных церемоний, сам себя нарек «Прекрасным», но это имя было отвергнуто конклавом.

Обращаясь к финальным строкам «Песни XI», в которых звучит обращение Малатесты к своему управляющему Энрико де Аквабелло (Акваделли) незадолго до смерти, —

You'll stand any reasonable joke that I play on you.  
And you can joke back

provided you don't get too ornery... (XI, 56)

Ты вытерпишь от меня любую шутку, в разумных пределах.

И можешь шутить в ответ,

если только будешь не слишком зол... —

читатель узнает, что и самого Малатесту чувство юмора не покидало до конца жизни. Если в эпизоде с несостоявшимся убийством папы тема смерти нейтрализуется разговорами об искусстве и науке, то в финале песни это происходит благодаря шутке, ведь кондотьер, по выражению критика Эйдриана Стоукса, всегда «заставлял смерть служить жизни»<sup>166</sup>.

Вернемся, однако, к сцене покушения на Павла II. При внимательном ее рассмотрении нельзя не отметить, что появление некоего наблюдателя на встрече папы и его соперника выглядит несколько неожиданно, учитывая, что она была тайной. Откуда же в таком случае «свидетель»? Не означает ли это, что тот, чья точка зрения представлена в этом эпизоде, на самом деле, в отличие от других рассказчиков, не является современником Малатесты?

Подтверждение наличия комментатора, не являющегося ни одним из исторических рассказчиков, представлено в строках из «Песни XI»: «And we sit there. I have sat here / for forty four thousand years» (XI, 55) («И мы сидим здесь. Я сижу здесь сорок четыре тысячи лет»). «Другие мы», новое «я», фигуры беспристрастных наблюдателей показаны не только здесь. Так, в «Песни IV», как уже отмечалось нами в первой главе, заявляют о себе наблюдатели, которые смотрят на происходящее, сидя на арене. Образ арены возникает и в «Песни XII» — и снова наблюдающие обозначены местоимением «мы». Как и в финале анализируемого цикла, в этих песнях «другие мы» будто бы бессмертны, их взгляд направлен «сквозь века и пласты времени»<sup>167</sup>, а арена, где они присутствуют, — место, где «разыгрываются драматичные и знаковые события

<sup>166</sup>Stokes A. *Stones of Rimini // The Critical Writings*. Plymouth: Thames and Hudson, 1978. P. 155.

<sup>167</sup>Terrell C.F. *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*. V. 1. P. 15.

человеческой истории, прошлого и настоящего»<sup>168</sup>. Однако именно в «Песни XI» впервые встречается указание на необыкновенную историческую глубину, прозреваемую наблюдающим (сорок четыре тысячи лет), что, на наш взгляд, тесно связано с обращением к теме неумолимого хода времени и истории, одной из ключевых в цикле.

Подведем итог. Рассматриваемые песни многоголосы. Перед нами не планомерно разворачивающееся историческое свидетельство, не связное повествование, а рассказ нескольких людей, целого нестройного « хора ». У каждого из них — свой горизонт видения и свой способ говорить о Малатесте. Основного рассказчика при этом идентифицировать крайне затруднительно, но порой он все же заявляет о себе посредством своего рода надысторической иронии.

Именно «Песни Малатесты» (где о Платоне сказано, что он сделал вывод о положительной роли тиранов в жизни человечества: «...he had observed that tyrants / Were most efficient in all that they set their hands to» (VIII, 35) — «...он пришел к выводу, что тираны / Достигали наивысших успехов во всем, за что принимались») открывают путь к положительному восприятию Паундом Бенито Муссолини в позднейших песнях. В дуче, который, как и Малатеста, разбирался в различных искусствах и покровительствовал им, поэт находил современное воплощение ренессансного кондотьера. В письме-открытке к Джону Драммонду (18 февраля 1932 года, Рапалло) Паунд призывает собеседника не идти на поводу у лживой прессы и выражает уверенность в том, что в истории Муссолини «окажется рядом с Сиджизмундо и людьми порядка, а не с ходячими гнойниками и разрушителями»<sup>169</sup>.

Амбивалентность отношения к Малатесте различных рассказчиков, а также противоречие между их положением и их манерой повествования так или иначе соотносится с обозначенным в начале цикла конфликтом между Истиной и Каллиопой, причем в анализируемых песнях ни одна из них не одерживает

<sup>168</sup>Terrell C.F. A Companion to the Cantos of Ezra Pound. V. 1. P. 59.

<sup>169</sup>Pound E. The Letters of Ezra Pound: 1907-1941. P. 320.

«победы». Если ранее Паунда гораздо больше интересовала специфика эпоса (и эпосов), то теперь оба начала — и историческое, и эпическое — крайне важны для него. Вступая в противоречие, они все же не могут существовать друг без друга.

Итак, сам Малатеста оказывается творцом собственной легенды и одновременно борцом с ней. Он не только воин, но и художник, у которого создание порядка из хаоса происходит в форме строительства храма, нарушающего все современные ему представления о гармонии. Именно образ храма связывает «малатестианский» цикл с одной из следующих песен — «конфуцианской» (XIII) — где образы природы и порядка выйдут на первый план.

## 2. Современный Запад и Древний Восток: песни XII, XIII и XVIII

Непосредственное появление наблюдающего сознания, о котором шла речь в конце предыдущего раздела, — яркий сигнал того, что повествование обращается к истории: в песни третьей рассказчик сидит на ступенях Доганы, в первоначальном варианте четвертой — наблюдатели, обозначенные местоимением «мы», находятся на арене в Вероне, в одиннадцатой — лирическое «мы» снова в какой-то момент проявляет себя.

С подобным явлением мы сталкиваемся и в «Песни XII» (Canto XII, 1923, опубл. 1925): «And we sit here / under the wall» (XII, 57). Однако если в случае с предыдущим циклом речь шла о затемненных, разрозненных образах рассказчиков, то в данном случае эти образы, напротив, прописаны весьма четко: это единственное в рамках данной песни «я» (лирический герой, лично знакомый с центральным персонажем песни), а также известный американский юрист и своего рода современный «Малатеста» Джон Куинн (иногда выступающий здесь под именем «Джим Икс», Jim X).

В «Песни XII» мы имеем дело с новейшей историей и с образом одного из ярких современников Паунда. Объект повествования — судьба американского бизнесмена Френсиса Бейкона (в песни он назван «Baldy Bacon» либо просто

«Baldy», «Лысик»), с которым сам Паунд, автор современного «эпоса», познакомился еще в 1910 году во время своего визита в Америку. В этот период своей жизни поэт проявлял интерес к бизнесу, и Бейкону даже удалось привлечь его к одному из своих страховых проектов. Рассматриваемая песнь во многом уникальна, так как едва ли не единственным источником описанных в ней событий является личный опыт самого автора, стремящегося раскрыть, кем и / или чем был Бейкон для истории и экономики. Паунд, по выражению П. Экройда, «со всей серьезностью готовил себя к написанию альтернативной истории Запада»<sup>170</sup>.

Что касается самого Паунда, он довольно дружелюбно отзывается об объекте своего поэтического «исследования» и о встрече с ним после долгой разлуки. Так, в письме к отцу от 16 июля 1922 года поэт сообщает: «Фрэнк Бейкон тоже показался на прошлой неделе. Был чертовски рад видеть его после двенадцатилетнего перерыва. Только что использовал часть его биографии в песнях»<sup>171</sup>. Тем не менее, в «Песни XII» от этой благосклонности не остается и следа.

Для лирического героя песни Бейкон — своеобразный новый «Одиссей» от бизнеса. Он путешествует по морю в поисках выгоды, в стремлении умножить свои капиталы:

Baldy's interest

Was in money business.

"No interest in any other kind ovbisnis,"

Said Baldy (57)

Лысик интересовался только

Денежными операциями.

«Никакого интереса к любому другому бизнесу», —

<sup>170</sup> Ackroyd P. Ezra Pound and His World. P. 71.

<sup>171</sup> Ezra Pound to his Parents: Letters 1895-1929. P. 500.

Сказал Лысик.

*(пер. Я.Пробштейна)*

Одно из средств создания образа Болди — это смысловой повтор (похожий прием, напомним, уже был опробован в «Песнях Малатесты»). В приведенных строках повтор уже на языковом уровне разводит «по разные стороны баррикад» повествователя и персонажа: Бейкон говорит о себе по сути то же самое, что уже было сказано о нем в третьем лице, но выражает эту мысль грубым и простым языком. Порой два стиля даже сталкиваются в одном предложении, например: «wanted to "eat up the whole'r Wall St."» (58). Метафора поглощения, которую использует бизнесмен, в данном случае выражает отношение и самого рассказчика к подобным людям.

В Америке Болди Бейкон организовал бизнес: в песни его деятельность характеризуется прилагательным «odd» (странная, эксцентричная). Болди страховал различные объекты, в частности, публичные дома. При описании встречи и работы с ним повествователь придерживается предельной автобиографической точности, как бы примеряя на себя маску самого Паунда, видевшегося с Бейконом в далеком 1910 году:

Returned to Manhattan, ultimately to Manhattan.

24 E. 47th, when I met him

<...>

Rising from 15 dollars a week (57-58)

Вернулся в Манхэттен, в итоге в Манхэттен.

24 Ист 47-я улица, где я встретил его

<...>

От 15 долларов в неделю и выше.

*(пер. Я.Пробштейна)*

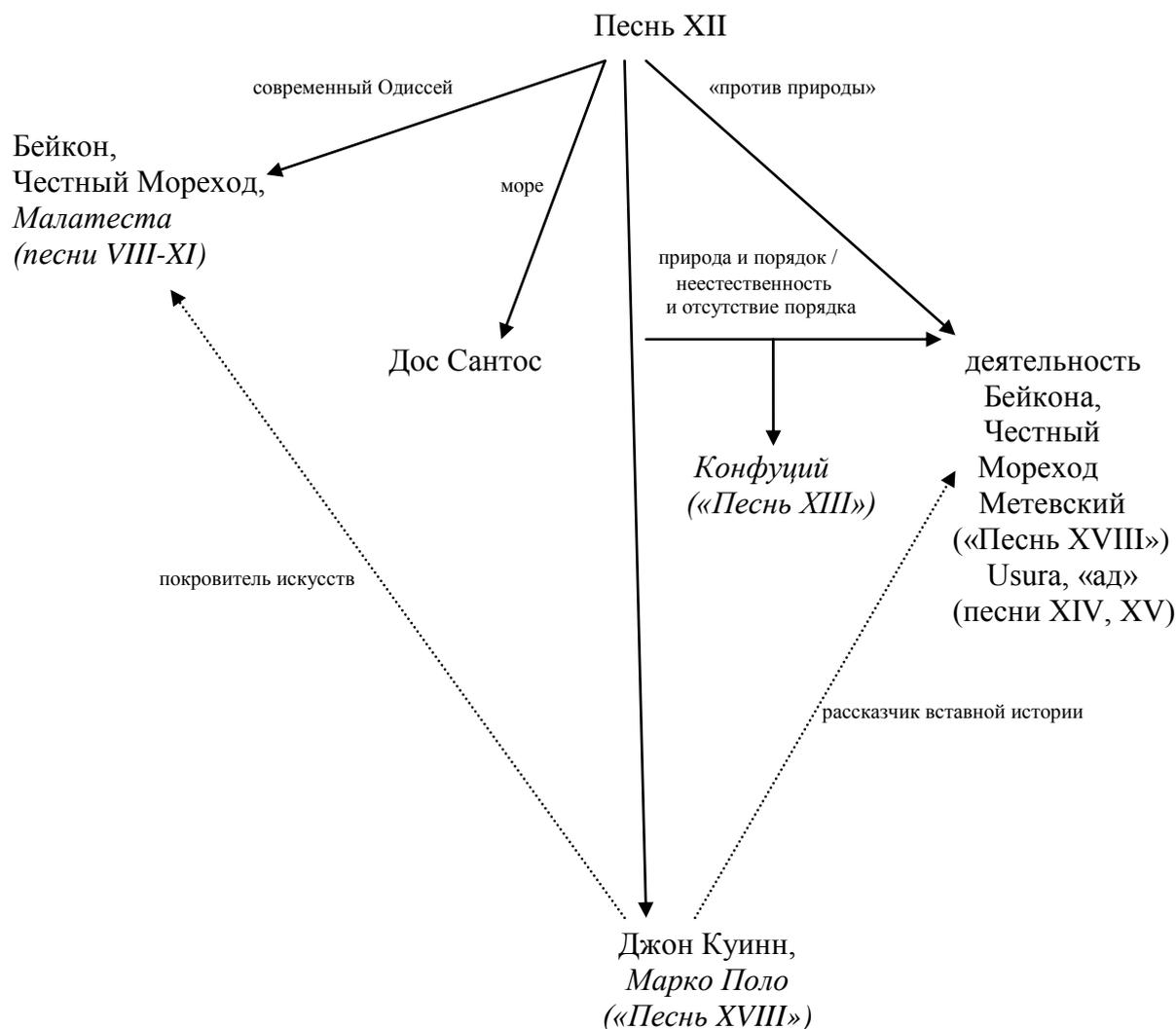
До возвращения в Америку бизнесмен занимался чеканкой монет на Кубе, а также выдавал там кредиты, что, безусловно, делает его в глазах лирического героя (и самого автора) носителем одного из тяжелейших в паундовском мире грехов — ростовщичества (*usury, usura*). Тема ростовщичества, которое «в любой области культуры уничтожает знаки времени, убивает ритм труда, в котором рождается музыка поэзии»<sup>172</sup>, в полной мере будет подниматься уже в более поздних песнях (наиболее известной из них является, пожалуй, «Песнь XLV», так называемая «Песнь ростовщичества», *Usura Canto*, 1937), но именно сейчас историческое сознание паундовского лирического повествователя сталкивается с необходимостью указать на это пагубное явление. В описании жизни Бейкона мы также можем видеть и довольно прозрачный намек на то, что «усурукратия» напрямую ведет и к рабству: Болди спит, приковав к себе двух негров («*Sleeping with two buck niggers chained to him*» (57)). В целом образ бизнесмена-ростовщика является идеальным примером воплощения паундовской формулы: «Невозможно создать хорошую экономику на основе дурной этики»<sup>173</sup>. Данная мысль восходит, судя по всему, к философии Дж. Раскина, который также много внимания уделял тесной связи между искусством и социальной жизнью<sup>174</sup>.

На наш взгляд, «Песнь XII» целесообразно было бы рассматривать через призму композиционно-смысловой связи образов, появляющихся в ней, между собой, а также с образами из более широкого контекстуального окружения. Связь внутри системы образов можно условно представить в виде следующей схемы:

<sup>172</sup> Ellmann M. *The Poetics of Impersonality: T.S. Eliot and Ezra Pound*. P. 181.

<sup>173</sup> Pound E. *Gists // Impact: Essays on Ignorance and the Decline of American Civilization*. Chicago: Regnery, 1960. P. 244.

<sup>174</sup> А.Л. Мортон писал о Раскине в поистине паундовском духе: «... всякий раз, когда Раскин пытался прямо сказать капиталистическому обществу, что его торгашеская эстетика есть лишь новое обличье старого духа ростовщичества, выяснялось, что нет никакой возможности добиться, чтобы его услышали». (Мортон А.Л. *Совість Джона Раскина // От Мэлори до Элиота*. М.: Прогресс, 1970. С. 202).



На данной схеме сплошные стрелки ведут к основным персонажам «Песни XII» (шрифтом без выделения). Курсивом выделены имена персонажей других песен, сопоставимых с рассматриваемыми ниже, либо обозначены сами эти песни. Пунктирные стрелки показывают персонажные связи Джона Куинна как лирического рассказчика, с одной стороны, и покровителя искусств, с другой. На всех стрелках обозначены образы и понятия, ключевые для сопоставления либо противопоставления заявленных героев.

1. Строку «*Pollon d'anthropon iden*» (58) (что переводится как «он знал (видел) многих людей») можно условно обозначить как начало первой линии образов (на схеме справа), непосредственно связанных с сюжетом странствий Бейкона. Приведенной фразой описывается гомеровский Одиссей, и у читателя сразу появляется возможность сравнить между собой тон повествования в предыдущих «малатестианских» песнях и в песни о Болди. Если Сиджизмундо Малатесте гомеровский эпитет «*polumetis*» дается для того, чтобы подчеркнуть преемственность его образа по отношению к античному герою, обозначить тесную связь между различными воплощениями паундовского путешественника (в том числе, безусловно, отправляющегося в «плавание за знанием!»), то в

случае с Бейконом одиссеевское начало иронически обыгрывается, ведь особое «знание людей» в данном контексте означает, что банкир отслеживал, какие транспортные компании вели себя наиболее неаккуратно, чтобы цинично (Болди абсолютно безразлична судьба инвалидов производства) воспользоваться этим в своих корыстных целях:

Knew which shipping companies were most careless;  
 where a man was most likely  
 To lose a leg in bad hoisting machinery...(58)

2. Развитие темы путешествия, плавания, мотива моря (вторая линия на схеме, примыкающая к первой) связано с сюжетом, разворачивающимся вокруг хозяйственной деятельности Хосе Марии дос Сантоса, предположительно, португальского купца<sup>175</sup>. Он получает прибывший по морю маис и жалуется на то, что злак испорчен морской водой:

'Maize  
 Spoiled with salt water,  
 No use can't do anything with it."(58)

Тем не менее купец кормит этим маисом своих свиней, и их поголовье дает прирост:

Porkers of Portugal,  
 fattening with the fulness of time (59)

Свиньи Португалии  
 ожирели в должное время

*(пер. Я. Пробштейна)*

Тем самым лирический повествователь как бы снимает с дос Сантоса часть вины за чрезмерную жажду денег: купец не приравнивается к бизнесмену, зараженному

---

<sup>175</sup>Terrell C.F. A Companion to the Cantos of Ezra Pound.V. 1. P. 59.

ростовщицеством, именно потому, что последний превращал деньги в пустоту, его доморощенная «усурукратия» не предполагала никакой «естественности», никакой связи с жизнью в целом, а «когда деньги теряют естественную связь с потребностями и стремлениями людей и превращаются исключительно в товар, нация и культура деградируют»<sup>176</sup>. Что же касается дос Сантоса, именно естественный прирост поголовья свиней, то есть буквально умножение их числа за счет их же самих, продолжение жизни, во многом оправдывают этого персонажа. Так, образ второстепенного, на первый взгляд, лица, выступающего в качестве своеобразного антипода Болди, помогает лирическому герою-историку показать, чем «здоровая» экономическая деятельность отличается от ростовщицества, которое не отдает ничего природе взамен.

3. Линия, связывающая рассматриваемую песнь с «малатестианскими», ведет нас также и к образу Джона Куинна (John Quinn, 1870-1924), одного из многолетних корреспондентов Паунда, покровителя современных искусств<sup>177</sup>. Сам Куинн, как и Малатеста, — довольно противоречивая фигура. С одной стороны, он оказывал серьезную денежную помощь многим поэтам-модернистам (в том числе Эллиоту и самому Паунду), с другой — предпочитал не вкладываться в «мертвых художников», а выбирать для финансирования живых и современных, а точнее, тех, кому срочно нужны были деньги. С точки зрения пространственно-временного аспекта поэтики образ Куинна также двойственен: именно он сводит вместе две линии художественного времени в песне: с одной стороны, он — человек той же современности, к которой принадлежит и «Одиссей»-ростовщик Бейкон, но с другой стороны, именно ему Паунд «доверяет» рассказать предание об еще одном, наряду с Болди, «Одиссее» данной песни, называемом «Честным Мореходом»:

Told 'em the Tale of the Honest Sailor.

Bored with their proprieties,

<sup>176</sup> Askroyd P. Ezra Pound and His World. P. 52.

<sup>177</sup> Куинн активно помогал и семье Йейтсов (как самому поэту, так и его отцу), с которой познакомился в Ирландии еще в 1902 году (Fahy C.W.B. Yeats and His Circle. Dublin: The National Library of Ireland, 1989. P. 44).

as they sat, the ranked presbyterians (59)

Поведал им сказание о Честном Мореходе,

Утомленный их собственностью,

сидевших рядом, высокопоставленных пресвитерианцев

(пер. Я.Пробштейна)

(Заметим, что здесь лирический герой Паунда не упускает возможности поиронизировать над пресвитерианами. В молодости сам Паунд презирал кальвинизм как источник пуританских взглядов американцев<sup>178</sup>. Позднее его неприязнь была связана также с тем, что именно Кальвин был первым из авторитетных теологов, говоривших о том, что ростовщичество не является грехом. Нам представляется, что именно по второй причине пресвитериане оказываются слушателями шокирующей истории, которая должна стать поучительной в том числе и для них, владельцев мертвой, нечестной собственности, «Bored with their proprieties»).

4. Герой вставной истории — Честный Мореход — является вымышленным, сказочным двойником Бейкона, и его судьба — аллегорией самой *усурократии*, поглотившей современную цивилизацию.

Вставной рассказ Джима Икс оформлен очень четко, что для «Песен» ранее было не характерно (подобные истории прерывались, рассказывались множеством лиц, но никогда прежде не велись одним рассказчиком от начала и до конца). Похожий случай наблюдается впоследствии в «Песни XVIII», где проблеме денег также уделяется основное внимание.

1) Сюжет, пересказанный Джимом, незамысловат. Морехода в нетрезвом виде доставляют в больницу, где врачи, желая грубо пошутить над ним (это сильно контрастирует, например, с доброй и очищающей шуткой в финале «Песен Малатесты»), убеждают его в том, что ребенка, родившегося у

<sup>178</sup> У. Флори, впрочем, делает важное замечание: Паунд отвергал не протестантизм или кальвинизм вообще, а ту его ограниченную и ханжескую разновидность, которая культивировалась в маленьких американских городках, одним из которых был Хэйли (штат Айдахо), где родился поэт (Flory W.S. *The American Ezra Pound*. New Haven, L.: Yale UP, 1989. P. 24).

проститутки из женской палаты, на самом деле произвел на свет он, Мореход<sup>179</sup>.  
 Законы перевернутого мира фантастического вставного рассказа вступают в силу.  
 Последствием шутки для Морехода становится «прозрение» (он и сам думает, что  
 прозрел и встал на путь исправления, и перестает пить):

An' he looked at it, an' he got better,  
 And when he left the hospital, quit the drink,  
 And when he was well enough  
                   signed on with another ship (60)

И он посмотрел на него, и стал выздоравливать,  
 А когда вышел из больницы, бросил пить,  
 А когда совсем поправился,  
                   поступил на другой корабль

*(пер.наш. — А.В.)*

Однако на самом деле именно в момент «прозрения» он по сути и был ослеплен,  
 одурманен легендой о самом себе и поверил в нее. Своему выросшему «сыну» он  
 впоследствии признается:

"You called me your father, and I ain't.  
 "I ain't your dad, no,  
 "I am not your fader but your moder," quod he,  
 "Your fader was a rich merchant in Stambouli." (61)

«Ты называл меня отцом, но я не он.  
 Я тебе не отец, нет,  
 Не отец я тебе, а мать, — сказал он,

<sup>179</sup>Д. Олбрайт (Albright D. Early Cantos I-XLI // The Cambridge Companion to Ezra Pound. P. 76) предполагает, что в истории о Мореходе есть подтекст, связанный с темой поэтического творчества. Ученый указывает на то, что в письме к Элиоту о «Бесплодной земле» в конце декабря 1921 года есть строки, в которых Элиот назван «матерью» поэмы:

These are the poems of Eliot  
 By the Uranian Muse begot;  
 A Man their Mother was,  
 A Muse their Sire (The Letters of Ezra Pound: 1907-1941. P. 103).

Отец твой был богатым купцом в Стамбуле».

(пер.наш. — А.В.)

Упоминание об «отце» ребенка косвенно отсылает читателя и к размышлениям самого поэта о связи ростовщичества с «содомским грехом»: «В теологии, какой ее знал Данте, ростовщик проклят вместе с содомитом»<sup>180</sup>, — писал Паунд.

В уже упомянутой «Песни XVIII» также важна поэтика вставного рассказа. Здесь он представляет собой краткое описание истории денег при Кубла-хане (могущественном монгольском хане Кубилае, основателе династии Юаней). Именно он в 1285 году ввел в обращение первые бумажные деньги, и это событие становится своеобразной точкой отсчета для развития ростовщичества. О хане повествует Марко Поло, находящийся в тюрьме в Генуе: «thus Messire Polo; prison at Genoa — / «Of the Emperor», 84).

Мореход в рассказе Куинна назван Честным именно потому, что все откровенно рассказал сыну, сорвал покров благопристойности с «неестественной» работы ростовщичества, а вместе с этим, как можно понять из всего хода «Песни XII», — и с деятельности множества современных бизнесменов и банкиров. Марко Поло тоже предельно честен: он не только повествует, но и выражает свое негативное отношение к сказанному.

2) В обеих историях зарождение зла связано с мотивом магического, невероятного: в рассказе Куинна это сама возможность поверить неправдоподобной шутке, в записках Марко Поло — алхимия: «...that hyght the secret of alchemy...» (84) («...так что можно сказать, что ведом секрет алхимии хану» (пер. Я. Пробштейна)).

3) Образы как Честного Морехода, так и Кубла-хана несут в определенной мере назидательную нагрузку. Тесная связь с современностью в песнях проговаривается до конца, а живым указанием на актуальность рассказанных историй для современного общества в каждой из песен служат образы людей капитала из века двадцатого. В «Песни XVII» есть и свой «Бейкон»,

<sup>180</sup> Pound E. Selected Prose 1909-1965. L.: Faber, 1973. P. 61.

Зенос Метевский. Под этим именем скрыт современник Паунда Бэзил Захарофф (Basil Zaharoff, 1849-1933), магнат, торговец оружием. Для поэта Метевский — человек, который наживается на войнах, а значит, находится на вершине «усурукратической» иерархии. Всю жизнь его преследовала ненависть: в детстве (отметим почти сказочный зачин истории о магнате: «There was a boy in Constantinople...» (84) — «Жил в Константинополе мальчик...») он получил пинок от британца («And some britisher kicked his arse», 84) и на всю жизнь возненавидел всех британцев, подобно Наполеону, презиравшему французов и признававшимся в желании «причинить им как можно больше вреда» («I will do them all the harm that I can», 84). На наш взгляд, можно проследить две параллели между образами Метевского и Малатесты:

— сюжетная: подобно ренессансному кондотьеру, бизнесмен также должен был умереть, но обманул смерть. Как и его прототип Бэзил Захарофф, Метевский попал в афинскую тюрьму. При попытке сбежать оттуда он был «застрелен» охраной («Metevsky died»), однако потом оказалось, что застрелен другой заключенный, а побег магната оказался успешным. Он наблюдает собственные «похороны» (сравним с «сожжением» Малатесты, на котором «казнимый» также не присутствовал), сидя в кафе:

And Metevsky died and was buried, i. e. officially,  
And sat in the Yeiner Kafe watching the funeral.(85)

— на уровне комического: в «Песни XVIII», впервые после «Песен Малатесты», встречается необычный способ выражения иронии лирическим героем, когда официальная информация передается с помощью заковыченных повторов, меняющих ее смысл на противоположный:

And Metevsky, "the well-known philanthropist,"  
Or "the well-known financier, better known,"  
As the press said, "as a philanthropis"... (85)

А Метевски — «известный филантроп»  
Или «известный финансист, который более известен,

Как пишет пресса, в качестве благотворителя»

*(пер. Я.Пробштейна)*

Однако если в случае с Малатестой рассказчик оправдывает героя, не желая верить в кражу им мрамора, то в «Песни XVIII» прослеживается ровно обратное: выборочное цитирование газетной статьи, в которой о «ростовщике» и торговце оружием Метевском говорится как о «филантропе», обретает саркастический оттенок.

Отметим, что аналогии между песнями XII и XVIII можно провести не только в области вставных историй, но и за их рамками. Мы уже говорили о том, что Метевского можно рассматривать как двойника Болди Бейкона, но в «Песни XVIII» есть и свой дос Сантос, честный человек, который, в отличие от ростовщиков, не только берет в оборот ресурсы, но и отдает взамен. Представители порочного, ростовщического капитала, из-за которых происходят войны, не способны на труд, они не могут построить даже курятник:

War, one war after another,

Men start 'em who couldn't put up a good hen-roost (87)

Однако в противоположность им существуют люди, которые не подвержены разлагающему влиянию ростовщичества и честно трудятся, изобретают, производят. Таков «Дэйв» (неустановленное лицо), благодаря своей собранности выполняющий «работу двух дней за три минуты». Люди, подобные ему, показывают миру, что для современной цивилизации не все еще потеряно, несмотря на то, что силы «усурократии» ограничивают возможности проявления креативного потенциала. Среди носителей такого потенциала находятся, по мнению Паунда, и поэты, каждый из которых вынужден стать «жертвой, обреченной на изгнание и бедность материалистическим обществом»<sup>181</sup>.

По сути весь мир в песнях XII и XVIII оказывается перевернутым: в роли «Одиссеев» выступают люди капитала, в роли Малатесты — современник Паунда Джон Куинн; вместо пробуждения в жизни Честного Морехода наступает усурократическая деградация «ожившего» Метевского, вместо художников,

<sup>181</sup>Bacigalupo M. Pound as Critic // The Cambridge Companion to Ezra Pound. Oxford: Oxford UP, 2006. P. 189.

работавших над Темпио Малатестиано под руководством Альберти, появляется теперь высмеиваемый «Генри» (неустановленное лицо из «Песни XII», предположительно Генри Ньюболт, для Паунда — образец излишнего усложнения и дурновкусия в поэзии). Все это, в свою очередь, отсылает нас еще дальше по цепи образов, к песням «ада». Однако, прежде чем обратиться к ним, следует, на наш взгляд, остановиться и на разделяющей два современных «ада» «Песни XIII».

«Песнь XIII» знаменует собой обращение к восточной, китайской теме. Происходило оно и раньше (песни II-VI), однако теперь перед нами первая песнь, посвященная Китаю полностью. Лирический герой дает слово Конфуцию (в тексте употребляется огласовка Kung, от Kung Fu-tse). Он, по выражению М. Мюллера, «стоял ... впереди своих современников, но исходные пункты его учения лежали, главным образом, в области воззрений древнейших времен, и его *вера в эти древние истины и предстоявшее их возрождение* не была опровергнута событиями, случившимися после его смерти»<sup>182</sup> (курсив наш. — А.В.).

Основу песни составляет монтаж из разговоров Конфуция («Куна») со своими учениками (все они названы в тексте: Khieu, Tchi, Tian, Tseu-lou). Основным источником, который использовался Паундом при создании не только этой, но и дальнейших «конфуцианских» песен, является очерк жизни Конфуция, написанный французским ученым М. Потье<sup>183</sup>. Сам Паунд, отметим, также переводил «Беседы и суждения» Конфуция («Лунь Юй»)<sup>184</sup>.

Если в «Песни XII» образы усурократов воплощали собой идею надлома, беспорядка в обществе и культуре, то «Песнь XIII», напротив, дает множество ответов на вопрос о том, что есть порядок. «Order» («порядок») и «nature» («природа») — ключевые слова данной песни. Какова же связь между ними?

1. Свое понятие о порядке есть у каждого из учеников Конфуция. Для

<sup>182</sup>Мюллер М. Религии Китая. СПб., 1901. С. 5.

<sup>183</sup>Rauthier M.G. «Confucius et Mencius: les quatre livres de philosophie morale et politique de la Chine». Paris, 1841.

<sup>184</sup>Pound E. Confucius: The Unwobbling Pivot / The Great Digest / The Analects. N.Y.: New Directions, 1951. P. 72-73.

одного это грамотная подготовка к обороне: «And Tseu-lou said, "I would put the defences in order"» (62) — «Цзы-Лу сказал тогда: "Привел бы я в порядок укрепления"» (*пер. Я. Пробштейна*), для другого — наилучшее государственное устройство:

And Khieu said, "If I were lord of a province  
I would put it in better order than this is" (62)

А Цю сказал: «Когда б я стал правителем провинции,  
Я б лучший учредил порядок, чем сейчас»,

для третьего — ритуал:

And Tchi said, "I would prefer a small mountain temple,  
"With order in the observances,  
with a suitable performance of the ritual" (62)

А Чи сказал: «Избрал бы храм я маленький в горах,  
Где в службе соблюдался бы порядок  
и должно исполнялись бы обряды»,

для четвертого же идея порядка неразрывно связана с музыкой:

And Tian said, with his hand on the strings of his lute  
The low sounds continuing  
after his hand left the strings (62)

Промолвил Дянь, перебирая струны лютни,  
И звуки низкие гудели,  
когда от струн рука оторвалась

*(пер. Я. Пробштейна)*

До этого момента ученики охарактеризованы как «неизвестные» («we are unknown», 62). С одной стороны, это можно интерпретировать в русле размышлений самого Паунда об «общих высказываниях» (general statements). Они, как говорит поэт в «Азбуке чтения», доступны всем людям, в том числе и недалеким. Однако недалекый человек, делая высказывания общего характера,

«не ЗНАЕТ, что говорит»<sup>185</sup>. Пока ученики не заговорили, неясно, насколько осознанны были их определения порядка. С другой стороны, противопоставление «известного» и «неизвестного» можно связать непосредственно с совершившимся фактом раскрытия себя в речи. Все ученики высказались, они уже не «неизвестные», как в начале песни, они выразили себя в слове и теперь ждут, когда учитель назовет имя того, чей порядок оказался наиболее близким к истине.

2. Сам же Конфуций раскрывает ученикам истинную суть понятия, которая, судя по их вопросу о том, кто был прав, пока им была недоступна:

And Kung said, "They have all answered correctly,  
«That is to say, each in his nature» (62)

И Кун сказал: «Все верно отвечали,  
То есть, в согласии с своей природой»

*(пер. Я.Пробштейна)*

Порядок в понимании мудреца тесно связан, таким образом, со следованием своей природе и невозможен без него. При этом понятие «своей» природы содержит в себе не только особенности отдельной личности, но и, например, семейное родство человека, его ближние и дальние кровные связи, порой вступающие в противоречие с абстрактными интересами общества и государства: когда Конфуция спрашивают, должен ли отец прятать сына, который совершил убийство, мудрец дает утвердительный ответ. Понятие братского уважения («brotherly deference»), которое испытывают друг к другу ученики, точно так же включает в себя свободу мысли и высказывания и свободу быть судимым в соответствии со своим индивидуальным естественным законом в большей степени, нежели в соответствии с общественными установлениями<sup>186</sup>.

3. Понятие порядка раскрывается также и от противного: Конфуций говорит и о том, чего порядок и природа не терпят. Он упрекает старшего ученика в безделье, когда тот притворяется, что ищет мудрость (мотив

<sup>185</sup>Pound E. ABC of Reading. P. 26.

<sup>186</sup>Feng L. Ezra Pound and Confucianism. Buffalo, L.: University of Toronto Press, 2005. P. 107.

притворства как нарушения естественных законов будет развит на примере образов плохих писателей в «Песни XIV»):

Yuan Jang sat by the roadside pretending to  
be receiving wisdom.

And Kung said

"You old fool, come out of it,  
Get up and do something useful" (63)

Юань Жан сидел на обочине дороги,  
притворяясь, что набирается мудрости.

И Кун сказал:

"Брось это, старый дурак,  
Встань и займись полезными делами"

*(пер. наш. — А.В.)*

С этим же явлением внутренней дисциплины связана и деятельность по фиксированию и сохранению исторических событий. Поскольку лирический повествователь — сам во многом историк, не желающий идти против своей природы (в том числе, если она предполагает незнание), он заостряет внимание на сущности настоящего письма:

And even I can remember

A day when the historians left blanks in their writings,  
I mean for things they didn't know (64)

И даже я помню

Тот день, когда историки оставляли свои страницы пустыми,  
То есть когда речь шла о том, чего они не знали

*(пер. наш. — А.В.)*

4. «Песнь XIII» является, пожалуй, одной из наиболее «упорядоченных» с точки зрения и композиции, и развертывания лирического сюжета, 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. В финале «Песни XIII» просматривается элемент кольцевой композиции. Тесная связь между идеей порядка, дисциплины, «характера» и музыкой актуализируются снова, как и в начале разговора, когда один из учеников эту связь находит: «And Kung said, "Without character you will / be unable to play on that instrument..." (64) — «И Кун сказал: "Без характера вы будете / неспособны играть на этом инструменте" (*пер. наш. — А.В.*).

Кроме того, в заключительных строках песни возникает и образ цветов абрикоса («blossoms of the apricot»). Его появление здесь обусловлено, как представляется, двумя причинами. Во-первых, холм, где сидел Конфуций, назывался «абрикосовым алтарем», а позднее на этом месте появилась надпись «Абрикосовый храм»<sup>187</sup> (образ родового храма также открывает песнь). Во-вторых, лепестки цветов летят с востока на запад, и Конфуций старается «не дать им упасть», что можно расценивать как более чем прозрачную аллегорию необходимости усвоения конфуцианского знания западной культурой. По всей видимости, трудно не согласиться с исследователем в том, что Паунд поместил «конфуцианскую» версию храма и рая между двумя современными вариантами ада (в песнях XI и XIV-XV) не случайно, а именно с целью уравновесить их<sup>188</sup>, привести в некоторую текстуальную гармонию, обозначить ритм текста, раскрыть его природный порядок и в этом смысле держаться заветов Конфуция.

### 3. Преисподняя языка и стиля: «Песни Ада» (XIV-XV)

Переход от вселяющей надежды на спасение западной цивилизации «Песни XIII» к современному аду крайне резок; столь же разительным будет контраст между «Песнью XVI», где образы Чистилища и кровавой войны тесно связаны между собой, и «Песнью XVII», где показан один из вариантов паундовского рая. В маленьком цикле «Песен Ада» (*The Hell Cantos*, 1925) перед нами не просто

<sup>187</sup> Terrell C.F. *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*. V. 1 P. 64.

<sup>188</sup> Nassar E.P. *The Cantos of Ezra Pound: The Lyric Mode*. Baltimore: The John Hopkins UP, 1975. P. 30-31.

«дантовская перспектива»<sup>189</sup> (повествование начинается со слов «Я пришел в место, чуждое всякого света» («Io venni in luogo d'ogni luce muto», 65), но картина современного британского (и отчасти американского) общества, каким его видел и представлял сам Паунд. Как замечал Н. Сток, описывая систему персонажей цикла, «при некотором внешнем сходстве, «паундовский ад — это не многоуровневый ад Данте, а очень ограниченный ад, в который доставляются люди лишь немногих типов, вовлеченных в политику, "крупный бизнес", литературу и журналистику двадцатого века»<sup>190</sup>.

Если в «Песни I» в царство мертвых спускался Одиссей, то теперь там находится сам лирический герой, если раньше речь часто шла о море, то теперь — исключительно о болоте, сточной канаве («last cess-pool of the universe»).

Скатологический дискурс, вызывающий у читателя ассоциации скорее свифтовские, нежели дантовские, впервые вводится на полных правах именно в песнях XIV и XV<sup>191</sup>. Натуралистичность описаний современного ада поначалу поражает:

Bush hanging for beard,  
Addressing crowds through their arse-holes,  
Addressing the multitudes in the ooz (XIV, 65)

Кусты торчат вместо бород,  
Витийствуют перед толпой, их речи льются из жоп,  
Витийствуют перед толпой, погрязшей в жиже болот...

*(пер. Я. Пробштейна)*

Однако затем становится ясно, что люди, находящиеся в этом аду, в отличие от грешников у Данте, по сути, не являются страдальцами. Повествователь в травестированной форме описывает их повседневные занятия, которые не вызывают у них самих никакого отвращения. Более того, находятся и те, кто восхваляет ушедшие «старые времена»:

<sup>189</sup>Read F. 76': One World and "The Cantos" of Ezra Pound. Chapel Hill: Univ. of N. Carolina Press, 1981. P. 170.

<sup>190</sup>Stock N. Poet in Exile: Ezra Pound. P. 168.

<sup>191</sup>Bell I. A.F. Critic as Scientist. The Modernist Poetics of Ezra Pound. P. 247.

and the laudatores temporis acti

claiming that the sh-t used to be blacker and richer (XV, 68)

Общий замысел песен XIV и XV четко обозначен поэтом в одном из писем к отцу в мае 1925 года: «Я хотел, чтобы песни XIV и XV давали точную картину духовного состояния Англии в 1919 году и в последующие годы. <...> Анг[лия] гораздо хуже, чем США. Англия не чувствительна к интеллектуальному упадку. США глупы, несравненно поверхностны и банальны»<sup>192</sup>.

Несмотря на некоторую хаотичность, поэтика хронотопа рассматриваемых песен строится во многом на конкретных образах из современной жизни (политики, банкиры, «ростовщики», современные писатели, журналисты). Время «действия» в этих песнях соответствует периоду Первой мировой войны, а для Паунда война всегда была несомненным злом, не имеющим оправдания, злом, корень которого нужно искать в ростовщичестве. Кроме того, военная тема возвращает нас и к античному пласту «Песен»: как подчеркивает Х. Кеннер, Одиссей бежал по морю от войны<sup>193</sup>, и именно война необратимо меняет западное сознание.

Выше были упомянуты группы персонажей, по тем или иным причинам обитающих в аду. Однако при этом у Паунда (опять же, в отличие от Данте) человеческая индивидуальность конкретных лиц в этих группах если и не утрачена полностью, то, во всяком случае, не нуждается в обозначении<sup>194</sup>. На наш взгляд, 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 («...*hannide* / ...*dicis* / ...*entia*»), станет

<sup>192</sup>Ezra Pound to his Parents: Letters 1895-1929. P. 565. Отметим также тесную связь «Песен Ада» с впечатлениями Паунда от Англии: «Песни ада — это преимущественно Лондон, состояние английских умов в 1919 и 1920 годах» (The Letters of Ezra Pound: 1907-1941. P. 320. Письмо Дж. Драммонду); «После 12 лет в Лондоне я написал пару песен» (Ibid. P. 287. Письмо У. Роузу, май 1937 г.).

<sup>193</sup>Kenner H. The Pound Era. P. 416.

<sup>194</sup>«Даже в песнях XIV-XV есть индивидуальности, но они не обозначаются как таковые» (The Letters of Ezra Pound: 1907-1941. P. 285. Письмо к Дж. Л. Брауну, апрель 1937 г.).

особенно заметно, что нынешний историк играет с отточиями, стремясь подчеркнуть, что время само вытолкнуло грешников в ад, стерло их имена:

The stench of wet coal, politicians,  
 . . . . . e and . . . . . n, their wrists bound to  
 Their ankles (XIV, 65)

Вонь отсыревшего угля, политики,  
 . . . . . дж и . . . . н, их запястья  
 срослись с лодыжками

*(пер. Я. Пробиштейна)*

Это одно из немногих мест песни, где за отточиями можно распознать имена конкретных людей: по всей видимости, это британский премьер-министр Д. Ллойд Джордж и американский президент У.Уилсон. В ад они помещены за то, что, по мнению Паунда, подписанием Версальского договора создали условия для новой войны.

В такой «картине мира» («ΕΙΚΩΝ ΓΗΣ»), где не существует ни индивидуальности, ни раскаяния, хорошо чувствуют себя жестокие и беспринципные «литераторы», «men of letters». В «Песни XIII» читатель увидел, насколько важно уметь не записывать того, что не известно человеку, что пока не вошло в его природу. В паундовском аду находятся люди, которые постоянно нарушали это правило: журналисты («press gang»), бездарные писатели («the betrayers of language»), которые, подобно ростовщикам, погрязли в «жажде наживы». Все они — «извращенцы, исказившие язык»:

the perverts, the perverters of language,  
 the perverts, who have set money-lust (65)

Однако главные литературные грешники — это плохие интерпретаторы уже существующих текстов. Как считает Р. Крофорд, зачастую можно наблюдать, как «Паунд в своей поэзии мстит академическим кругам за пренебрежительное

отношение к нему»<sup>195</sup>, и, как видится, в «Песнях Ада» именно образы недобросовестных интерпретаторов произведений, плохих филологов, показывают, насколько сильной была неприязнь самого поэта к данной части научного сообщества на момент создания песен. В руках этих людей 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:

...sitting on piles of stone books,  
obscuring the texts with philology,  
hiding them under their persons (67)

...сидящие на кипах каменных книг,  
замутняющие тексты филологией,  
скрывающие их под своими персонами

*(пер. наш. — А.В.)*

Здесь представляется интересным использование слова «persons», которое в поэтической системе Паунда, может трактоваться не только как «личности» (при том, что, как уже было отмечено, как таковых личностей все эти люди не имеют), но и как «маски», «личины» или «персоны». Такие интерпретаторы сами становятся своего рода незваными «персонами» (причем плохими) для тех, чьи произведения они трактуют; они портят любой текст своим присутствием, своими личинами, чрезмерной субъективностью, за которой не стоит разумного и творческого человека.

В «Песни XV» более пристальное внимание уделено ростовщичеству, которое выступает в аду в виде поистине чудовищного «стоногого зверя». Кроме того, здесь впервые в «Песнях Ада» возникает мотив лицемерия. Разложение общества показано под пристойной поверхностью его внешнего благополучия:

<sup>195</sup> Crawford R. *The Modern Poet: Poetry, Academia, and Knowledge since the 1750s*. Oxford, N.Y., Auckland: Oxford UP, 2004. P. 183.

The saccharescent, lying glucose,  
 the pompous in cotton wool  
 with a stench like the fats at Grasse (67)

Сахарноустый лежит в глюкозе,  
 Высокопарный — в вате, от них воняет, как от сала в Грассе  
 (пер. Я. Пробштейна)

Возникает также и своеобразная перверсия политеизма, на которую, сравнивая ее с опухолью, рассказчику указывает его проводник в мире мертвых, философ-неоплатоник Плотин:

...and my guide:  
 This sort breeds by scission,  
 This is the fourmillionth tumour (69)

...в ответ вожатый мой:  
 Деленьем размножается сей вид,  
 Се опухоль размером в четыре миллиона клеток.

(пер. Я. Пробштейна)

Весь мир двух песен превращается в дурную бесконечность, где есть только ненужные повторения («skin-flakes, repetitions, erosions» (69)) и «кадровые перестановки». В «Песнях Ада» Паунд «сглаживает, смазывает, недописывает тексты, недоговаривает голосами, которые нужно придать забвению»<sup>196</sup>. Подобный прием «заговаривания» использовался и в сцене покушения на папу в «Песнях Малатесты», но если в случае с Сиджизмундо заговаривается сама смерть, то в «аду», наоборот, устраняется письменно зафиксированная память о земной жизни грешников, так как этой жизни они оказались не достойны. Ад Паунда, таким образом, — это, не в последнюю очередь, ад языка.

Тем не менее, рассказчик и сопровождающий его философ (Плотин, один из «надысторических мыслителей», проявивших себя в условиях «разрыва

<sup>196</sup>Albright D. Early Cantos I-XLI // Cambridge Companion to Ezra Pound. P. 78.

культурных традиций»<sup>197</sup>, который должен вывести путешественника к свету, как известно, считал, что свет, внутренний и внешний, есть неотъемлемая и обязательная часть мировой энергии<sup>198</sup>) выходят если еще не к самому Чистилищу, то на подступы к нему. «Andiamo!» (70) («Пойдем!»), — этот возглас Плотина, вызывающий в памяти читателя аналогичные обращения из песен I («Venerandam» по отношению к Афродите) и XI («Pandolfo!» — к Малатесте), а затем и из песни XX («Borso!» — к Борсо д'Эсте) играет особую композиционную роль, размечая текст: после него происходит поворот сюжета, а сам лирический герой начинает борьбу за выход из ада и за свет. В ходе борьбы повествователь перевоплощается в Персея и встречает Медузу Горгону. В заключительной части песни можно наблюдать его «восхождение», поддержанное композицией и строфикой:

Prayed to the Medusa,  
           petrifying the soil by the shield,  
 Holding it downward  
           he hardened the track  
 Inch before us, by inch,  
           the matter resisting,  
 The heads rose from the shield,  
           hissing, held downwards (70)

Молились мы Медузе,  
 щитом же почву в камень превращали,  
 Направив вниз его,  
           он укреплял тропу  
 За дюймом дюйм под нашими ногами,

<sup>197</sup> Светлов Р.В. Античный неоплатонизм и александрийская экзегетика. СПб: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1996. С. 4.

<sup>198</sup> Внутренний свет определяется, согласно Плотину, Умом. В свою очередь, «ум, полнота истинного бытия у Плотина является и подлинным Космосом» (Там же. С. 168). Для философа «ум есть вечность», в нем никогда ничего не погибает (Лосев А.Ф. История античной эстетики: итоги тысячелетнего развития. Книга I. М.: Искусство, 1992. С. 565). Тема Ума (νοῦς) в трактовке, близкой к неоплатонической, будет раскрываться Паундом в более поздних песнях.

но вещество сопротивлялось,  
 А головы шипя  
 спускались со щита

(пер. Я.Пробштейна)

Текст образует своего рода «ступени»: в нечетных строках показано продвижение вперед, в четных описываются его подробности. При этом свою прежнюю позитивную коннотацию обретает образ камня: в данном случае камень, в который превращается ненадежная почва, становится «помощником» героя. В финале, когда Плотин исчезает, читателю дается намек на то, что Чистилище близко: рассказчик погружается в щелочь, а затем в кислоту («alkali and acid»), проходя тем самым через своеобразный обряд очищения.

Здесь же можно отметить, что мир античного мифа снова оказывается перевернут и переосмыслен: если Персей «мифологический», чтобы победить Медузу, использовал свой щит в качестве зеркала, то у Персея современного, напротив, зеркало становится щитом («Keep your eyes on the mirror»).

Лирический герой просыпается и взывает к солнцу по-древнегречески (образ солнца — «Ἠέλιον τ' Ἠέλιον<sup>199</sup>» — можно противопоставить зловещей «картине мира», она же в данном случае картина ада, но затем солнце ослепляет его, и он снова погружается в забытие («oblivion», «unconscious»), так как чистилище ждет его позже.

Песни VIII-XV знаменуют собой, таким образом, первое заметное погружение паундовского повествователя в историю. «Поиски» истории и глубоких связей между экономикой, войнами, культурой требуют определенных изменений: в образности, в строе языка персонажей, в образе лирического героя, в принципах негласной циклизации текстов «Песен» — и эти изменения происходят. Привычная нам по более ранним текстам «Песен» фрагментация теперь зачастую обретает черты монтажа, а порой и пастиша, следует определенной логике (будь то стремление показать подлинные документы «вокруг» Сиджизмундо Малатесты или выступить в качестве предельно

<sup>199</sup>Паунд воспроизводит гомеровскую форму слова, в то время как аттическая форма — Ἠλιος.

отстраненного переводчика «Лунь Юй»). Индивидуализированный язык некоторых персонажей вступает в конфликт с тем языком, с помощью которого выражает свои мысли лирическое «я» песен, обнажая, таким образом, исторические конфликты, значимые вне времени и пространства. Наблюдается также снижение одного из ведущих образов в «Песнях» — Одиссея, который теперь берет на себя грехи современной цивилизации.

Паунд передает определенные идеи — будь то спасительная роль искусства, необходимость действовать по своей природе и следовать природным законам вообще, неприятие ростовщичества, ужас войны, безнравственность современных представителей экономической и политической жизни — посредством вполне конкретных, устойчивых, повторяющихся образов и мотивов. «Он, — пишет М.Б. Куинн, — описывает метаморфозу поэтического акта, показывая, как она действует в скульптуре, живописи, музыке, литературе»<sup>200</sup>.

Исследователь А. Холдер считал, что у Паунда прошлое предстает «не в виде темной целостности, но в виде серий образов отдельных людей, событий, документов, произведений искусства; оно существует как масса индивидуальностей»<sup>201</sup> и в то же время что «история сходит на нас как хаотическая масса, как подавляющая коллекция фрагментов»<sup>202</sup>. Соглашаясь с Куинн, мы позволим себе не согласиться с Холдером, так как, на наш взгляд, именно по линии между порядком и хаосом, истинным творчеством и бездарным повторением проходит граница между разными типами восприятия истории в рассматриваемых песнях.

#### 4. «Песнь XX» и ее «рубежная» поэтика

Столкнувшись в предыдущих песнях с паундовским «адам» (XIV-XV, частично XII и XVIII), а также с «чистилищем» (XVI), читатель будто бы подготавливается к восприятию образа «рая». Восточный, точнее, конфуцианский

<sup>200</sup>Quinn M.B. The Metamorphic Tradition in Modern Poetry. P. 48.

<sup>201</sup>Holder A. Three Voyages in Search of Europe: A Study of Henry James, Ezra Pound, and T.S. Eliot. P. 218.

<sup>202</sup>Ibid. P. 231.

рай гармонии и самовоплощения представлен в «Песни XIII», но существует ли в паундовском поэтическом мире версия рая «западного»?

На первый взгляд, таких версий даже две. С одной стороны, подобие «земного рая» («a sort of paradiso terrestre»<sup>203</sup>) предстает в «Песни XVII», в центре которой находятся образы умиротворенной природы, тесно связанные с Элевсинским мистериальным культом Деметры и Персефоны, культом путешествия в Аид и последующего воскрешения человека и природы<sup>204</sup>. С другой стороны, гораздо более противоречивый, сложный «рай» выведен в «Песни XX». Она интересна по нескольким причинам. Во-первых, эта песнь крайне редко становилась предметом исследования или комментария (среди классических работ выделим, например, статью Д. Олбрайта<sup>205</sup> и разбор песни в книге Д. Дэйви<sup>206</sup>) и остается недооцененной по сей день. Во-вторых, она, думается, могла бы рассматриваться как текст, который подводит своеобразные промежуточные итоги работы над «Песнями» в первой половине и середине 1920-х годов. В этом тексте аккумулированы многие мотивы (путешествие, ад, рай, «перевод», война), образы (трубадуры, Одиссея и Эльпенора, членов семьи Малатеста, средневекового эпического героя Роланда). Предположение о том, что «Песнь XX» можно считать определенной вехой в творчестве Паунда, выдвинул в своих «заметках на полях» «Песен» известный американский писатель и философ Р.А. Уилсон, однако его внимание было сосредоточено на образной составляющей песни, но не на ее форме<sup>207</sup>. Между тем «Песнь XX» насыщена поэтическими техниками и приемами, уже встречавшимися ранее. Они и будут рассмотрены нами в данном разделе.

Как и во многих предыдущих песнях, в данной довольно активно используются повторы. Один из них сопровождает появление некоторых музыкальных образов в песни. Похожее явление можно было наблюдать и в

<sup>203</sup> Ezra Pound to His Parents: Letters 1895-1929. P. 565.

<sup>204</sup> Taylor T. Dissertation on the Eleusinian and Bacchic Mysteries // Selected Writings. Princeton: Princeton UP, 1969. P. 405.

<sup>205</sup> Albright D. Early Cantos I-XLI // The Cambridge Companion to Ezra Pound. P. 79-80.

<sup>206</sup> Davie D. Ezra Pound. Poet as Sculptor. P. 134.

<sup>207</sup> Wilson R.A. Cantos II and XX [Электронный ресурс] URL: <http://www.deepleafproductions.com/WilsonLibrary/texts/raw-cantos.html> (дата обращения: 19.10.2014).

«Песнях Малатесты», где стихи главного персонажа, Сиджизмундо, исполнялись под лиру, и в «конфуцианской» «Песни XIII», пронизанной образами музыкальной стихии. В интересующей нас части звучит «*ligur' aoide*» (93) — сладкая, ясная песнь, которую слышит Одиссей, песнь сирен. Первое упоминание о ней звучит вполне нейтрально, однако, когда в конце выясняется, что Одиссей потерял всех товарищей (а именно это ему предрекал Тиресий в «Песни I»), словосочетание «сладкая песнь» повторяется уже с горькой иронией. Отметим, что появление приема повтора как сигнала перехода в ироническую модальность в размышлениях лирического героя уже можно было проследить по «Песням Малатесты».

Повтор-наказ, повтор-заклинание слышится в речи Никколо д'Эсте (1338-1388), маркиза Феррары, Модены и Пармы, приходившегося родственником Малатесте (Никколо был женат на кузине тирана Паризине). Никколо обращается к своему третьему сыну Борсо с просьбой любой ценой хранить мир: "Peace! Keep the peace, Borso" (95). Борсо д'Эсте (который, подобно Малатесте, был покровителем наук – и который, как ранее и кондотьер, не повествует в песни прямо, не появляется «в полный рост») действительно мечтал установить мир между воюющими итальянскими городами, но не достиг сколь-нибудь значимых результатов на этом пути. «Мир» («peace») – одно из важнейших повторяющихся слов в «Песни XX». Отчаянный призыв к Борсо, завершающий песнь, —

"Peace!

Borso..., Borso!" (99) —

становится одновременно и антивоенным обращением к современности Паунда.

Интересны также и некоторые лейтмотивы «Песни XX». На первый взгляд, перед нами картины «рая», с обилием растительных образов, например, деревьев, ветвей («*the two almond trees flowering*», «*boughs*», «*olive trees*» — «два миндальных дерева в цвету», «ветви», «оливы»), с плавностью, сопровождающей передвижение в пространстве (несколько раз повторяется слово «*floating*»). Однако водная стихия этого мира тревожна (потоки, водовороты, водопады, говор моря – всего этого не было в «умиротворенной» «Песни XVII»).

При этом внимание читателя заостряется, в частности, на бледности моря (его цвет описывается словосочетанием «бледно-голубое», «blue-pale»), тогда как в «Песни XVII» воды были ясными<sup>208</sup> — «green clear», «blue clear»). Акцент на бледности, затуманенности встречался и раньше. Достаточно вспомнить, например, «Песнь IV», где дворец, описание которого предваряет трагическое событие (самоубийство графини Руссильонской), предстает в дымном свете. В «Песни XX» бледные, приглушенные цвета уместно, на наш взгляд, было бы связать с одним из основных ее мотивов – видения, бреда, затуманенного сознания.

В состояние бреда впадает сам Никколо д'Эсте (подробнее об этом речь пойдет позднее). Кроме того, странный мир, который поначалу можно было принять за «рай», оказывается во владениях лотофагов («Shelf of the lotophagoi» (97) — «шельф лотофагов»), причем лотофагов скорее не гомеровских (они описаны в Песни XII «Одиссеи»), а джойсовских («Улисс») — курильщиков опиума, чье сознание блуждает за пределами реального мира. Лотофаги Паунда творят мир видений, которые, в свою очередь, напрямую связаны с образами мертвых, с миром сна и сновидения. Упомянуты здесь и соратник Одиссея Эльпенор, который погиб в состоянии опьянения и который будет одним из первых, кого Одиссей встретит в Аиде, и Сомнус, древнеримский бог сна. Товарищи Одиссея мертвы, и перечисление земных радостей, которых они лишились, ведется с помощью анафорического союза «ни... ни»:

Nor their rowing sticks set with Elpenor's;  
 Nor have they mourned by sea-board.  
 <...>  
 Nor lay there with the queen's waiting maids,  
 Nor had they Circe to couch-mate, Circe Titania,  
 Nor had they meats of Calypso...» (98)

<sup>208</sup>Возможно, в «Песни XVII», там, где возникает образ «мраморных стволов», растущих из воды, речь идет о Венеции: «and the trees growing in water, / Marble trunks out of stillness» (80) — «и деревья растут из воды, / Мраморные стволы в неподвижности» (*пер наш.* — А.В.).

И рядом с Ельпеноровым нет вёсел их;

Ни холма гробового возле моря.

<...>

Не возлежали со служанками царицы,

Не разделяла ложе Кирка с ними, Кирка Титания,

Калипсо плоть познать не довелось им...

*(пер. Я. Пробштейна)*

Лирический герой «Песни XX» задается вопросом о том, что получили спутники Одиссея за свои страдания, кроме воска для закладывания в уши («ear-wax»), – и выясняет, что перед смертью они остались ни с чем. Р. Лангбаум полагает, что восклицания лирического героя о судьбе товарищей Одиссея перекликаются со строкой из финальной главы поэмы Т.С. Элиота «Бесплодная земля»: «Datta: what have we given?» (Элиот) – «Give! What were they given?» (Паунд)<sup>209</sup>.

Очевидно, что образ воска, которую команда Одиссея должна была использовать, чтобы не слышать голоса сирен, в «Песни XX» возникает неслучайно (словосочетание «ear-wax» даже вынесено в отдельную строку). Если обратить внимание на раскрытие мотивов чувственного восприятия, то можно увидеть, что, помимо зрения и обоняния, особое место в «Песни XX» занимает слух. Сравнение «quasi tinnula» («будто звенящий»), заимствованное Паундом из стихотворения LXI Катулла, служит своеобразным камертоном к дальнейшему повествованию: слуховые образы песни расплывчаты, фрагментарны, слабо различимы. Таково, например, даже пение соловья: «Sound: as of the nightingale too far off to be heard» (96) — «Звук — словно пенье соловья, слишком далёкое, чтобы расслышать» *(пер. Я. Пробштейна)*.

Песнь сирен, к которой опасно прислушиваться, едва различимые голоса птиц, загадочный «глубокий голос» («voce profondo»), звучащий на шельфе лотофагов, — все эти акустические образы за счет постоянного возвращения к

<sup>209</sup>Langbaum R. Pound and Eliot // Ezra Pound among the Poets / Ed. by G. Bornstein. Chicago; L.: University of Chicago Press, 1985. P. 188.

ним мыслей лирического героя служат созданию своеобразной спиралевидной композиции, напоминают о себе на каждом новом витке повествования.

Помимо разнообразных многоаспектных повторов, в «Песни XX» присутствуют и вставной рассказ (эту технику Паунд использовал в песнях XII и XVIII), и речевая фрагментарность (характерная, например, для «Песен Малатесты»), и «маска». Все эти приемы непосредственно связаны с уже упомянутым Никколо д'Эсте. Рассмотрим их отдельно.

Маркиз уличил свою супругу Паризину Малатеста в измене, причем объектом ее тайной любви стал Уго, сын самого Никколо от первого брака. Оба были казнены. В «Песни XX» после этого события происходит слом в сознании д'Эсте. В письме к отцу от 11 апреля 1927 года Паунд писал: «Никколо д'Эсте как бы в бреду после казни Паризины и Уго»<sup>210</sup>. Ум Никколо странствует, маркиз вспоминает о других неверных женах в истории, так что рассказ о Паризине неожиданно прерывается отсылкой к образу Елены Троянской, что позволяет говорить о своего рода «образной рифме» (еще один прием, который встречался ранее): «And that was when Troy was down» (94) («И было это, когда пала Троя», *пер. наш — А.В.*). «Роковые» женщины Паризина и Елена становятся в один ряд как изменницы. Однако в бреду Никколо вспоминает еще об одном предателе — Ганелоне, соратнике легендарного Роланда («Песнь о Роланде»). С упоминания о нем начинается вставной рассказ, который Никколо ведет от лица самого средневекового героя<sup>211</sup>:

And he said: Some bitch has sold us  
(that was Ganelon) (95)

И сказал он: "Какая-то сука предала нас  
(то был Ганелон)..."

(*пер. Я. Пробштейна*)

<sup>8</sup> Ezra Pound to his Parents: Letters 1895-1929. P. 625.

<sup>211</sup> Сам Паунд предлагает двойную трактовку вставного рассказа: Никколо «вспоминает или думает» («remembers or thinks») о смерти Роланда (Ezra Pound to his Parents: Letters 1895-1929. P. 626).

Д'Эсте как бы надевает маску эпического героя. Причем и до того, как он произносит «свою» последнюю фразу в духе «Песни о Роланде» — «*Tan mare fustes!*» («Не то время», «Ты пришел не вовремя»), — и позднее настойчиво подчеркивается, что вся речь принадлежит Никколо (Паунд снабжает рассказ «маски» ремарками в скобках — «*Este speaking*», «*Este, Nic Este speaking*»). Таким образом, маркиз, как и лирический герой, оказывается во владениях «лотофагов». Подобно Одиссею, он не знает своего пути заранее, но он и не ищет его. Единственное, что остается неизменным в его сознании, — желание, чтобы Борсо сохранил мир, желание, которому не суждено осуществиться.

Однако «блуждает» не только Никколо д'Эсте, 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*» (93):

"You know for seex mon's of my life  
 "Effery night when I go to bett, I say to myself:  
 "Noigandres, eh, noigandres,  
 "Now what the DEFFIL can that mean!" (93)

"Вы знает, шест месяц свой жизни  
 Когда я кашдую ночь иду в кроват, я спрашиваю себя:  
 Noigandres!, эй, noigandres,  
 Какой Дьяфпол это может значить!"

*(пер. Я. Пробитейна)*

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, на наш взгляд, можно интерпретировать как

метафору самого переводческого процесса: на месте предполагаемого единого слова возникают два, а вместе с ними – новая загадка или тайна. Паундовский герой, однако, все равно остается в задумчивости. Путешествие по Европе в поисках смысла, в стремлении понять, что хотели выразить авторы прошлого, отражает важность точности слова для «Песни XX» и для «Песен» в целом (в том числе слова чужого, переведенного, истолкованного), ответственности за него. Последнее возвращает нас и к мотиву перевода в «Песни I», и к правилам аккуратного обращения со словами в «Песни XIII», и к демонстрации картин кары для тех, кто намеренно затемняет смысл слов, в песнях «ада».

Таким образом, рассмотрев ряд особенностей поэтики «Песни XX», мы приходим к выводу, что эта песнь может считаться своего рода итогом определенного периода в создании всей поэмы (а точнее, периода середины 1920-х годов). В «Песни XX» концентрируются, получают развитие (порой неожиданное) и трансформируются (а подчас, как в случае с образом «ложного рая», и пародируются) многие техники, приемы, мотивы, образы, знакомые по предыдущим песням. «Рубежная» поэтика рассмотренной нами части поэмы важна для осмысления того, что границы между циклами «Песен» следует признать весьма условными. Все это позволяет говорить о присутствии в поэме свободных внутренних «ритмов текста», которые не зависят от его формального членения.

На рассматриваемом нами этапе создания «Песни» постепенно превращаются из «поэмы, погруженной в современную цивилизацию» в «поэму о разрыве с ней, о поисках новой основы»<sup>212</sup>. Ради этого поиска лирическому герою необходимо стать историком и интерпретатором истории<sup>213</sup>, ради него он отправляется из прошлого в настоящее и обратно, исследует современный «ад», ложный «рай», противоречия Ренессанса, находит детали, метафоры и приемы, которые помогают провести параллели между образами и мотивами в структуре

<sup>212</sup>Read F. Pound, Joyce, and Flaubert: The Odysseans // Studies in the Cantos. P. 33.

<sup>213</sup>В рецензии на книгу историка У. Э. Вудварда «Новая американская история» Паунд говорит о принципиальной невозможности отстранения от изучаемого материала: «Историк, жаждущий правды и уважающий справедливость, не может быть безразличным» (Pound E.Gists // Impact: Essays on Ignorance and the Decline of American Civilization. P. 256-257).

песен. Все это тонко почувствовал Т.С. Элиот, который в своем предисловии к книге избранных стихотворений Паунда 1928 года писал: «Сейчас Паунд зачастую наиболее "оригинален" в истинном смысле слова тогда, когда наиболее "археологичен" в обыденном смысле»<sup>214</sup>.

---

<sup>214</sup>Eliot T.S. Introduction // Pound E. Selected Poems. L.: Faber & Gwyer, 1928. P. XII.

### ГЛАВА III. ПУТЬ К АКТУАЛЬНОМУ: ПЕСНИ XXI-XXX И «ОДИННАДЦАТЬ НОВЫХ ПЕСЕН»

В своем комментарии к изданию переписки Паунда и Дж.Джойса литературовед Ф. Рид писал: «Только воссоединяясь с историей — как с историей западной культуры, какой она представлена в определенных источниках, которые он [Паунд — А.В.] мог вызвать к жизни, не пользуясь книгами-источниками, — так и с собственными "жизнью и контактами", — он мог открыть самого себя»<sup>215</sup>. В данной главе будет предпринята попытка показать, как это «воссоединение» осмысливается Паундом в конце 1920-х - первой половине 1930-х годов и как оно отражается в «Песнях».

В сентябре 1928 года в Лондоне было опубликовано своего рода промежуточное издание «Песен» с XVII по XXVII, а в 1930 году в Париже увидел свет «Набросок XXX песен» (A Draft of XXX Cantos). К этому моменту формирование общественно-политических взглядов Паунда вступило в финальную стадию. В это время, по выражению П. Экройда, поэзия Паунда «была в большей степени предметом восхищения, нежели чтения»<sup>216</sup>. Становится очевидно и «возрастающее отчуждение» поэта от его окружения, вызванное, во-первых, уверенностью в необходимости «социальной системы, отличной от западного капитализма»<sup>217</sup>, а во-вторых, стремлением воплотить темы политики и экономики в поэтическом тексте.

#### 1. Продвижение и возвращение: песни XXI-XXX

В данном разделе мы рассмотрим песни XXI-XXX. Именно в них, на наш взгляд, намечается процесс, который будет актуален для «Песен» в целом в

<sup>215</sup>Pound / Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce / Ed. and Comm. by F. Read. N.Y.: New Directions, 1967. P. 274.

<sup>216</sup>Askroyd P. Ezra Pound and His World. P. 69. В 1927 году молодой американский поэт Морис Леземанн говорил о том, что Паунда фактически забыли, а если о нем и говорят, то «без энтузиазма» (Mr Pound and the Younger Generation, Review of Personae: The Collected Poems of Ezra Pound, Poetry, XXX, 4 (July 1927), p. 216; цит. по изд.: Goodwin K.L. The Influence of Ezra Pound. L.: Oxford UP, 1966. P. 51).

<sup>217</sup>Ibid. P. 71.

последующие годы: происходит постепенный отход лирического субъекта на второй план. «Я» поэта, та «нить Ариадны», которая давала возможность говорить о какой-либо цельности в более ранних песнях, теперь частично теряется. Мы попытаемся проследить, что именно и каким образом занимает место «я».

Круг образов и мотивов, возникающих в данных песнях, как уже привычных читателю по многим предыдущим песням, так и новых, традиционно довольно широк. Дальнейшее развитие получают мотивы странствий Одиссея, элевсинских мистерий (в данных песнях им уделено больше внимания, чем в предыдущих), образы Малатесты, Кавальканти. Однако с изображением семьи Медичи, Томаса Джефферсона, поэтическим переосмыслением борьбы новых и старых экономических теорий, размышлениями о русской революции 1917 года паундовский читатель сталкивается впервые.

Если в «Песнях Малатесты» впервые происходит активное погружение паундовского лирического героя (и самого Паунда) в историю, то песни XXI-XXX отмечены стремлением поэта выразить в главном поэтическом тексте своей жизни то, что давно волновало его за пределами «Песен» и поэзии вообще. Таковы, в частности, экономика, политика, а также их связь с культурой и искусством. Как пишет У.Чейз, «одним из дерзновеннейших замыслов... "Песен" была попытка показать, каким именно образом материальная несправедливость стала причиной упадка человечества»<sup>218</sup>. Позднее, в программной работе «Путеводитель по культуре» (Guide to Kulchur, 1938) Паунд говорил о том, что читатели не жаждут сталкиваться на страницах литературных произведений с политикой и экономикой, находят их скучными, ибо «не видят разницы между живыми существами и чучелами на полках»<sup>219</sup>. В статье «Убийство капиталом» (Murder by Capital, 1933) Паунд пишет: «Двадцать лет назад, когда "некто", "мы", "автор сего" и его знакомые начали думать о "безжизненных предметах вроде экономики", мы стали замечать, что общественный порядок испытывает

<sup>218</sup>Chase W.M. The Political Identities of Ezra Pound and T.S. Eliot. P.10.

<sup>219</sup>Pound E. Guide to Kulchur. N.Y.: New Directions Books, 1970. P.56.

ненависть к любому искусству максимальной энергии и предпочтительного охвата»<sup>220</sup>. В книге «Азбука экономики» (ABC of Economics, 1933) декларируется насущная необходимость в признании за «безжизненным предметом» реальной силы, поскольку в конечном счете «человек должен так или иначе чувствовать ответственность перед массами»<sup>221</sup>. Подобное чувство, на взгляд Паунда, имеется лишь у немногих, и пока это так, «социальный порядок» будет либо недолговечным, либо вовсе невозможным. Кроме того, несмотря на свой культурный космополитизм, Паунд никогда не стремился порвать связи с родиной и следил за событиями, происходившими в США, до конца жизни. «Никто не помнит 1830-е годы», «все... было забыто», «Гражданская война стерла все»<sup>222</sup>, — печальные размышления о том, что не только Европа, но и Новый свет утратили гармонию, живой смысл, который некогда стоял за действиями просвещенных политиков (наподобие Томаса Джефферсона), проходят через всю «Азбуку экономики».

В песнях XXI-XXX начинает просматриваться будущий путь Паунда как поэта, который стремится связать общественную жизнь и искусство, как «проводника света, способного в своих произведениях показать, наконец, что есть цивилизация...»<sup>223</sup>.

«Песнь XXI» начинается ровно с того, чем закончилась «Песнь XX», а именно с призыва к Борсо д'Эсте хранить мир, однако затем звучит вопрос: «Где мы?» («Где мы остановились?»), который ведет к смене темы и рассказчика:

"Keep the peace, Borso!" Where are we?

"Keep on with the business,

That's made me,

"And the res publica didn't..." (100)

<sup>220</sup>Pound E. Impact: Essays on Ignorance and the Decline of American Civilization. Chicago: Regnery, 1960. P. 83.

<sup>221</sup>Pound E. ABC of Economics (1933). [Электронный ресурс] URL: <http://www.counter-currents.com/2012/12/abc-of-economics-1933-part-1/>.

<sup>222</sup>Ibid.

<sup>223</sup>Vacigalupo M. Pound as Critic // The Cambridge Companion to Ezra Pound. Cambridge: Cambridge UP, 2006. P. 191.

“Храни мир, Борсо!” Где мы остановились?

Продолжай дело,  
благодаря которому, а не рес публике,  
Я стал тем, кто я есть...”

*(пер. Я. Пробштейна)*

Восклицание Никколо д'Эсте и, как выяснится далее, фрагмент записок флорентийского политика, купца, а также патрона наук и искусств Козимо Медичи (1389-1464) («As is said in Cosimo's red leather notebook...» (100) — «Как записано в красном кожаном дневнике Козимо» *(пер. Я. Пробштейна)*), разделены вопросом, который обращен не только к неведомым пока спутникам лирического героя, но и, по-видимому, непосредственно к верному читателю «Песен», который внимательно следит за развитием их сюжета и композиции. И такое понимание «мы» в «Песни XX» становится возможным впервые.

Эту догадку можно подтвердить еще одним примером, формально относящимся к жизнеописанию того же представителя клана Медичи. Во время войны между Венецией и Неаполем, с одной стороны, и Флоренцией, с другой (1452), Козимо с помощью долговых манипуляций лишил два города средств для дальнейшей борьбы. Сами события здесь описаны крайне фрагментарно, но завершается это описание, как и в предыдущем случае, обращением, никак не связанным с войнами XV века:

Napoli e Venezia... di danari  
Costretti...Napoli e Venezia...a quella pace...  
Or another time... oh well, pass it. (100)

Неаполь и Венецию... деньгами  
Принудили... Неаполь и Венецию... к этому миру...  
Либо в другое время... ладно, идем дальше.

*(пер. наш. — А.В.)*

Время описываемых событий трансформируется в пространство текста песни, которую постигает читатель. Его призывают не останавливаться, продолжать путь, минуя и Борсо, и Козимо. Это движение вперед будто подхватывается употреблением уже не раз появлявшегося до этого момента в «Песнях» союза «и» в анафорической функции. Как и в «Песнях Малатесты», анафоры служат как для придания пространственной динамичности действию (как, например, в случае с продвижением войск Сиджизмундо), так и для создания эффекта ускорения течения времени (вспомним описание детства Малатесты). В «Песни XXI» анафора сопровождает описание случая, произошедшего уже с сыном Козимо, Пьеро Медичи, и внуком, Лоренцо (будущим Лоренцо Великолепным). Последний спас отца от убийц, задержав внимание заговорщиков на себе:

And Piero was like to be murdered,  
 And young Lauro came down ahead of him, in the road,  
 And said: Yes, father is coming. (100)

И Пьеро чуть не прикончили,  
 И молодой Лауро поскакал впереди него по дороге  
 И сказал: "Да, отец едет следом".

*(пер. Я. Пробштейна)*

Время песни неумолимо движется вперед, и вскоре перед читателем предстает уже герой XVIII века и один из главных моральных ориентиров для самого Паунда, легендарный американский политический и общественный деятель Томас Джефферсон (1743-1826). В «Песни XXI» этот образ безусловно связывается с ренессансным началом, в том числе и композиционно: его появление разрывает историю, главными героями которой являются Медичи. Джефферсон, как и Малатеста, как и Козимо, как впоследствии и Лоренцо Медичи, активно интересовался науками и искусствами (в особенности музыкой), в том числе современными, и видел их важность для государства. По мнению

Паунда, один из идеологов американского государства понимал, каким должно быть истинное «правительство» («Джефферсон и Адамс обнаружили, что в их молодые годы мало кто писал о "правительстве"»<sup>224</sup>), и это отчасти делало его (как затем и его многолетнего корреспондента и товарища Дж. Адамса) одиноким. Джефферсон Паунда представляет собой тип идеального политического деятеля, который четко видит связь между экономикой и культурной жизнью нации:

"Could you", wrote Mr. Jefferson,  
 "Find me a gardener  
 Who can play the french horn?  
 The bounds of American fortune  
 Will not admit the indulgence of a domestic band of  
 Musicians, yet I have thought that a passion for music  
 Might be reconciled with that economy which we are  
 Obliged to observe..." (101)

"Не могли бы вы, писал г-н Джефферсон ,  
 Найти мне садовника,  
 Который бы умел играть на валторне?  
 Ограниченность американских средств  
 Не позволяет мне иметь домашний оркестр,  
 Однако я полагаю, что страсть к музыке  
 Должна соответствовать экономике, законы которой  
 Мы обязаны соблюдать..."

*(пер. Я. Пробитейна)*

Обратный скачок во времени (причем, что важно, с небольшим продвижением вперед относительно событий из жизни Козимо, Пьеро) и пространстве, как уже было сказано, происходит сразу после

<sup>224</sup>Pound E. ABC of Economics (1933).

«джефферсоновского» эпизода. При этом если при воспроизведении письма Джефферсона Паунд не прибегает к созданию персоны, цитируя письмо прямо, то образ Лоренцо Медичи напоминает персону куда больше: «And in July I went to Milan for Duke Galeaz / To sponsor his infant in baptism...» (102) — «А в июле я поехал в Милан к герцогу Галеацу / На крестины его ребёнка...» (*пер. Я. Пробштейна*). Другая отсылка к Ренессансу — переосмысленная аллюзия на формулу, которая звучала в «Песни XI» (последней из «малатестианских» песен): «In the gloom, the gold gathers the light against it» («Во тьме золото собирает на себя свет», *пер. наш — А.В.*). Это своего рода девиз, который непосредственно относится не только к Малатесте и его военным авантюрам, но и к лирическому «я», его борьбе за собственное видение творчества. Такова, как отмечает исследователь Дж. Хилл, «...активная и пассивная враждебность мужеству и [творческому — А.В.] видению, однако лишь в этой враждебности, в состоянии постоянного напряжения, «мужество и видение определяют себя»<sup>225</sup>. Однако в случае «Песни XXI» золото, теряя свое волшебное свойство, меркнет во тьме. За этим на арене в Вероне наблюдают всеведующие свидетели, которые неоднократно появлялись в более ранних песнях:

Gold fades in the gloom,  
     Under the blue-black roof, Placida's,  
 Of the exarchate; and we sit here  
 By the arena... (102)

Золото меркнет во мраке  
 Под чёрно-голубою крышей мавзолея Плацидии ,  
 Эксархат , и мы сидим здесь,  
 Возле арены...

(*пер. Я. Пробштейна*)

<sup>225</sup> Hill G. *The Enemy's Country: Words, Contexture and Other Circumstances of Language*. Stanford (Ca.): Stanford UP, 1991. P. 87.

Что именно подразумевается здесь под словом «золото», можно догадаться, если рассмотреть следующие строки:

And the old man sweeping leaves:

"Damned to you Midas, Midas lacking a Pan!"

And now in the valley,

Valley under the day's edge:

"Grow with the Pines of Ise..." (103)

И старик, сгребает листья:

"Будь ты проклят, Мидас, Мидас, у которого нет Пана!"

А ныне в долине,

В долине за краем дня:

"Растите с соснами в Исе..."

*(пер. Я. Пробштейна)*

Как мы видим, золото предстает в нескольких ипостасях. Во-первых, это материальная ценность – золото царя Мидаса, несущее проклятие своему владельцу. Оно не приносит никакой реальной пользы и «меркнет», работая лишь на самое себя. «Мидас без Пана», согласно «Метаморфозам» Овидия, — это Мидас до встречи с Дионисом<sup>226</sup>, указавшим ему на то, что путь к очищению от проклятия лежит через почитание культов бога лесов Пана. Во-вторых, золото можно рассмотреть через метафорическую оптику: сосны в Исе (которые уже упоминались в «Песни IV» с ее ярким японским мотивом) на острове Хонсю священны и принадлежат культу богини солнца<sup>227</sup>.

И, наконец, третья ипостась «золота» — свет уходящего дня. День меркнет в «сумятице», но она же является и «источником обновления»: «Confusion, source of renewals...» (104). В свою очередь, мотив обновления, воскрешения,

<sup>226</sup>Отметим также сходство между Дионисом и Паном: «Хотя характернейшими атрибутами Диониса были лозы, увешанные виноградными гроздьями, он был также и богом деревьев вообще», — пишет Дж.Дж. Фрейзер (Фрейзер Дж.Дж. Золотая ветвь. М.: АСТ, 2009. С. 407).

<sup>227</sup>Terrell C.F. A Companion to the Cantos of Ezra Pound. Vol. I. Cantos 1-71. Berkeley (Ca.), 1980. P. 80.

возвращения из мира мертвых в мир живых, для Паунда как автора «Песен» всегда был тесно связан с изображением Элевсинского культа богини Деметры. Не является исключением и данная песнь. Тайны богини плодородия приоткрываются с наступлением ночи:

Night of the golden tiger,  
 And the dry flame in the air,  
       Voices of the procession, faint now, from below us,  
 And the sea with tin flash in the sun-dazzle,  
       Like dark wine in the shadow. (103)

Ночь золотого тигра ,  
 И сухие языки огня,  
 Голоса процессии,  
 Смутно доносятся откуда-то снизу от нас,  
 И бронзовые вспышки моря в блеске солнца,  
 Как тёмное вино в тени.

*(пер. Я. Пробштейна)*

«Песнь XXI», таким образом, связывается с «Песнью I», с ее аллюзиями на гомеровский гимн Деметре. Дж.Дж. Фрейзер писал о нем следующее: «Главная задача, которую поэт поставил перед собой в этом гимне, — передать предание об основании Элевсинских мистерий богиней Деметрой. Кульминацией гимна является сцена преобразования природы. По мановению богини голые пространства Элевсинской равнины вдруг покрываются безбрежным ковром спелого зерна»<sup>228</sup>. «Преобразование природы» — это кульминация и «Песни XXI». Растительные образы, солнечный свет, само солнце создают систему «отражений», повторений, которые будут важны и в дальнейшем.

<sup>228</sup>Фрейзер Дж.Дж. Золотая ветвь. М.: АСТ, 2009. С. 415.

Подобно тому, как «Песнь XX» воплощает «сумму» поэтических техник, которые использовались Паундом ранее, «Песнь XXI» предсказывает подкрепленную композицией и образами мотивную систему следующих девяти песен. Выделим некоторые ее элементы.

Как и ранее, для «Песен» остается очень важной природа: пейзажная и анималистическая образность пронизывает многие песни из рассматриваемого раздела. Однако в песнях XXI, XXVII и XXIX образы растений, возникающие в конце каждой из них, тем самым выполняют и композиционную функцию. «Песнь XXI» завершается образом старика, который хлещет своего мула цветком асфодели:

And the old man went on there  
Beating his mule with an asphodel (XXI, 104)

И старик ехал по дороге,  
и асфоделями хлестал мула.

*(пер. Я. Пробштейна)*

Мирная, на первый взгляд, картина приобретает несколько иной смысл, если учесть, что развернута она сразу после упоминания об Аиде (Dis) и похищении им Персефоны. Это отметил, в частности, Г. Дэйвенпорт, который сравнил<sup>229</sup> эту сцену со знаменитой картиной П. Брейгеля-Старшего «Падение Икара» (De val van Icarus, 1558), а самого старика — с равнодушным пахарем, который не обращает внимания на разворачивающуюся рядом с ним трагедию. Это своеобразное напоминание о том, что благотворного и священного Элевсинского культа плодородия не существовало бы, если бы Персефона не была похищена владыкой подземного мира.

«Песнь XXVII» также венчает растительный образ. Речь идет об аканфе, средиземноморском растении с резными листьями, которое, будучи воплощенным

<sup>229</sup>G. Davenport Persephone's Ezra // New Approaches to Ezra Pound. P. 154.

в мраморе, служило украшением колонн (возможно, Паунда вдохновил «архитектурный» мотив, довольно часто встречающийся в поэзии трубадуров<sup>230</sup>):

"The air burst into leaf."

"Hung there flowered acanthus,

"Can you tell the down from the up?" (XXVII, 137)

"Воздух прянул листвою".

"Распустившись, повисли аканфы,

Верх от тормашек можешь отличить?"

*(пер. Я. Пробштейна)*

В финальной строфе, таким образом, всего в трех строках пройден привычный читателю Паунда путь от чувственного восприятия (запах листвы) через единство природы и искусства в давнем прошлом (аканфы и колонны) к перевернутому миру современности, где распадаются цивилизации (основной мотив песни, на котором мы остановимся позднее). Единство природы и искусства — мотив, актуальный и для «Песни XXIX», где в третий раз наблюдается появление растительных образов в описании Венеции в финальной строфе: «Stone, bough over bough, / <...> the trees melted in air». (XXIX, 151) — «Камень, ветвь над ветвью, / <...> Деревья растаяли в воздухе» *(пер. Я. Пробштейна)*.

Кроме того, в «Песни XXIII» впервые после долгого перерыва возникает мотив, который у Паунда всегда насыщал композицию песен мифопоэтическим настроением, — мотив моря. К морю постоянно возвращается лирический сюжет (вместе с героями «Песен», будь то Одиссей, Акет или Новелло, брат Малатесты, который решил повторить путь Одиссея), оно постоянно незримо присутствует при разворачивании античных мотивов. В «Песни XXIII» море удостаивается сравнения с кристаллом, по всей видимости, берущим начало в Откровениях

---

<sup>230</sup>Об этом см., например: Van Vleck A.E. *Memory and Re-Creation in Troubadour Lyric*. Berkeley, L.A., Oxford: Univ. of California Press, 1991.

Иоанна Богослова, где описано «стеклянное», похожее на кристалл море, которое окружает Престол Божий (Откр. 4, 7-8):

As the sea, hard, a glitter of chrystal,  
 And the waves rising but formed, holding their form.  
 No light reaching through them (XXIII, 114)

Как затвердело море в сверкавший кристалл,  
 Как не терявшие форму волны вздымались, форму храня.  
 И ни один луч пронзить их не мог.

*(пер. Я Пробштейна)*

Как и кристалл, море у Паунда имеет множество граней, обличий, оно сверкает («glitter»), оно сочетает в себе статику и динамику («hard», «rising, but formed, holding their form»), но при этом остается непроницаемым даже для дневного света («No light reaching through them»). Сравнение с кристаллом важно и еще по одной причине. Позднее, уже в «Одиннадцати новых песнях» оно будет применяться к другой, уже человеческой «стихии», не менее важной для Паунда, — разуму, уму (νοῦς).

В песнях XXI-XXX, однако, истинный разум еще не вышел на первый план. Напротив, одна из важных тем — тема взаимоотношений природы и человека — вводится в них в неразрывной связи с темой упадка цивилизации. В «Песни XXVII» происходит погружение в современность, которая ярко иллюстрирует этот процесс с помощью достаточно простой и жесткой антитезы образов двух ученых. Первый из них — Пьер Кюри. Он, подобно многим другим ученым, способен пожертвовать своим здоровьем ради науки:

"J'ai obtenu" said M. Curie, or some other scientist  
 "A burn that cost me six months of curing,"  
 And continued his experiments. (XXVII, 134)

"J'ai obtenu<sup>231</sup>, сказал месье Кюри или другой учёный,  
 Ожог, от которого пришлось лечиться шесть месяцев",  
 И продолжал эксперименты.

*(пер. Я Пробштейна)*

Второй — Жан-Пьер Бриссе, французский писатель начала XX века, маргинальный представитель псевдонауки, пытавшийся доказать миру, что человечество произошло не от обезьян, а от лягушек («held that man is descended from frogs», 134). Очевиден и иронический образный параллелизм между Бриссе и «полоумным консьержем» («cracked concierge»), призывавшего к «протестам» против землетрясения в Мессине в 1908 году (XXVII).

Упомянут в одной из песен (XXIX) и Ч.Дарвин, и с этим упоминанием связано гораздо более сложное сочетание мотивов. Если раньше повествование «разветвлялось» под действием смены плана времени, то теперь античность непосредственно внедряется в современный Паунду мир:

The djassban has hammered and hammered,  
 The gentleman of fifty has reflected  
     That it is perhaps just as well.  
 Let things remain as they are.  
 The mythological exterior lies on the moss in the forest  
 And questions him about Darwin (XXIX, 148-149)

Джазбэнд всё долбил и долбил,  
 Пятидесятилетний мужчина подумал,  
 Что это, быть может, неплохо.  
 Пусть всё остаётся как есть.  
 Мифологический покров ложится на мох в лесу  
 И вопрошает его о Дарвине.

*(пер. Я. Пробштейна)*

---

<sup>231</sup> (фр.) «Я получил».

Человек 1920-х годов, слушающий музыку, которая во главу угла ставит импровизацию, то есть непрерывную изменчивость, желает пребывать в неподвижности своего собственного урбанистического «космоса», где «порядок» и статика максимально близки друг другу. Но таинственный «мифологический покров», одушевленный персонаж природного (лесного) мира (далее выясняется, что это существо женского пола — «she»), как бы заочно спорит с современной женщиной, апеллируя к Дарвину, теоретику и «защитнику» изменчивости, более хронологически близкому к любителю джаза, чем само загадочное лесное существо. Однако, помимо этого, в строфе можно обнаружить и своего рода «обнажение приема». Так называемый «мифологический покров» — это и в то же время совокупность приемов и техник, которые помогают автору «Песен» привносить в историю и «современный эпос» черты упорядочивающего мифа, несущего в себе динамизм (отметим, что само слово «миф» в «Песнях» практически не употребляется, лирический герой предпочитает не говорить о процессе мифологизации прямо).

В «Песни XXIX» также настойчиво предлагается «задуматься о людском осмосе<sup>232</sup>»: «Let us consider the osmosis of persons...» (XXIX, 150). Это вопрошание как бы размечает текст, возвращает читателя к проблеме природы, в том числе природы человека. Тем не менее, события, обозначенные внутри этих композиционных «рамков», могут и не быть непосредственно с ней связаны. Ритмы, изменчивость природной стихии находят свой эквивалент в построении «Песен». Трудно не согласиться с исследователем П. Николлсом в том, что для Паунда поэтический язык родственен природе<sup>233</sup>.

Весьма многогранно в песнях XXI-XXX освящена и тема смерти. «Песнь XXVII» открывается строками: «Formando di disio nuova persona<sup>234</sup> / One man is

<sup>232</sup>Осмоз — частный случай диффузии, когда жидкости взаимодействуют через какие-либо полупроницаемые преграды (пузыри, мембраны), причем одно вещество устремляется в сторону большей концентрации другого. Возможно, смысл «людского осмоса» в «Песнях» имеет и временное измерение: между собой, как в описанном выше случае, могут взаимодействовать персонажи из разных эпох, если предмет их вербального или невербального диалога — аспекты природной и поэтической энергии, гармонии, незаурядности и т.д.

<sup>233</sup>Nicholls P. Ezra Pound: Politics, Economics and Writing: A Study of the "Cantos". L., Basingstoke: Macmillan, 1984. P. 16. Отчасти именно поэтому Паунда так привлекали труды Э. Феноллозы (Ibid.)

<sup>234</sup>«And fashions a new person from desire» — английский перевод самого Паунда (Cavalcanti G. Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti with Translations of them and Introduction by Ezra Pound. L.: Stephen Swift&Co, Ltd., 1912. P. 127).

dead and another has rotted his end off...» (XXVII, 134) — «Создается из желания новый человек / Один мертв, другой сгнил окончательно...» (*пер. наш. — А.В.*). Первая строка представляет собой цитату из «Баллады XII» (Ballata XII) Гвидо Кавальканти, причем смысл ее выбора Паундом представляется неясным<sup>235</sup>. И все же мотив ожидания смерти у Кавальканти явно перекликается с теми мотивами, которые возникают далее в паундовской песни. Речь идет, к примеру, о «новом человеке», персонаже, ранее не фигурировавшем в контексте современности. Таков русский революционер, «товарищ». Его образ, безусловно, тесно связан с мотивом умирания западной цивилизации:

England off there in black darkness,  
 Russia off there in black darkness,  
 The last crumbs of civilization... (XXVII, 134)

Англия в беспросветном мраке,  
 Россия в беспросветном мраке,  
 Последние крохи цивилизации...

*(пер. Я. Пробштейна)*

Если до этого Паунда интересовала проблема взлетов и падений правителей, то теперь его волнует, как и почему терпят крах народные выступления. Мнение поэта об октябрьской революции 1917 года (о качестве источников, из которых Паунд получал информацию о ней, практически ничего не известно) по зрелом размышлении стало неоднозначным. Несмотря на то, что революционеры были движимы благородным порывом, ситуация очень быстро изменилась, чего народ, по всей видимости, не заметил: «Русская революция предала Маркса. Маркс боролся с Капиталом, российское движение сошло с этого пути и атаковало

---

<sup>235</sup>То, что данная цитата показывает, что в целом обращение к первоисточнику далеко не всегда дает нам представление о том, зачем этот источник был нужен Паунду в «Песнях», отмечал Н.Сток в своей классической работе: Stock N. Reading the Cantos: A Study of Meaning in Ezra Pound. P. 4.

Собственность»<sup>236</sup>. Паунд делает и глобальные выводы: «Любая революция оказывается преданной»<sup>237</sup>.

Эпизод, в центре которого находится образ товарища, довольно объемён (в общей сложности он занимает почти пять строф) и эмоционально насыщен. Он открывается двойной ассоциативной парой, «образной рифмой»:

Brumaire, Fructidor, Petrograd.

And Tovarisch lay in the wind... (XXVII,136)

Брюмер, Фруктидор, Петроград.

И Товарищ лежал на ветру...

*(пер. Я. Пробштейна)*

С одной стороны, воедино связываются две революции, русская и французская, с другой, временное измерение (как это уже произошло в «Песни XXI») трансформируется в пространственное: названия месяцев французского республиканского календаря<sup>238</sup> находятся в одном ассоциативном ряду с названием города, где революционные события происходят осенью. Далее наблюдается разворачивание уже знакомой нам схемы: образ Товарища (условно обозначим его как ведущий) то появляется, то исчезает, при этом снова и снова происходит «осмос»: рядом с товарищем оказываются хариты, три грации, богини радости, появление которых сопровождает солнечный свет:

And the sun lay over the wind,

And three forms became in the air

And hovered above him,

so that he said:

<sup>236</sup>Pound E. Gists. Shorter Pieces and Extracts from the Uncollected Essays // Impact: Essays on Ignorance and the Decline of American Civilization. Chicago: Regnery, 1960. P. 263.

<sup>237</sup>Pound E. Impact: Essays on Ignorance and the Decline of American Civilization. P. 188.

<sup>238</sup> Брюмер— второй месяц республиканского календаря (22 октября — 20 ноября), Фруктидор — двенадцатый (18 августа— 16 сентября).

this machinery is very ancient,  
 surely we have heard this before.  
 And the waves like a forest  
 Where the wind is weightless in the leaves  
 But moving,  
 so that the sound runs upon sound.  
 Charites, born of Venus and wine (XXVII, 136)

И солнце склонилось над ветром,  
 И три фигуры возникли из воздуха  
 И склонились над ним,  
 и тогда он сказал:  
 Эта техника устарела,  
 разумеется, мы это слышали раньше,  
 И волны, как лес, когда  
 Невесом ветер в листве,  
 Но в движенье,  
 так что звук ложится на звук.  
 Хариты, дети вина и Венеры.

*(пер. Я. Пробштейна)*

Товарищ и хариты взаимодействуют: они слушают, он размышляет, впадая в бессознательное состояние, используя современную себе (и, судя по всему, не очень понятную античным богиням) образность («техника», управление обществом как механизмом, его устаревание). Второе упоминание товарища связано с его «подвигами» («wrecked the house of the tyrants» (136) — «разнес дом тиранов»), то есть возвращает в прошлое, третье — с подведением горьких итогов его деятельности («cursed and blessed without aim» (137) — «проклинал и превозносил без цели», «I neither build nor reap» (137) — «Я не строю и не жну»). Хариты по-прежнему не покидают его («And the Charites bent over tovarisch» (136-

137) — «И Хариты склонились над товарищем»), и перед смертью в его речи механистическая образность XX века уступает место античной. Товарищ сопоставляет себя с Кадмом, основателем Фив, и итог его размышлений неутешителен:

I sleep, I sleep not, I rot  
And I build no wall. (XXVII, 137)

Я засыпаю, не сплю, гнию  
И стену не строю.

*(пер. Я. Пробштейна)*

Представляется весьма вероятной актуализация образа смерти как сна в традиции «Песни о Роланде» и в «Аду» Данте<sup>239</sup>. Возникновение же мотива гниения в конце песни, в свою очередь, позволяет говорить о ее кольцевой композиции (в начале песни, напомним, упоминается человек, который «сгнил окончательно»). В эпизодах с товарищем, таким образом, снова обозначена антитеза динамики и статики: бурная деятельность персонажа разбивается о непонимание, ведет к смерти. Разрушив прежние «механизмы», товарищ не смог или не успел построить новые, и революция пошла по неверному пути. Позднее Паунд напишет: «Бросьте взгляд на книжные поля истории и вы увидите великие волны, стремительные движения и триумфы, которые спадают, когда затвердевает идеология»<sup>240</sup>.

Другой пример противопоставления динамики и статики, живого и мертвого демонстрирует «Песнь XXII». Этот случай весьма важен в русле разговора о том, каким образом Паунд пытался привить своему читателю (будь то читатель «Песен» или статей) интерес к экономике. В «Песни XXII» представлен краткий диалог двух экономистов, «Мистера Бьюкоса» (Mr. Bukos) и «К.Х.»

<sup>239</sup>О таком осмыслении смерти, частично сохранившемся в культуре до наших дней, писал Ф. Арьес: «Образ смерти как сна пережил столетия...» (Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М.: Прогресс, 1992. Р. 55).

<sup>240</sup>Pound E. Guide to Kulchur. P. 52.

(С.Н.). Под псевдонимом «Мистер Бьюкос» скрывается патриарх экономической теории Джон Мейнард Кейнс (John Maynard Keynes, 1883-1946), а за инициалами «К.Х.» — Клиффорд Хью Даглас (Clifford Hugh Douglas, 1879-1952), британский инженер и экономист, автор теории социального кредита, которая на долгие годы стала главным экономическим «вдохновением» для Паунда<sup>241</sup>.

Социальный кредит подразумевает фактический разрыв со стандартной системой кредитования и замену ее на равномерное распределение благ между всеми членами общества, которые через индустриальные банки должны получать деньги и от предприятий, и от государства. Между тем банковские счета, по мнению Дагласа, мешают свободному обращению денег. При этом общество испытывает явный недостаток в «умных людях, которые обладают достаточной информацией о том, что происходит и как это исправить»<sup>242</sup>. К таким людям, безусловно, и причислял себя Паунд. В «Песни XXII» Кейнс не понимает и не принимает теории Дагласа, считает ее невоплотимой, вследствие чего становится объектом паундовской иронии:

"I am an orthodox  
"Economist." (XXII, 106)

"Я ортодоксальный  
Экономист".

*(Пер. Я. Пробштейна)*

Тем самым Кейнс признает свое «поражение»; Паунд отвергает его «как человека компромиссов, фактически находящегося на стороне ростовщиков»<sup>243</sup>.

<sup>241</sup>Отметим, что к моменту первого появления образа Дагласа в «Песнях» Паунд был знаком с экономистом уже около десяти лет. 1910-е годы были временем тесного сотрудничества поэта с Алфредом Ричардом Ораджем (Alfred Richard Orage, 1873-1934), издателем божественного лондонского еженедельника «Нью эйдж» (The New Age), в котором публиковались не только художественные произведения, но и общественно-политические материалы. Именно благодаря Ораджу в 1918 году, уже после прекращения деятельности журнала, и произошло знакомство Паунда с Дагласом. Отметим также, что Даглас печатался в знаменитом журнале «Крайтерион» (Criterion) под редакцией Т.С. Элиота.

<sup>242</sup>Davis E. Vision Fugitive: Ezra Pound an Economics. P. 24.

<sup>243</sup>Ibid. P.77.

Однако раскрытие темы смерти заставляет задуматься и о смежной с ней темой посмертного существования. В «Песни XXIII» упоминается «Gemisto» — Гемистий Плетон (Плифон), философ греческого происхождения, живший во Флоренции эпохи Ренессанса. Гемистий ставил своей целью «воскресить» для итальянских интеллектуальных кругов философию Платона, и оказался настолько убедителен, что во многом под его влиянием Козимо Медичи основал во Флоренции Платоновскую академию. Современник Козимо и Малатесты, Гемистий как бы связывает их образы воедино, будучи похороненным в Темпио Малатестиано. «Языческий» храм кондотьера дал философу «вторую жизнь», воскресил его в искусстве.

На пересечении мотивных пластов искусства и жизни после смерти находится и «Арнаут» в «Песни XXIX». Имя трубадура становится, судя по всему, символическим. Не исключено, что им обозначен Т.С. Элиот, который во время совместного с Паундом путешествия по югу Франции в 1919 году был впечатлен долговечностью наскальных росписей в одной из пещер<sup>244</sup>. Стоя перед величественным замком, «Арнаут» признается в том, что жизнь после смерти страшит его:

So Arnaut turned there  
 Above him the wave pattern cut in the stone  
 Spire-top alevel the well-curb  
 And the tower with cut stone above that, saying:  
 "I am afraid of the life after death." (XXIX, 150)

И Арнаут повернулся и над ним  
 Узор волны был в камне,  
 Нависшей конусом и так застывшей,  
 А выше башня из добротного тёсаного камня,  
 И молвил он: "Страшусь я жизни после смерти"...

*(пер. Я. Пробитейна)*

<sup>244</sup>Kenner H. The Pound Era. P. 336-337.

В этой короткой сцене нашло место противопоставление «Арнаута», который с ужасом задумывается о формах жизни после смерти, и тех, кто использует смерть в своих целях, людей, которые испытывают «любовь к смерти» (в контексте всей песни, как представляется, это в широком смысле люди войны, в том числе те, кто предаёт революции, превращая их в войны):

And I, "But this beats me,  
Beats me, I mean that I do not understand it;  
"This love of death that is in them" (XXIX, 150)

И я в ответ: "Вот перед этим я бессилён,  
То есть, я этого не понимаю,  
Любви их к смерти".

*(пер. Я. Пробштейна)*

Интересно также отметить, что замок (Excideuil), который посещают лирический герой и его друг в «маске», тесно связан с именем еще одного человека искусства, Гираута де Борнеля (Guiraut de Bornelh, 1162-1199), уроженца тех мест (Лимузен), разностороннего поэта-трубадура, который работал в «темном» стиле.

Мотив воскрешения через творчество затрагивается Паундом и в связи с живописью («And they are dead and left a few pictures» (XXVI, 127) — «И все они умерли, оставив по себе несколько картин» *(пер. наш. — А.В.)*), и с мастерством скульптуры («And the statues of the Marchese Niccolo and of Borso / That were in the Piazza on columns...» (XXIV, 119) — «И статуи маркизов Никколо и Борсо, / Которые были воздвигнуты на колоннах на пьядце...» *(пер. Я. Пробштейна)*), и с личностями самих скульпторов. Последнее представляется наиболее любопытным. В «Песни XXVII» описано строительство Феррарского собора, по ходу которого архитекторы работали «как один человек» («Went as one man without leaders», 135). В алтарной части высечены в камне два имени:

And the perfect measure took form;  
 "Glielmo ciptadin" says the stone, "the author,  
 "And Nicolao was the carver"  
 Whatever the meaning may be. (XXVII, 135)

И прекрасная мера нашла воплощенье;  
 "Глиельмо-циптадин"<sup>245</sup>, выбито на камне, автор,  
 И Николао, скульптор",  
 Что бы ни означало сие.

*(пер. Я. Пробштейна)*

Последняя строка содержит в себе намек на то, что люди, чьи имена остались в камне, были вовсе не единственными создателями собора, поскольку последний строился в течение веков. Таким образом, имена скульптора и «автора» вобрали в себя множество других имен, а сами мастера стали своего рода персонами для всех, кто работал над архитектурным шедевром. Все они увековечены в камне. И сам камень начинает «говорить» («says the stone»). Возможно, этот намек может быть раскрыт и иначе: собор в духе образности В. Гюго можно интерпретировать как текст «Песен», а процесс его строительства сравнить с ходом создания поэмы, едва ли возможной без художников прошлого.

Наконец, в рассматриваемых песнях фигурирует частный случай творчества. В «Песни XXI» есть строка, практически полностью оформленная как цитата: «And "that man sweated blood to put through that railway"...» (101) — «И "тот человек исходил кровавым потом", чтобы построить железную дорогу...» *(пер. Я. Пробштейна)*. Она, предваряя цитату из письма Джефферсона с просьбой прислать ему садовников-музыкантов, кажется совершенно непонятной в своем непосредственном контексте. Однако более широкий контекст, выходящий за рамки данной песни, как представляется, ставит все на свои места. В «Песни XXII» находим следующее:

---

<sup>245</sup> (ит.) Гражданин, горожанин

An' that man sweat blood  
 to put through that railway,  
 and what he even got out of it? (XXII, 105)

И тот человек исходил кровавым потом,  
 чтобы построить железную дорогу,  
 И что же он получил за это?

*(пер. Я. Пробштейна)*

Здесь наблюдается любопытный пример своего рода прогрессивной автоцитации: в «Песни XXI» имеется отсылка к следующей песни (XXII). «Тот человек» — родной дед поэта, Таддеус Коулмэн Паунд (Thaddeus Coleman Pound, 1832-1914), который построил три железных дороги, причем «не столько ради личной выгоды, сколько для общего блага»<sup>246</sup>. Строки о деде и его «детище» (за создание которого он не получил ничего), так же, как и в Песни XXII, лишённые кавычек, повторяются и в «Песни XXVII: «And that man sweat blood to put through that railway, / And what he even got out of it?» (XXVIII, 143); таким образом, происходит возвращение к этой важной фигуре. Не идентифицирующий себя лирический герой будто бы приближает ее к читателю, доверяет ему «семейную» историю.

Насколько важен для Паунда образ деда, можно понять из «Азбуки экономики». В этой книге поэт вспоминает об одной из своих встреч с Дагласом, во время которой была рассказана история Таддеуса. Даглас очень заинтересовался ею, и по мнению Паунда, причина этого интереса была в том, что дед строил дороги «из желания, присущего художнику, — СОТВОРИТЬ что-

<sup>246</sup>Terrell C.F. A Companion to the Cantos of Ezra Pound. Vol. I. P. 87. Впрочем, история жизни деда, судя по всему, в сознании Паунда существовала в несколько приукрашенном виде. Поэт, что было довольно характерно для него в тот период, брал из нее лишь то, что соответствовало его представлениям о добродетели, упуская важные факты: «Он ввёл [Таддеус. — А.В.] систему оплаты сертификатами, и рабочие, занимавшиеся лесозаготовками, затем отоваривали их в его магазине. Таким образом, он получал двойной доход и был, так сказать, двойным капиталистом, чего не заметил или не захотел заметить внук, когда пропагандировал систему дедушки в подтверждение экономической теории справедливого распределения» (Пробштейн Я. Вечный бунтарь // Паунд Э. Стихотворения и избранные Cantos. Т. 1. С. 18).

то»<sup>247</sup>. Создатель дорог становится настоящим человеком искусства, и его творческий акт находит понимание у первого, по мнению Паунда, экономиста, который «поместил художественное творчество и писательскую деятельность в экономические рамки»<sup>248</sup>. Для Паунда это было крайне важно еще и потому, что причину невостребованности людей творчества, в частности своих друзей (таких, например, как Т.С. Элиот и погибший в Первой мировой войне скульптор А. Годье-Бжешка), современностью он находит именно в несправедливом экономическом распределении и невнимании сильных мира сего к культуре: в частности, в области литературы «не для всех» из-за недостатка финансирования «хорошие книги не печатаются своевременно»<sup>249</sup>. Именно поэтому Паунд как культуртрегер и просветитель окончательно отказывается игнорировать экономико-политические аспекты общественной жизни в той области, на которую они, по его мнению, непосредственно влияют, — в творчестве.

Финал «Песни XXX», завершающий весь «Набросок...», многосмысленен. С одной стороны, он напоминает о смерти («And in August that year died Pope Alessandro Borgia» (154) — «И в августе того года умер Папа Алессандро Борджиа») и, косвенно, о концовке книги, но с другой стороны, вся логика развития поэтической канвы предыдущих песен заставляет задуматься о том, что смерть — это лишь один из вариантов окончания книги. Песнь XXX завершается почти монументальными, стоящими в середине строки словами («Закончена Песнь XXX»):

Explicit canto

XXX

Использование латыни здесь, на наш взгляд, не случайно. Небезосновательным будет предположение, что смерть, необратимость времени, равно как и «конец» текста, связаны здесь (и, по сути, во всех предыдущих песнях) с идеей линейности. Линейность же, в свою очередь, отсылает к «средневековому»

<sup>247</sup>ABC of Economics (1933).

<sup>248</sup>Pound E. Impact: Essays on Ignorance and the Decline of American Civilization. P. 83.

<sup>249</sup>Ibid.P. 87.

пониманию времени как ровной протяженности, прямой линии, в каждой точке которой человек острейшим образом ощущает «драматизм перемен»<sup>250</sup>. Как пишет Л.П. Репина, «важнейшим элементом исторической культуры древней Эллады был миф, преобладал взгляд на историю как на циклическую смену эпох и форм, а "истинность" поэтического вымысла ценилась выше достоверности единичного факта»<sup>251</sup>. «Эпохи и формы» в их многообразии и непрерывной изменчивости всегда были крайне важны для Паунда как автора «Песен» и в целом, как художника, желающего осмыслить и исследовать историю через поэзию. Он явно тяготеет не к «средневековому», христианскому, линейному (именно его, а не время вообще, он провозглашает злом: «Time is evil. Evil» (152)) времени, а к «греческому», языческому, в котором «ткань истории создается циклическостью или повторением неизменных образов»<sup>252</sup>. При таком подходе становится невозможно говорить однозначно ни о «началах» и / или «концах» эпох, ни о необратимости событий. Песни XXI-XXX критикуют рационализм в осмыслении темпоральности, обличают «зло линейного времени»<sup>253</sup>, которое подстраивает природу под жизнь западного человека. Смерть остается в мире тех, кто желал зла семье Медичи, «ортодоксальных экономистов», усурократов, чьи жизнь и деятельность рано или поздно обречены на полное завершение. Для Томаса Джефферсона, истинных художников, К.Х. Дагласа, напротив, уготована «новая жизнь» после смерти.

Необходимо, однако, отметить, что система, которую создает Паунд, — это не замкнутый круг; она сложнее простого циклического построения образов, мотивов и приемов. По сути, перед читателем поэтика времени, которая воплощается по принципу «спирали» (своего рода «винтовой лестницы»), каждый виток которой несет в себе нечто новое с точки зрения развития основных мотивов. Если раньше композиционная структура «Песен» могла иметь сходство с фугой (тема — ответ — контрапункт), а порой и с оперой Вагнера (система

<sup>250</sup> Репина Л.П. Историческое сознание в пространстве культуры: проблемы и перспективы исследования // Время – История – Память: Историческое сознание в пространстве культуры / Под ред. Л.П. Репиной. М.: Институт всеобщей истории РАН, 2007. С.7.

<sup>251</sup> Там же.

<sup>252</sup> Surette L. A Light from Eleusis: A Study of Ezra Pound's Cantos. Oxford: Clarendon Press (Oxford UP), 1979. P. 108.

<sup>253</sup> Chase W.M. The Political Identities of Ezra Pound and T.S. Eliot. P. 42.

лейтмотивов), то есть можно было говорить об использовании музыкальных форм в поэзии, то теперь уместнее было бы сравнить эту структуру с формами пластических искусств, скульптуры, причем скульптуры авангардной (футуристической, вортицистской). Принцип объемной, скульптурно выполненной спирали подкреплён композиционно. Выше мы выделили некоторые основные моменты, когда в рамках каждой песни (и даже за этими рамками, как в случае с песнями XXI и XXII) в «фокус» лирического повествования периодически возвращаются определенные образы, но дальнейшее их развитие отталкивается не от той точки, когда они из этого «фокуса» ушли, а от новой, более поздней по времени позиции, что создает эффект своего рода темпорального удвоения, при котором одна из подразумеваемых сюжетных линий недоступна для читателя.

Немецкий философ Г. Риккерт писал: «Религия, церковь, право, государство, нравственность, наука, язык, литература, искусство, хозяйство, а также необходимые для его функционирования технические средства являются, во всяком случае на определенной ступени своего развития, объектами культуры или культурными благами в том смысле, что связанная с ними ценность или признается значимой всеми членами общества, или ее признание предполагается...»<sup>254</sup>. Паунд, имея похожие понятия о «социальном благе», пытается создать своеобразное «изваяние», целостную (и при этом открытую) структуру-конструкцию, в которой гармонично воплощались бы принципы искусства в его тесной и постоянно развивающейся связи с социальным миром и которая, наконец, продемонстрировала бы сильному миру сего творчество как действенную производственную силу. С этой точки зрения трудно не согласиться с исследователем, назвавшим поэта «романтическим оптимистом»<sup>255</sup>.

Однако, как ни парадоксально, чем активнее Паунд пытается поднимать в «Песнях» темы, связанные с «безжизненными предметами», которые давно волновали его и вызывали самый живой личный интерес, тем меньше в самих

<sup>254</sup>Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. М.: Республика, 1998. С. 56.

<sup>255</sup>Basicalupo M. The Cantos: Introduction / The Ezra Pound Encyclopedia. P. 25.

«Песнях» остается места для его лирического героя. «Я» в песнях XXI-XXX появляется значительно реже, чем в более ранних. В книге «Одиннадцать новых песен» эта тенденция будет сохраняться, а порой и нарастать.

## **2. Обзор «Одиннадцати новых песен»: основные черты проблематики и поэтики**

18 февраля 1932 года Паунд в письме к Джону Драммонду пишет из Рапалло: «Я запомнил, отнесли ли Вы к XXX [к «Наброску XXX песен». — А.В.] как к цельной поэме — ведь мы договорились, что это было бы лучшей стратегией. Полагаю, Вы знаете, что это лишь первый большой кусок того, что будет составлять "около ста" [частей. — А.В.]»<sup>256</sup>. К моменту написания этого письма работа над новыми песнями шла очень активно. Вышедшие же два года спустя «Одиннадцать новых песен» («Eleven New Cantos», XXXI-XLI, 1934) — одно из наиболее противоречивых произведений Паунда. С одной стороны, в нем нашло отражение большинство идей поэта о воле, преданности, уме, пользе, порядке, пропорции и гармонии; они «начинают свободно варьировать визионерство и экономику, сакральное и профанное»<sup>257</sup>. Однако, с другой стороны, этот процесс тесно связан, во-первых, с повышением доли паундовской дидактики, а во-вторых, если говорить о финале цикла, — с крепнущей верой автора «Одиннадцати новых песен» в идеологию итальянского фашизма. Как уже было отмечено нами во второй главе, примерно с середины 1920-х годов Паунд принимает на себя «мессианскую» роль. Это происходит параллельно росту его интереса к Муссолини. Образ дуче занимает важное место в цикле песен XXXI-XLI, завершая его.

В данном разделе будут рассмотрены некоторые особенности проблематики и поэтики «Одиннадцати новых песен». Именно в этой книге песен

<sup>256</sup> Pound E. The Letters of Ezra Pound, 1907-1941. P. 321.

<sup>257</sup> Nicholls P. Ezra Pound: Politics, Economics and Writing: A Study of the "Cantos". P. 70.

просматривается представление Паунда об «идеальной американской традиции»<sup>258</sup> (действие многих песен разворачивается в Новом свете). Времена Томаса Джефферсона для поэта — одни из немногих «райских» в Новом времени, так как в эти времена в США, на его взгляд, господствовали порядок и разум<sup>259</sup>. В отношении «Одиннадцати новых песен» представляются абсолютно справедливыми слова Э. Дейвиса о том, что структура каждой песни не должна ассоциироваться с логическим подбором иллюстраций на главную тему («как рекомендовал бы Аристотель»<sup>260</sup>), а скорее содержит в себе отзвуки этой темы, которая рассматривается с разных сторон, в том числе контрастно, антитетически. Система контраргументов помогает высветить позицию лирического героя (или самого Паунда, так как лирический герой все меньше проявляет себя) по тем или иным вопросам государственного устройства, отношения к искусству, разуму и эротическому началу. На момент создания «джефферсоновских» песен Паунд, как и многие другие писатели 1930-х годов остро ощущал необходимость в «выборе позиции». Он сделал свой выбор в пользу Джефферсона, цитаты из писем которого представлены в начале цикла, а также Муссолини, похвалы которому звучат в его финале<sup>261</sup>.

«Одиннадцать новых песен» можно условно представить как трехчастную структуру. Первый сегмент составляют песни, основанные на письмах и дневниках уважаемых Паундом людей (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».

Песни XXXI и XXXII посвящены переписке Томаса Джефферсона и Джона Адамса (John Adams, 1735-1826), второго президента США (1797-1801), и представляют собой подобие огромной галереи с портретами государственных и

<sup>258</sup> Davis E. *Vision Fugitive: Ezra Pound and Economics*. P. 10.

<sup>259</sup> *Ibid.* P. 32.

<sup>260</sup> *Ibid.* P. 25.

<sup>261</sup> Само количество песен в «декаде» (не десять, а одиннадцать), возможно, свидетельствует о вере Паунда в символику чисел, связанную с Муссолини и итальянским фашизмом: когда «Одиннадцать новых песен» были завершены, шел XI год по фашистскому календарю. Н. Сток указывает на то, что не позднее 1931 года Паунд стал датировать свои письма согласно этому летоисчислению, берущему начало от 1920 года, времени похода чернорубашечников на Рим (Stock N. *The Life of Ezra Pound*. S.F.: North Point Press, 1982. P. 299).

военных деятелей, эпическими пейзажами, батальными и историческими полотнами. Участники переписки предстают в песнях просвещенными мыслителями, которых заботит широкий спектр проблем страны и мира, от строительства каналов и улучшения навигации на озере Эри до изучения архитектуры, от зла рабства до достоинств и недостатков американского климата<sup>262</sup>. К Джефферсону, так же как и к Малатесте, можно применить эпитет «многоумный» (*polumetis*)<sup>263</sup>. Паунд не только уделяет Джефферсону и Адамсу значительное место в «Песнях»: он пытается пропагандировать их труды в реальной жизни. По словам дочери поэта, Мэри, в Италии у него всегда был под рукой список книг, которые срочно нужно было перевести на итальянский для достижения лучшего понимания между двумя нациями, американской и итальянской<sup>264</sup>, и в этом списке, безусловно, всегда можно было найти сочинения первых президентов Соединенных Штатов.

Особенности построения «джефферсоновских» и «адамсовских» песен (как XXXI и XXXII, так и XXXIII и XXXIV, в которых представлены отрывки из дневников и писем Джона Куинси Адамса (John Quincy Adams, 1767-1848); сын Джона Адамса, шестого президента США) перекликается с методом многоголосия песен «малатестианских», с одной стороны, и монтажом «конфуцианской» (XIII), с другой. Уже первые строки песни открывают возможность двойного взгляда: «*Tempus loquendi, / Tempus tacendi*. (XXXI, 157) («Время говорить, / Время молчать») — это не только широко известная фраза из Екклесиаста (3:7), но и девиз рода Малатесты. Если ранее наблюдалась диффузия отдельных образов («осмос персон»), то теперь можно говорить о взаимопроникновении различных времен и эпох<sup>265</sup>. Одно из средств его выражения — метафоризация. Например, применяемую к Джефферсону фразу

<sup>262</sup>Не все исследователи видели необходимость в использовании Паундом столь массивного мемуарно-эпистолярного корпуса. Так, например, Дж.Р. Хэррисон отмечает: «Паунд воплощает в стихах то, что в прозе было воплощено лучше» (Harrison J.R. *The Reactionaries*. P. 120).

<sup>263</sup>The Ezra Pound Encyclopedia. P. 31.

<sup>264</sup>Rachewiltz M. de. *Discretions*. P. 123.

<sup>265</sup>В качестве еще одного примера библейской аллюзии в данных песнях можно привести надпись на пирамиде в городе под названием Арарат на Среднем Западе: "CITY OF ARRARAT FOUNDED BY MORDECAI NOAH" (XXXIV), сделанную на иврите и продублированную на английском языке. В этом городе в 1843 г. останавливался Джон Куинси Адамс.

«modern dress for your statue» (XXXI, 157) — «современное одеяние для Вашей статуи»<sup>266</sup> — можно толковать как попытку субъекта лирического повествования воплотить образ Джефферсона в его тесной и актуальной связи с современностью, вывести за рамки XVIII века, буквально «одеть по-современному».

«Контрапунктом» первых четырех песен цикла становится «Песнь XXXV», которая резко отличается от них с точки зрения хронотопа и доминирующего пафоса. Повествование перемещается в современную Центральную Европу: «So this is (may we take it) Mitteleuropa...» (XXXV, 177) — «Итак, это (допустим) Центральная Европа...». По сравнению с разумным миром США времен зарождения демократии, европейский мир, которому покровительствует «мадам Материя» («madame ðλη») представляется гораздо более иллюзорным, ирреальным, и оговорка «допустим» — «may we take it» — только подчеркивает это. В противоположность системе водных образов, восходящих к беседе Джефферсона и Адамса (озеро Эри, река Потомак) на тему работы на благо общества, образ моря в «Песни XXXV», как и многие другие, вводится в контекст меркантилизма: «...who commands sea, commands trade» (XXXV, 181) — «...кто властвует над морем, тот властвует торговлей». В «Песни XXXV» встречаются такие персонажи, как Ричард Льюиншолм (Mr Lewinsholme), автор биографии Бэзила Захароффа, (прототипа уже знакомого нам по «Песни XII» Зеноса Метевского, заработавшего свои капиталы, в значительной степени, за счет торговли оружием), а также не идентифицированное лицо по имени мистер Элиас, который делится своими секретами «вдохновения»:

"... The only

"way I get inspiration is occasionally from a girl, I

"mean sometimes sitting in a restaurant and

Looking at a pretty girl I

"get an i-de-a, I-mean-a biz-nis i-de-a?" (XXXV, 179)

---

<sup>266</sup> Зд. и далее пер. наш. — А.В.

«...Единственный  
способ, которым я получаю вдохновение, — от девушки, случайно, я  
имею в виду, иногда, сидя в ресторане, я  
Гляжу на хорошенькую девушку, и  
мне приходит и-де-я, то есть биз-нес и-де-я?»

Как это произошло ранее с образами водной стихии, идея вдохновения перверсируется: образ красивой девушки рождает в Элиасе не стремление создать произведение искусства, а новую идею для бизнеса (намек на ироническое отношение к коммерсанту — искажение слова «business» на «biznis», последнее произношение в «Песни XXII» принадлежит Болди Бейкону).

Следующая песнь — XXXVI — своего рода неподвижная «ось», вокруг которой по сути «вращаются» все остальные песни цикла. Она, по выражению исследователя Д. Олбрайта, «соотносится с другими песнями подобно тому, как маски соотносится с образами»<sup>267</sup>. Большую часть песни составляет перевод канцоны Гвидо Кавальканти «Женщина спрашивает меня» («Donna mi pregha», ок. 1290). Включение перевода в «Песнь XXXVI» заставляет вспомнить о «Песни II». Если создание образа «своего Сорделло» в ранней песни лишь декларируется, то «собственный Кавальканти» в произведении зрелого Паунда рождается на наших глазах. В канцоне поднимается тема происхождения любви в ее тесной связи со светом и божественной силой, которая живет отдельно от человека, но лишь через него может быть понята и принята.

Песни XXXVII и XXXVIII, судя по всему, воспринимались Паундом в тесной связи друг с другом. В письме к поэту Джеймсу Лафлину от 25 марта 1935 Паунд писал о том, что песням XXXVII и XXXVIII «НУЖНО БЫЛО стать единым целым»<sup>268</sup>. В «Песни XXXVII» звучит «тема» — описание некоторых эпизодов из жизни Мартина Ван Бюрена (Martin Van Buren, 1782-1862), восьмого президента Соединенных Штатов (1837-1841), пытавшегося осуществить идею в

<sup>267</sup> Albright D. Early Cantos I-XLI // The Cambridge Companion to Ezra Pound. P. 86.

<sup>268</sup> Ezra Pound and James Laughlin: Selected Letters / Ed. by D.M. Gordon. N.Y., L.: W.W. Norton & Company, 1994. P. 42.

духе «социального кредита», а именно создать специальную государственную казну в Вашингтоне, на которую не смогли бы оказывать влияние ни государство, ни банки (в песни Ван Бюрен назван «освободителем казны» — «fisci liberator»). «Песнь XXXVIII» несет в себе «ответ» на «тему»: читатель снова наблюдает современный мир, погрязший в «усуре». Песнь XXXVIII — особая, она «требуется сопереживающего чтения и даже двойного взгляда»<sup>269</sup>. Один из моментов, когда такой «двойной взгляд» необходим, — это строфа о Лукреции Борджиа и Зеносе Метевском:

Lucrezia

Wanted a rabbit's foot,  
and he, Metevsky said to the one side  
(three children, five abortions and died of the last)  
he said: the other boys got more munitions... (XXXVIII, 194)

Лукреция

Хотела кроличью лапку,  
и он, Метевский, сказал, повернувшись в одну сторону  
(трое детей, пять абортотв и умерла в последних родах)  
он сказал: другие ребята получили больше снаряжения...

Два персонажа из разных эпох проходят через процесс «осмоса», а скобки в тексте служат в качестве своеобразного «окна», через которое читатель попадает из одного временного пласта в другой и обратно. Возможно, нежелание Лукреции иметь дальнейших детей (судя по всему, именно для этого ей нужен талисман — кроличья лапка) и ее смерть при последних родах выступают своего рода развернутой метафорой современного мира, в котором действует Метевский, «приручивший» смерть и научившийся делать на ней деньги, продавая оружие и военное снаряжение. Однако вскоре тон повествования меняется, и вот уже перед

<sup>269</sup> Davis E. Vision Fugitive: Ezra Pound an Economics. P. 22.

читателем впервые возникает образ Лео Фробениуса (Leo Frobenius, 1873-1938), немецкого этнографа и археолога, чья теория о формуле культурной и цивилизационной идентичности народов «пайдеуме» (paideuma) вскоре начнет оказывать значительное влияние на самого Паунда. Поэту было близко понимание фробениусовской культуры как стихии, неподвластной ни отдельным личностям, ни народам, как творящего, а не творимого начала. Фробениус Паунда распространяет магию первичной культуры, и с него же начинается развитие мотива магии в «Одиннадцати новых песнях».

«Песнь XXXIX» — одна из важнейших в «Одиннадцати...». Речь в ней идет об эпизоде жизни Одиссея, непосредственно предшествующем его сходу в Гадес, о котором повествует «Песнь I». Одиссей и его товарищи находятся на острове колдуньи Кирки. В «Путеводителе по культуре» Паунд называл гомеровский мир «очень человеческим»<sup>270</sup>, и на образах персонажей данной песни такое понимание гомеровского эпоса отразилось весьма значительно. Кирка говорит в сниженном стиле: «Been to hell in a boat yet? (XXXIX, 203) / «Сплавал уже на лодке в Ад?», речь Эльпенора, выступающего здесь в роли повествователя (или персоны) также изобилует просторечными и даже грубыми выражениями. Кирка сообщает Одиссею о том, что ему и его команде нужно будет совершить «еще одно путешествие» (в Гадес). Интересна также система основных персонажей песни: исследователи замечают, что для Одиссея Еврилох и Эльпенор воплощают две альтернативы поведения во владениях Кирки<sup>271</sup>: первому удалось избежать превращения в свинью, второй в состоянии опьянения упал с крыши дома волшебницы и погиб. Одиссей не идет ни по пути полного отказа от праздника у Кирки, ни по пути забвения, он человек меры, который не знает о следующих эпизодах своего путешествия, но намерен продолжать его. Эротизм, любовь, мистика в «Песни XXXIX» идут рука об руку со световой и солнечной (Кирка — дочь Гелиоса), звуковой (Одиссей слышит «прекрасное

<sup>270</sup> Pound E. Guide to Kulchur. P. 38.

<sup>271</sup> Read F., Jr. A Man of No Fortune // Motive and Method in the Cantos of Ezra Pound. P. 103. Об этом же говорит и К. Брук-Роуз, которая интерпретирует образ Еврилоха как зеркало для Одиссея. В этом зеркале можно увидеть разрушительное начало, так как впоследствии именно Еврилоху принадлежала идея зарезать быков Гелиоса, стоившая жизни команде и ему самому (Brooke-Rose C.A ZBC of Ezra Pound. P. 165).

пение») образностью, с ритуальным началом (свадьба, рождение богов: «"Fas deum!" "Est factus" (XXXIX, 203) — «Создай бога!» — «Он создан»), а также с преображением человека и подготовкой его к важным событиям. Кирка дает Одиссею и его спутникам мед, который, как известно, «наделяется значением перерождения или изменения личности в результате посвящения»<sup>272</sup>.

Еще одно путешествие разворачивается в «Песни XL». Песнь интересна тем, что отсылает нас к тексту, стоящему в одном тематическом ряду с «Одиссеей», но при этом практически не замеченном широким кругом читателей. Этот текст — «Перипл Ганнона». Ганнон — карфагенский мореплаватель, совершивший путешествие вдоль западного берега Африки (его главная цель — основание колоний — в песни не упоминается). Таким образом, впервые за всю историю создания «Песен» Паунд отходит от европейской эпической традиции и обращается к карфагенскому эпосу.

«Песнь XLI», как уже было сказано выше, почти целиком посвящена Б. Муссолини. Это песнь «будущего», вернее, того из его вариантов, который поддерживался поэтом («слишком много будущего» — выражение из письма Паунда к Джойсу<sup>273</sup>). По мнению У. Чейза, в политическом мировоззрении Паунда Даглас-теоретик и Муссолини-практик будто бы идут рука об руку, и в «Песни XLI» это особенно заметно<sup>274</sup>. Во время встречи с Паундом 30 января 1933 года дуче читал «Набросок XXX песен» и нашел их «занятыми» («divertente»)<sup>275</sup>. Хотя вполне вероятным представляется то, что Муссолини из вежливости использовал некую универсальную характеристику, которая теоретически может быть применена к любому произведению искусства, встреча чрезвычайно сильно повлияла на Паунда, а комментарий Муссолини был воспринят им абсолютно серьезно. «Песнь XLI» открывается строками:

"Ma questo",  
said the Boss, "è divertente",

<sup>272</sup> Керлот Х.Э. Словарь символов. С. 314.

<sup>273</sup> Pound / Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce. P. 254. (Письмо к Джойсу от 8 декабря 1934 года)

<sup>274</sup> Chase W.M. The Political Identities of Ezra Pound and T.S. Eliot. P. 56.

<sup>275</sup> Ibid. P. 70.

catching the point before the aesthetes had got there... (XLI, 210)

«Но это,  
сказал Босс, "занятно",  
улавливая суть прежде, чем эстеты дошли до нее...»

В песни практически не подчеркнуто субъективное начало, скрыто лирическое «я», однако его отношение к центральному персонажу песни угадывается безошибочно. Осушение болот, которое ставится в заслугу дуче, то есть преодоление сопротивления природы ради человека, вызывает ассоциации с налаживанием навигации по американским водным артериям во времена Джефферсона («Песнь XXXI»), тем самым в очередной раз позволяя говорить о важности элементов кольцевой композиции для «Песен».

Несмотря на то, что «Одиннадцать новых песен» — цикл, подчиненный определенной внутренней логике, он состоит из весьма разнообразных песен, неоднородных с точки зрения соотношения «темнот» и ясности. Однако, как представляется, через все эти песни так или иначе проходит сквозной мотив знания / познания. Типы ума (разума), которые представлены в «Одиннадцати новых песнях», мы позволим себе распределить по шести основным категориям:

1. «Естественное», дикое знание, примитивный ум господствует в картине мира дикарей, которых встречает Ганнон в «Песни XL». Они не могут облекать свои мысли в слова, однако в качестве языка уже используют музыку. Путешественник вспоминает:

And by day we saw only forest,  
by night their fires  
With sound of pipe against pipe  
The sound ply over ply; cymbal beat against cymbal,  
The drum, wood, leather, beat, beat noise to make terror. (XL, 208)

И днем мы видели лишь лес,  
 а ночью – их огни  
 Звуки свирелей, одна отвечает другой  
 Звук виток за витком; цимбалы бьют друг о друга,  
 Барабан, дерево, кожа, бой, бой, звук для внушения страха.

Х. Керлот характеризует образ барабана как многофункциональный культурный атрибут: барабан — это «средство, заменяющее слово, традицию и магию»<sup>276</sup>.

2. Второй тип знания — это владение тайнами ритуалов, зачастую магических. В «Одиннадцати новых песнях» он, безусловно, тесно связан с образами Кирки и Афродиты. Эти тайны, лежащие вне линейного времени, противопоставлены знаниям Одиссея, который «умом всегда в прошлом» («Always with your mind on the past...» (XXXIX, 203), — говорит о нем Кирка). В то же время в доме волшебницы Одиссей через ритуалы обрел мистический опыт, который «изменил его, приготовив к, путешествию в мир мертвых» (*nekuia*)<sup>277</sup>.

3. В противоположность уму «мифологическому», носители которого представляют античный мир, предельно рациональное, почти механистическое мышление находит место в XVIII веке. В одном из писем к Томасу Джефферсону Джон Адамс, как представляется, не без некоторой иронии цитирует у Паунда Бенджамина Франклина (Benjamin Franklin, 1706-1790):

"Man, a rational creature!" said Franklin.

"Come, let us suppose a rational man.

"Strip him of all his appetites, especially his hunger and thirst.

"He is in his chamber, engaged in making experiments,

"Or in pursuing some problem". (XXXI, 159)

«Человек – рациональное существо, — сказал Франклин.

<sup>276</sup> Керлот Х. Словарь символов. М.: REFL-Book, 1994. С. 91.

<sup>277</sup> Read F., Jr. A Man of No Fortune // Motive and Method in the Cantos of Ezra Pound / Ed. by L.Leary. N.Y.: Columbia UP, 1954. P. 108.

Давайте, давайте представим рационального человека.

Освободим его от всяческих appetites, особенно от голода и жажды.

Он в своей келье, поглощенный экспериментами

Или погоней за проблемой».

4. Важное место в песнях Нового Света, безусловно, занимает и творческий разум общества, без которого сама идея свободы в Соединенных Штатах не могла бы существовать: прежде чем совершить революцию в реальности, американцы должны были пройти через сложные метаморфозы:

"The revolution", said Mr Adams,

"Took place in the minds of the people." (XXXII, 161)

«Революция, — сказал мистер Адамс,

Совершилась в умах людей».

5. Мудрость и открытость Джефферсона, Адамса и Ван Бюрена — еще один тип ума, противовес которому — современный Паунду «прелестный бессознательный мир» («That lovely unconscious world» (XLI, 213))

6. Наконец, самый сложный тип разума — находящийся в вечной динамике<sup>278</sup>, сочетающий в себе свет и любовь, лежащий в самой основе единого космического бытия. В мире Паунда он ассоциируется не столько с готовым знанием, сколько с пониманием: «Знание необходимо или может быть необходимо для понимания, но знание ничто в сравнении с пониманием»<sup>279</sup>. Паундовская интерпретация разума также отчасти граничит с платонической и

<sup>278</sup>Понимание познания как бесконечно длящегося процесса встречается и ранее, в «Песни XXIX»:

But the old man did not know how he felt  
Nor could remember what prompted the utterance.  
He said: "What I know, I have known,  
"How can the knowing cease knowing?" (XXIX, 148)

Но старик уже не отдавал себе отчёта в чувствах  
И не мог припомнить, отчего сказали эту фразу.  
Сказал он: "Что я знаю, то познал,  
Как знание может прекратить познание?"

(пер. Я. Пробиштейна)

<sup>279</sup>Pound E. Zweck or the Aim // Guide to Kulchur. P. 53.

неоплатонической: по Платону, ум — повелитель души и тела<sup>280</sup>. Как пишет Р.В. Светлов, в философии неоплатоников «быть — значит иметь определенность, т.е. быть мыслимым»<sup>281</sup>. Ум (νοῦς) воспринимается как кристалл, обладающий твердостью, но при этом постоянно изменяющийся: «...the NOUS, the ineffable crystal... (XL, 209)» («...УМ, неопиcуемый кристалл...»).

Таким образом, песни XXI-XLI позволяют говорить о том, что в поэтическом мышлении и в авторских стратегиях Паунда с середины 1920-х годов продолжают происходить изменения. Интерес к истории для него теперь подразумевает и интерес к экономике и политике. Паунд чувствует себя непонятым и пытается — в том числе и с помощью «Песен» переломить ситуацию. Как пишет исследователь культурной памяти И.Н. Ионов, «...создание новой истории — прежде всего акт самоизменения, внутренней перестройки, являющийся ресурсом для борьбы в условиях изменившейся среды обитания»<sup>282</sup>. И эта характеристика, на наш взгляд, как нельзя лучше применима к Паунду и его лирическому герою в это время. Просветительская функция начинает осознаваться им как приоритетная, и он ждет от читателя «отношения к истории как к реальности»<sup>283</sup>. В том, что в конце концов Паунд обращается к Муссолини как к единственному, с его точки зрения, спасителю Европы, просматривается «до предела обостренное чувство ответственности»<sup>284</sup>. Как отмечает Т.С. Элиот, «у Паунда всегда была страсть к учительству»<sup>285</sup>. При этом, чем больше крепнет стремление Паунда к созданию «поэзии, содержащей в себе историю», чем больше его идей, которые

<sup>280</sup>Лосев А.Ф. Истрия античной эстетики: итоги тысячелетнего развития. Книга I. М.: Искусство, 1992. С. 551.

<sup>281</sup>Светлов Р.В. Античный неоплатонизм и александрийская экзегетика. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1996. С. 167.

<sup>282</sup>Ионов И.Н. Феномен мультитемпоральности // Время – История – Память: Историческое сознание в пространстве культуры / Под ред. Л.П. Репиной. М.: Институт всеобщей истории РАН, 2007. С. 31.

<sup>283</sup>Stock N. Reading the Cantos: A Study of Meaning in Ezra Pound. P. 28.

<sup>284</sup>Rachewiltz M. de Discretions. P. 124.

<sup>285</sup>Eliot T.S. Ezra Pound // Poetry, September 1946, Vol. LXVIII, № VI. P. 328. [Электронный ресурс] URL: <http://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/browse/68/6#!/20584810/2>. Элиоту вторит Х. Кеннер, который считает «Песни» «безусловно, дидактическим произведением» (Kenner H. Art in a Closed Field // The Avant-Garde Tradition in Literature / Ed. by R. Kostelanetz. Buffalo (N.Y.): Prometheus Books, 1982. P. 213). Как отмечает М. Боура, в самом факте стремления поэзии к дидактичности нет ничего удивительного или предосудительного; например, классическая китайская поэзия «постоянно требовала права на это» (Bowra C.M. Poetry & Politics. 1900-1960. Cambridge: Cambridge University Press, 1966. P. 10), кроме того, пророчества в античной поэзии также имели отношение к дидактическому началу (Ibid. P. 34).

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 на то, что поэтические «факты», «предметы эпоса *существуют*»<sup>286</sup>. Однако с течением времени становится ясно, что параллельно данному процессу идет и еще один, деструктивный, процесс потери контроля над текстом. Об этом говорит, в частности, дочь Паунда, Мария: «Он, как я теперь понимаю, терял почву под ногами, от него ускользало то, что он в наибольшей степени должен был контролировать, — собственные *слова*»<sup>287</sup>.

Мессианская идентичность человека, знающего рецепты спасения Европы (а затем и Нового Света), которая формируется у поэта с середины 1920-х годов, активно развивается и к моменту создания «Одиннадцати новых песен», в которых достигает едва ли не максимальной точки развития. Паунд «... любил порядок, он организовывал всех и вся, он был нетерпим ко всему, кроме точных и быстрых решений: их и предлагал фашизм»<sup>288</sup>. Используя терминологию польского социолога и исследователя культурной традиции Е. Шацкого, можно охарактеризовать Паунда как поэта, принадлежащего к полуреальной-полувоображаемой «утопии ордена», в рамках которой происходит создание «горстки праведников внутри испорченного общества»<sup>289</sup>. В роли праведников в разных песнях этого периода оказываются Джефферсон, Адамс, а затем и Муссолини. «Дух, покидающий нацию, — пишет Шацкий, — находит прибежище в сердцах горстки бойцов. А впоследствии — эмигрантов»<sup>290</sup>. К эмигрантам такого типа принадлежал и Паунд.

<sup>286</sup> Hall D. Remembering Poets: Dylan Thomas, Robert Frost, T.S. Eliot, Ezra Pound. P. 241.

<sup>287</sup> Rachewiltz M. de Discretions. P. 173.

<sup>288</sup> Ackroyd P. Ezra Pound and His World. P. 77.

<sup>289</sup> Шацкий Е. Утопия и традиция. М.: Прогресс, 1990. С. 116.

<sup>290</sup> Там же. С. 127.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе произведена попытка показать, подчас противоречивую, эволюцию поэтики «Песен» Э. Паунда (I-XLI) в целом и отдельных ее аспектов в частности. На каждом новом этапе создания многочастной поэмы, своего рода лироэпического полотна, Паунд по-разному использует уже имеющиеся в его арсенале поэтические приемы и техники, внедряет новые, заново трактует события и образы персонажей, уделяет особо пристальное внимание определенным элементам художественной формы.

При этом мы можем с уверенностью говорить о том, что зачастую именно стратегия отбора этих элементов влияет на многие аспекты проблематики «Песен», высвечивает их с новой стороны, показывает их развитие. Многие из элементов поэтики, наряду с содержательными элементами текста, с трудом поддаются объяснению или толкованию. В «Песнях» есть огромное количество темнот (если верить самому автору, непреднамеренных), а также своего рода «ребусов», которые зачастую не разгадываются вовсе или разгадывание которых не ведет к достаточно значимым для понимания отдельной песни результатам. Лирика Паунда, как пишет В.М. Толмачёв, «сопротивляется читателю...»<sup>291</sup>; то же самое может быть сказано и о «Песнях».

Тем не менее, случаи, когда это «сопротивление» может быть преодолено, не настолько редки, как может показаться читателю Паунда поначалу. Кроме того, нельзя не признать и тот факт, что отдельные песни в целом легче, чем другие, поддаются целостному анализу с точки зрения поэтики, и зачастую, даже несмотря на достаточно большое количество уже имеющихся толкований, именно специфика того, как создан, выстроен, оформлен их текст, может открыть в них нечто новое, указать на недооцененные ранее особенности.

Анализ некоторых аспектов поэтики песен, создававшихся около двадцати лет — с середины 1910-х по середину 1930-х годов — показал, что каждый из них

---

<sup>291</sup>Толмачёв В.М. Эзра Паунд // История литературы США. С. 116.

проживает свою собственную жизнь внутри поэмы, зарождаюсь, с определенной скоростью набирая силу, варьируясь и, наконец, угасая, исчезая.

Эти процессы, на наш взгляд, можно связать с глубинными ритмами текста и лирического повествования в «Песнях» (стихотворная ритмика как таковая — лишь одна его из частей), о которых сам Паунд писал, обозначая свое поэтическое «кредо», следующим образом: «Я верю в "абсолютный ритм", который в поэзии точно согласуется с эмоцией или ее оттенком...»<sup>292</sup>. Отдельные элементы этого всеохватного «ритма», проанализированные нами, таковы.

1. *Лирический герой*. Традиционно принято рассматривать эволюцию паундовского поэтического метода в «Песнях» через призму «маски», «персоны». Однако эта проблема при идентификации лирического повествователя «Песен» оказывается далеко не единственной. На деле герой, как представляется, проходит путь гораздо более сложных трансформаций. 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, не чуждого мистицизма в целом, постепенно становится поэтом, *через* которого могут говорить духи эпоса (Гомер, Вергилий, Овидий) и лирики (трубадуры, Браунинг) прошлого и который при этом не теряет своей индивидуальности. Последняя уже на данном этапе включает в себя мечту о том, чтобы «поглотить все знания» и при этом «подправить их»<sup>293</sup>, узнать о поэтическом творчестве все, что доступно человеку, ограниченному временем и пространством собственной жизни. Все в ранних песнях видится глазами человека, современного поэта (современность с самого начала представляет для него определенную важность, пусть и не такую большую, как впоследствии), в том числе и «плавание» за знанием, в поисках «закона и порядка».

<sup>292</sup> Pound E. A Retrospect // Literary Essays of Ezra Pound. P. 9.

<sup>293</sup> Stock N. Poet in Exile: Ezra Pound. P. 244.

При этом со временем сознание лирического героя все реже начинает открываться читателю: «...единственный способ установить подлинность записок — совершить такое же плавание самому»<sup>294</sup>. Постепенно образ центрального героя получает возможность расширения в пространстве (лирическое «мы», способность видеть с нескольких точек одновременно, наблюдение одного «я» за другим) и во времени (созерцание героем картин эпоса или истории на протяжении тысячелетий, включение различных временных уровней повествования в одно основное).

К 1920-м годам эта техника уже вполне освоена и углублена Паундом, что мы можем наблюдать на примере «Песен Малатесты» и более поздних частей поэмы. К 1930-м же происходит новый поворот в способе репрезентации лирического героя. Несмотря на то, что поэт активно начинает изображать в главном своем произведении то, что волновало его самого на тот момент (экономика, политика, социальная жизнь, их связь с искусством), лирическое «я» все чаще ускользает от читателя. В одних песнях оно тесно включено в автобиографический контекст и почти не выходит за его рамки, в других же и вовсе растворяется, уступая место безличному повествованию, в котором ничего не напоминает ни о масках, ни о персонах.

Такой ход эволюции лирического героя заставляет вспомнить о проблеме имперсональности (и деперсонализации) в поэзии высокого модернизма. Как пишет Ф. Кермоуд, не только Паунд, но и У. Льюис, и Т.С. Элиот становятся носителями «парадоксального индивидуализма»<sup>295</sup>, который является обратной стороной имперсональности или стремления к ней.

2. *Фрагментарность*. Обозначенную еще в «Пропеснях» цель — построение целого из фрагментов, порядка из хаоса, создание полотна из «лоскутов» — Паунд пронесит через все этапы создания поэмы. Это далеко не всегда, как мы попытались показать, означает связность всего текста, однако зачастую самоценно. Способы связывания фрагментов между собой также

---

<sup>294</sup> Ibid. P. 242.

<sup>295</sup> Kermode F. The Modern // Modern Essays. L.: Fontana Press, 1990. P. 51.

эволюционируют. Поначалу в «Песнях» представлен образ «мешка для лоскутов», то есть критерием отбора и объединения различных элементов эпоса, лирики, истории, документальных свидетельств является наличие или отсутствие воли на то самого героя. Затем в текст начинают внедряться квазиидеограммы, так называемые образные рифмы: персонажи и события «Песен», относящиеся к разным странам, эпохам, литературам, выстраиваются таким образом, чтобы яснее высветить определенную проблему, идею (это может быть кара богов, важность умения строить и создавать, ответственность переводчика перед текстом оригинала и т.д.). Кроме того, живые картины, создаваемые в ходе повествования различных персонажей, могут быть включены в одно основное сознание, в мир лирического героя («Песнь I») либо, напротив, несколько таких «сознаний», воплощенных в персонах, могут развивать один лирический сюжет («Песни Малатесты», «Песнь XX»).

3. *Поэтика пространства и времени.* Пространственный аспект поэтики рассматриваемых песен тесно связан не только с уже упомянутыми образными рифмами (к примеру, растущие рядом две сосны из разных японских городов в «Песни IV»), но и со сложными взаимоотношениями вертикали и горизонтали (равнины, море, плато с одной стороны, горы, священные холмы, рукотворные здания — с другой), а также с образом лирического героя, зачастую являющегося внимательным наблюдателем (отсюда более или менее тщательное выстраивание системы точка зрения — наблюдаемый эпизод).

Что же касается времени, то, помимо характерной для неклассического искусства оппозиций медленно / быстро текущего времени, динамического / статичного, а также, если говорить о творчестве, «классики» / «романтики», преходящего (по Паунду, классика — наличие «вечной и необузданной свежести»<sup>296</sup>), с течением времени в «Песнях» заявляют о себе еще одна оппозиция — линейного («средневекового») / циклического («греческого») течения времени. Именно последнему отдает предпочтение лирический герой в песнях второй половины 1920-х годов.

<sup>296</sup>Pound E. ABC of Reading. P. 14.

4. *Построение текста.* Данная проблема поэтики «Песен» теснейшим образом связана со всеми вышеобозначенными. В развитии построения «Песен» можно условно выделить несколько этапов. На первом этапе («Прापесни», некоторые песни второй половины 1910-х годов) поэт экспериментирует с фугообразной формой построения лирической композиции (тема—ответ—контрапункт). Частично Паунд вернется к такой композиционной технике уже в «Одиннадцати новых песнях». На втором этапе (начало 1920-х годов) поэт тяготеет к более многослойной структуре лирического повествования, как бы внедряя речь одних «рассказчиков» в речь (мысли) других. Для характеристики третьего этапа (середина 1920-х), как представляется, можно использовать метафору строительства из «Песен Малатесты». Подобно тому, как Сиджизмундо Малатеста строил Темпио из «фрагментов» украденного мрамора, лирический герой Паунда стремится сложить «фрагменты» своего и чужого текста воедино, задается вопросом о том, получится ли в результате система или «хранилище».

Особенность данного этапа также в том, что в центре лирической композиции многих песен стоят конкретные исторические фигуры и места. Неслучайно исследователь Р.У. Дэйзенброк, накладывая на «Песни» метафору вортекса, водоворота, берется утверждать, что Малатеста — с композиционной точки зрения — являет собой «вортекс Римини», вслед за которым в свои права вступает «венцианский вортекс»<sup>297</sup>. Наконец, на четвертом этапе (рубеж 1920–1930-х годов) в «Песнях» происходит формирование и активное развитие своего рода 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).

На данный момент в нашей стране «Песни» не являются достаточно освоенным и исследованным текстом и потому предоставляют довольно широкое поле деятельности для литературоведов. На наш взгляд, можно выделить

---

<sup>297</sup>Dasenbrock R.W. The Literary Vorticism of Ezra Pound & Wyndham Lewis: Towards the Condition of Painting. Baltimore, L.: Hopkins UP, 1985. P. 198.

следующие пути разработки основных тем и проблем, намеченных в настоящей диссертации:

— рассмотрение определенных граней поэтики на примере других частей поэмы (а возможно, и всего корпуса в целом), сопоставительный анализ поэтики довоенных песен и «Пизанских песен» как признанной многими вершины творчества Паунда;

— более тщательная проработка решения отдельных проблем формы: вопросы ритмики, строфики, верлибра, стилевых особенностей различных песен;

— проявление пристального внимания к вопросу соотношения теории, разрабатываемой в критических трудах Паунда (а также, не в последнюю очередь, в его письмах), и его поэтической практики в «Песнях» (отношения соответствия-несоответствия, полноты-неполноты, опережения-отставания);

— включение «Песен» в общий синхронный контекст поэтического творчества (в том числе периода «ностальгии по высокому стилю», стремления противостоять «деградации слов»<sup>298</sup>, прослеживаемого у Паунда, Элиота, Йейтса и др.);

— включение «Песен» и всего творчества Паунда в диахронный контекст: это касается, в том числе, более молодых поэтов, на которых Паунд так или иначе оказывал влияние (Л. Зукофски, Дж. Лафлин, А. Гинзберг, У.Х. Оден и др.);

— наконец, создание внятной картины зарубежного (и в определенной степени отечественного) паундоведения: именно интерпретации «Песен» разного времени демонстрируют, как менялись тенденции в восприятии личности и творчества Паунда на протяжении всего XX века, в начале XXI века. Такая картина могла бы придать импульс преодолению стереотипов и заполнению многочисленных «белых пятен» на литературной карте паундовского художественного мира.

---

<sup>298</sup> Hartman G. Beyond Formalism: Literary Essays, 1958-1970. New Haven (Ct.), L.: Yale UP, 1970. P. 260.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### І. Тексты

#### 1. «Песни»

1. Pound E. The Cantos of Ezra Pound. N.Y.: A New Directions Book, 1964. 798 p.
2. Pound E. The Cantos of Ezra Pound. NY: Harcourt Brace & Co, 2005. 824 p.
3. Pound E. The Fourth Canto. L.: Ovid Press, 1919. 4 p.
4. Pound E. A Draft of XVI Cantos. Paris: Three Mountains Press, 1925.
5. Pound E. A Draft of the Cantos 17–27. L.: John Rodker, 1928.
6. Pound E. A Draft of XXX Cantos. Paris: Nancy Cunard's Hours Press, 1930.
7. Pound E. Eleven New Cantos: XXXI-XLI. NY: Farrer & Rinehart, 1934.
8. Паунд Э. Паунд. Избранные Кантос / Пер. под ред. Я. Пробштейна.  
[Электронный ресурс] URL: [http://arcada-nourjahad.blogspot.ru/2009/04/blog-post\\_10.html](http://arcada-nourjahad.blogspot.ru/2009/04/blog-post_10.html) (дата обращения: 20.10.2014).
9. Паунд Э. Стихотворения и избранные Cantos. / Пер. под ред. Я. Пробштейна.  
Т. 1. СПб.: Владимир Даль, 2003. 885 с.

#### 2. Антологии, сборники

10. Poetry: A Magazine of Verse. Monroe, Harriet (editor). Chicago: Harriet Monroe, 1912-1922. [Электронный ресурс] URL: [http://www.modjourn.org/render.php?view=mjp\\_object&id=1202232622296875/](http://www.modjourn.org/render.php?view=mjp_object&id=1202232622296875/) (дата обращения: 14.12.2012)
11. Pound E. Selected Poems / Ed. with an Introd. by T.S. Eliot. L.: Faber & Faber, 1928. 184 p.
12. Pound E. The Translations of Ezra Pound. Faber & Faber, 1984. 448 p.
13. The Egoist: An Individualist Review. London: The New Freewoman, Ltd., 1914-1919? №№ 1-12. [Электронный ресурс] URL: [http://www.modjourn.org/render.php?view=mjp\\_object&id=EgoistCollection](http://www.modjourn.org/render.php?view=mjp_object&id=EgoistCollection) (дата обращения: 19.11.2013).

14. The Oxford Book of Modern Verse, 1892-1935 / Chosen by W.B. Yeats. Oxford: Clarendon Press, 1978. 450 p.
15. Паунд Э., Элиот Т.С. Паломничество волхвов. Избранное. / Пер. под ред. К. Чухрукидзе. М.: Ессе homo, 2005. 328 с.

*3.. Критические и теоретические работы Паунда*

16. Pound E. A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs (N.J.): Prentice Hall, 1963. 184 p.
17. Pound E. ABC of Economics (1933). [Электронный ресурс] URL: <http://www.counter-currents.com/2012/12/abc-of-economics-1933-part-1/>. (дата обращения: 19.10.2014)
18. Pound E. ABC of Reading. N.Y.: New Directions Publishing, 1960. 211 p.
19. Pound E. Guide to Kulchur. N.Y.: New Directions Books, 1970. 195 p.
20. Pound E. Impact: Essays on Ignorance and the Decline of American Civilization. Chicago: Regnery, 1960. 285 p.
21. Pound E. Instigations of Ezra Pound: Together with an Essay on the Chinese Written Character by Ernest Fenollosa. Freeport (N.Y.): Books for Library Press, 1967. 388 p.
22. Pound E. Jefferson and / or Mussolini. N.Y.: Liveright Publishing Corp., L.: Stanley Nott Ltd., 1935. [Электронный ресурс] URL: [http://www.yamaguchy.com/library/pound\\_ezra/jeffmuss.html](http://www.yamaguchy.com/library/pound_ezra/jeffmuss.html) (дата обращения: 19.10.2014).
23. Pound E. Literary Essays of Ezra Pound. L.: Faber, 1954. 464 p.
24. Pound E. Selected Prose. L. Faber & Faber, 1973. 444 p.
25. Pound E. The Spirit of Romance. Norfolk (Ct.), 1910. 248 p.
26. Паунд Э. Путеводитель по культуре / Пер. с англ., сост. и вступ. ст. К. Чухрукидзе. М.: Логос, 1999. 176 с.

*4. Перетиска*

27. Eliot T.S. The Letters of T.S. Eliot. Vol. 3: 1926-1927 / Ed. by V. Eliot and H. Haughton. L.: Faber and Faber, 2012. 954 p.
28. Ezra Pound and James Laughlin: Selected Letters / Ed. by D.M. Gordon. N.Y., L.: W.W. Norton & Company, 1994. 313 p.
29. Ezra Pound to His Parents: Letters 1895-1929 / Ed. by M. de Rachewiltz, A.D. Moody and J. Moody. Auckland, N.Y., Oxford: Oxford UP, 2010. 737 p.
30. Pound / Joyce : The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce / Ed. with a Comment, by F. Read. N.Y.: New Directions Books, 1970. 314 p.
31. Pound / Willlams: Selected Letters of Ezra Pound and William Carlos Williams. N.Y.: New Directions, 1996. 352 p.
32. Pound / Zukofsky: Selected Letters of Ezra Pound and Louis Zukofsky / Ed. by B. Ahearn. N.Y.: New Directions, 1987. 255 p.
33. Pound E. The Letters of Ezra Pound, 1907-1941 / Ed. by D.D. Paige. N.Y., 1951. 464 p.

*5. Критика других авторов; мемуары*

34. Doolittle H. End to Torment. A Memoir of Ezra Pound by H.D. N.Y.: New Directions, 1979. 84 p.
35. Eliot T. S. Selected Essays. L.: Faber & Faber, 1963. 516 p.
36. Ezra Pound. The Critical Heritage / Ed. by E. Homberger. London, Boston, 1972. 500 p.
37. Hulme T. E. Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art. L.: Routledge, 2000. 271 p.
38. James Joyce: The Critical Heritage. V. 1: 1902-1927 / Ed. By R. H. Deming. L.: Routledge & Paul, 1970. 385 p.
39. Lewis W. Rude Assignment. An Intellectual Autobiography Illustrated by the Author. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1984. 311 p.
40. Yeats W.B. A Vision. N.Y.: Collier Books, 1969. 305 p.

41. Yeats W.B. Essays and Introductions. L.: Macmillan 1961. 530 p.
42. Пастернак Б.Л. Об искусстве. М.: Искусство, 1990. 396 с.

## II. Общие работы

### *1. Работы по поэтике, теории литературы*

43. Аристотель. Об искусстве поэзии. М.: Гослитиздат, 1957. 181 с.
44. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 444 с.
45. Букаты Е.М. Поэтика художественного пространства. Новосибирск: Новосибирский государственный технический университет, 2008. 101 с.
46. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М.: Наука, 1994. 303 с.
47. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. М.: Фортуна-Лимитед, 2003. 272 с.
48. Исаев С.Г. Литературно-художественные маски: Теория и поэтика. СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. 336 с.
49. Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания / Отв. ред. П.А. Гринцер. М.: Наследие, 1994. 509 с.
50. Левин Ю.Н. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки славянской культуры, 1998. 822 с.
51. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки. Рецензии. Выступления. СПб.: Искусство-СПб., 2001. 846 с.
52. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. 605 с.
53. Поэтика, история литературы, лингвистика / Под ред. А.А. Вигасина. М.: Объединенное гуманитарное издательство, 1999. 798 с.
54. Проблемы литературной формы: Сборник статей / Под ред. В.М. Жирмунского. Л.: Academia, 1927. 223 с.
55. Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике / Сост. М. Л. Гаспаров. М.: Языки русской культуры, 2000. 432 с.

56. Теория литературы. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Академия, 2014. 509 с.
57. Томашевский Б.В. Избранные работы о стихе. М.: Academia, 2008. 441 с.
58. Томашевский Б.В. Теория литературы: Поэтика. М.: Аспект Пресс, 2002. 333 с.
59. Тынянов Ю.Н. История литературы. Критика. СПб.: Азбука, 2001. 503 с.
60. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. М.: КомКнига, 2010. 176 с.
61. Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 374 с.
62. Червенка М. Смысл и стих: Труды по поэтике. М.: Языки славянской культуры, 2011. 464 с.
63. Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. 450 с.
64. Эткинд Е.Г. Материя стиха. СПб.: Гуманитарный союз, 1998. 506 с.
65. Эткинд Е.Г. Психопоэтика. СПб.: Искусство-СПб, 2005. 701 с.
66. Brooks C., Warren R. P. Understanding Poetry. N.Y.: Holt, Rinehart & Winston, 1965. 584 p.
67. Tindall W. Y. The Literary Symbol. N.Y.: Columbia UP, 1955. 278 p.

## *2. Общие работы по истории литературы и культуры*

68. Анарина Н.Г. Японский театр Но. М.: Наука, 1984. 211 с.
69. Берковский Н.Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. СПб.: Азбука-классика, 2002. 478 с.
70. Гринцер П.А. Эпохи взаимодействия литератур Востока и Запада. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1997. 50 с.
71. Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур: Избранные труды. Л.: Наука, 1981. 301 с.
72. Иванов К.А. Трубадуры, труверы и миннезингеры. Петроград, 1915. 348 с.
73. Красавченко Т. Н. Английская литературная критика XX века. М.: ИНИОН, 1994. 282 с.

74. Лосев А.Ф. История античной эстетики: итоги тысячелетнего развития. Книга I. М.: Искусство, 1992. 656 с.
75. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. 623 с.
76. Мортон А.Л. От Мэлори до Элиота. М.: Прогресс, 1970. 254 с.
77. Bloom H. The Western Canon. N.Y., San Diego: Harcourt, Brace & Co, 1994. 578 p.
78. Bowra C. M. The Heritage of Symbolism. L.: Macmillan, 1947. 231 p.
79. Brooks C., Warren R.P. American Literature: The Makers and the Making. Book D: 1914 to the Present. N.Y.: St. Martin's Press, 1974. 2970 p.
80. Gefin L. Ideogram: History of a Poetic Method. Austin: University of Texas Press, 1982. 163 p.
81. Hill G. The Enemy's Country: Words, Contexture and Other Circumstances of Language. Stanford (Ca.): Stanford UP, 1991. 155 p.
82. Kermode F. Romantic Image. L.: Routledge & Kegan Paul, 1957. 171 p.
83. Miner E. The Japanese Tradition in British and American Literature. Princeton (N.J.): Princeton UP, 1958. 312 p.
84. Pondrom C. N. The Road from Paris: French Influence on English Poetry, 1900-1920. L., N.Y.: Cambridge UP, 1974. 334 p.
85. Praz M. The Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts. Princeton (N.J.): Princeton UP, 1970. 261 p.
86. Richardson J. Vanishing Lives. Style and Self in Tennyson, D.G. Rossetti, Swinburne and Yeats. Charlottesville: University of Virginia, 1988. 240 p.
87. Stokes A. The Critical Writings of Adrian Stokes. V. 1. L.: Thames and Hudson, 1978. 335 p.
88. Taylor T. Selected Writings. Princeton: Princeton UP, 1969. 544 p.
89. Van Vleck A.E. Memory and Re-Creation in Troubadour Lyric. Berkeley, L.A., Oxford: University of California Press, 1991. 283 p.

*3. Работы по истории и теории европейского и американского модернизма*

90. Власов В.Г., Лукина Н.Ю. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм. СПб.: Азбука-Классика, 2005. 315 с.
91. Гирин Ю.В. Картина мира эпохи авангарда. М.: ИМЛИ РАН, 2013. 399 с.
92. Дудова Л.В., Михальская Н.П., Трыков В.П. Модернизм в зарубежной литературе. М.: Флинта, Наука, 2004. 240 с.
93. Зверев А.М. Модернизм в литературе США. М.: Наука, 1979. 316 с.
94. Ивбулис В.Я. Модернизм и постмодернизм: идейно-эстетические поиски на Западе. М.: Знание, 1988. 64 с.
95. 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. 966 с.
96. Мирский Д.П. Из современной английской литературы (о Т. С. Элиоте) // Красная новь, 1933, № 3, стр. 213-223.
97. Модерн. Модернизм. Модернизация / Под ред. Н.С. Павловой и О.В. Павленко. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2004. 526 с.
98. Смит Э. Национализм и модернизм. М.: Праксис, 2004. 464 с.
99. Al-Kassim D. On Pain of Speech. Berkeley (Ca.), L., L.A.: University of California Press, 2010. 291 p.
100. Berman J. Modernist Commitments. N.Y.: Columbia UP, 2011. 372 p.
101. Butler C. Early Modernism. Literature, Music and Painting in Europe, 1900-1916. Oxford: Clarendon Press, 1994. 318 p.
102. Cheveresan C. Wounds and Deceptions: Decadent and Modernist Sensivities on the Edge. Bucuresti: Institutul Cultural Roman, 2006. 327 p.
103. Clark T.J. Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism. New Haven, L.: Yale UP, 1999. 451 p.
104. Crawford R. The Modern Poet: Poetry, Academia, and Knowledge since the 1750s. Oxford, N.Y., Auckland: Oxford UP, 2004. 296 p.

105. Encyclopedia of Literary Modernism / Ed. by P. Poplawsky. Westport (Ct.), L.: Greenwood Press, 2003. 516 p.
106. Fahy C. W.B. Yeats and His Circle. Dublin: The National Library of Ireland, 1989. 63 p.
107. Faulkner P. Modernism. L.: Methuen, 1977. 86 p.
108. Fernihough A. Freewomen and Supermen: Edwardian Radicals and Literary Modernism. Oxford: Oxford UP, 2013. 288 p.
109. Fokkema D., Ibsch E. Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature: 1910-1940. N.Y.: St. Martin's Press, 1988. 330p.
110. Goldman J. Modernism, 1910-1945: Image to Apocalypse. Basingstoke, N.Y.: Palgrave-Macmillan, 2004. 312 p.
111. Greaves R. Transition, Reception and Modernism in W.B. Yeats. Houndmills, N.Y.: Palgrave, 2002. 197 p.
112. Hartman, G. Beyond Formalism: Literary Essays, 1958-1970. New Haven (Ct.), L.: Yale UP, 1970. 396 p.
113. Karl F.R. Modern and Modernism. N.Y.: Atheneum, 1988. 456 p.
114. Kenner H. A Homemade World. The American Modernist Writers. N.Y.: Knopf, 1975. 221 p.
115. Kermode F. Modern Essays. L.: Fontana Press, 1990. 351 p.
116. Knapp J. Literary Modernism and the Transformation of Work. Evanston (IL): Northwestern UP, 1988. 159 p.
117. Lehan R. Literary Modernism and Beyond. Baton Rouge (LA): Louisiana State UP, 2009. 343 p.
118. Levenson M. Modernism. L., New Haven: Yale UP, 2011. 320 p.
119. Perkins D. A History of Modern Poetry: From the 1890s to the High Modernist Mode. Cambridge (Mass.), L.: The Belknap Press of Harvard UP, 1976. 623 p.
120. Perkins D. A History of Modern Poetry: Modernism and After. Cambridge (Mass.), L.: The Belknap Press of Harvard UP, 1987. 694 p.
121. Perl J.M. The Tradition of Return: The Implicit History of Modern Literature. Princeton (N.J.): Princeton UP, 1984. 325 p.

122. Schleifer R. *Modernism and Time*. Cambridge, N.Y., Melbourne: Cambridge UP, 2000. 277 p.
123. Senior J. *The Death of Christian Culture*. New Rochelle (N.Y.): Arlington House, 1978. 185 p.
124. *The Avant-Garde Tradition in Literature* / Ed. by R. Kostelanetz. Buffalo (N.Y.): Prometheus Books, 1982. 424 p.
125. *The Cambridge Companion to American Modernism*. / Ed. by W. Kalaidjian. Cambridge: Cambridge UP, 2005. 333 p.
126. Wilson E. *Axel's Castle. A Study of the Imaginative Literature of 1870-1930*. Glasgow: Collins, 1974. 256 p.

*4. Работы по философии, мифологии, теории символа, истории искусства,  
культурной памяти*

127. Арьес Ф. *Человек перед лицом смерти*. М.: Прогресс, 1992. 526 с.
128. Ассман Я. *Культурная память*. М.: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
129. Батай Ж. *Литература и зло*. М.: Изд-во МГУ, 1994. 165 с.
130. Башляр Вода и грезы: опыт о воображении материи / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. 268 с.
131. Башляр Г. *Избранное: Поэтика пространства*. М.: РОССПЭН, 2004. 373 с.
132. Белый А. *Символизм как миропонимание*. М.: Республика, 1994. 528 с.
133. Бердяев Н.А. *Смысл творчества // Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества*. М.: Правда, 1989. 607 с.
134. Вейдле В. *Умирание искусства* / Сост. В.М. Толмачев. М.: Республика, 2001. 445 с.
135. Вейдле В. *Эмбриология поэзии*. М.: Языки славянской культуры, 2002. 455 с.
136. *Время – История – Память: Историческое сознание в пространстве культуры* / Под ред. Л.П. Репиной. М.: Институт всеобщей истории РАН, 2007. 320 с.
137. Голан А. *Миф и символ*. М.: Русслит, 1994. 371 с.
138. Грейвз Р. *Белая богиня: Историческая грамматика поэтической мифологии*. М.: Прогресс-Традиция, 1999. 590 с.

139. Грейвз Р. Мифы древней Греции. М.: Прогресс, 1992. 619 с.
140. Золотарев В.А. Фуга. М.: Музыка, 1965. 500 с.
141. Керлот Х.Э. Словарь символов / Пер. с англ. Н.А. Богун, Ю.А. Данько и др. М.: REFL-book, 1994. 601 с.
142. Литературные архетипы и универсалии / Под ред. Е.М. Мелетинского. М.: РГГУ, 2001. 431 с.
143. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. М.: РГГУ, 2000. 167 с.
144. Мерло-Понти М. Знаки. М.: Искусство, 2001. 428 с.
145. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента, 1999. 605 с.
146. Мюллер М. Религии Китая. I. Конфуцианство. СПб., 1901. 88 с.
147. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 586 с.
148. Поэтика мифа: современные аспекты / Под ред. С.Н. Зенкина. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2008. 93 с.
149. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. М.: Республика, 1998. 410 с.
150. Светлов Р.В. Античный неоплатонизм и александрийская экзегетика. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1996. 232 с.
151. Тайлор Э.Б. Первобытная культура М.: Политиздат, 1989. 572 с.
152. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М.: Прогресс, 1994. 621 с.
153. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М.: АСТ, 2010. 767 с.
154. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / Пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. М.: Новое издательство, 2007. 348 с.
155. Шацкий Е. Утопия и традиция. М.: Прогресс, 1990. 456 с.
156. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. СПб.: Алетейя, 1996. 495 с.
157. Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академический проект, 2014. 234 с.
158. Элиаде М. Священное и мирское. М.: Издательство Московского университета, 1994. 143 с.
159. Art and the Performance of Memory. Sounds and Gestures of Recollection / Ed. by R.C. Smith. L., N.Y.: Routledge, 2002. 290 p.

160. Bowra C.M. Poetry & Politics. 1900-1960. Cambridge: Cambridge UP, 1966. 157 p.
161. Bowra C.M. The Greek Experience. L.: Weidenfeld & Nicolson, 1958. 210 p.
162. Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes. L., N.Y.: Routledge, 1992. 1223 p.
163. Interpretations: European Research Project V. 2: Memory and Art / Ed. by K. Kulavkova. Skopje: Macedonian Academy of Sciences and Arts, UNESCO, 2008. 437 p.

### III. Работы об Э. Паунде

164. Генис А.А. Без языка. Эзра Паунд // Иностранная литература. М., 1999. № 9.
165. Зверев А.М. Деревянный умник: К портрету Эзры Паунда // Иностранная литература. М., 1991. № 2.
166. Зверев А.М. «Левый» элитаризм и его следствия (творческий путь Эзры Паунда) // Модернизм в литературе США. М.: Наука, 1979. С. 30-56.
167. 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.
168. 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.
169. Ошуков М.Ю. «The Cantos» Эзры Паунда: поэтика экономики // Экономика и право в зеркале культуры. Россия и Запад. СПб.: Геликон Плюс, 2003.
170. Петров С.А. Литературно-критическая теория Эзры Паунда 1910-х годов: истоки и процесс формирования. Дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2000.

171. Толмачёв 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.
172. Червонная О.В. Проблема поэтической традиции в раннем творчестве Эзры Паунда. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1995.
173. Чухрукидзе К.К. Pound & £. М.: Логос, 1999. 176 с.
174. Чухрукидзе К.К. Эзра Паунд. «Кантос»: проблема поэтического высказывания. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1998.
175. Ackroyd P. Ezra Pound and His World. L.: Thames & Hudson, 1980. 127 p.
176. Aldington R. Ezra Pound and T.S. Eliot: A Lecture. Hurst, Berkshire: The Peacocks Press, 1954. 20 p.
177. Alexander M. The Poetic Achievement of Ezra Pound. Boston, L.: Faber & Faber, 1979. 247 p.
178. An Examination of Ezra Pound: A Collection of Essays / Ed.by P.Russell. N.Y.: New Directions, 1950. 274 p. [Электронный ресурс] URL: <http://www.questia.com/library/413600/an-examination-of-ezra-pound-a-collection-of-essays> (дата обращения: 14.09.2014).
179. Baumann R. The Rose in the Steel Dust: An Examination of the Cantos of Ezra Pound. Coral Gables (FL): University of Miami Press, 1970. 211 p.
180. Bell I.A. Critic as Scientist. The Modernist Poetics of Ezra Pound. L., N.Y.: Methuen, 1981. 302 p.
181. Borsntein G. The Postromantic Consciousness of Ezra Pound. Victoria (B.C.): University of Victoria, 1977. 84 p.
182. Brooke-Rose C. A ZBC of Ezra Pound. L.: Faber and Faber, 1971. 297 p.
183. Bush R. The Genesis of Ezra Pound's Cantos. Princeton (N.J.): Princeton UP, 1976. 327 p.
184. Carpenter H. A Serious Character. The Life of Ezra Pound. Boston: Houghton Mifflin Company, 1988. 1005 p.
185. Chase W.M. The Political Identities of Ezra Pound and T.S.Eliot. Stanford (Ca.): Stanford UP, 1973. 238 p.

186. Davie D. Ezra Pound. Chicago, L.: University of Chicago Press, 1982. 134 p.
187. Davie D. Ezra Pound. Poet as Sculptor. N.Y.: Oxford UP, 1964. 261 p.
188. Davis E. Vision Fugitive: Ezra Pound an Economics. Lawrence (Ks.), L.: The UP of Kansas, 1968. 213 p.
189. Durant 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 Nobble Books, 1981. 206 p.
190. Eliot T.S. Ezra Pound // Poetry, September 1946, Vol. LXVIII, № VI. [Электронный ресурс] URL: <http://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/browse/68/6#!/20584810/2> (дата обращения: 19.10.2014).
191. Eliot T.S. Introduction // Pound E. Selected Poems. - L.: Faber & Gwyer, 1928. P. I-XXXII.
192. Ellmann M. The Poetics of Impersonality: T.S. Eliot and Ezra Pound. L.: The Harvester Press, 1987. 207 p.
193. Emery C.M. Ideas into Action: A Study of Pound's Cantos. Miami: University of Miami Press, 1958. 212 p.
194. Ezra Pound among the Poets / Ed. by G. Bornstein. Chicago, L.: University of Chicago Press, 1985. 238 p.
195. Ezra Pound and Music: The Complete Criticism / Ed. and Comm. by R.M. Schafer. N.Y.: New Directions, 1977. 530 p.
196. Ezra Pound and Visual Arts / Ed. by H. Zinnes. N.Y.: New Directions Books, 1980. 322 p.
197. Ezra Pound in Context / Ed. by Ira B.Nadel. Cambridge, Melbourne, NY: Cambridge UP, 2010. 497 p.
198. Ezra Pound: The Critical Heritage / Ed. By E. Homberger. L., Boston: Routledge & Kegan Paul, 1972. 500 p.
199. Feng Lan Ezra Pound and Confucianism. Buffalo, L.: Univ. of Toronto Press, 2005. 245 p.
200. Flory W.S. Ezra Pound and Cantos: A Record of Struggle. New Haven, L.: Yale UP, 1980. 321 p.

201. Flory W.S. *The American Ezra Pound*. New Haven, L.: Yale UP, 1989. 247 p.
202. Goodwin K.L. *The Influence of Ezra Pound*. L.: Oxford UP, 1966. 230 p.
203. Hall D. *Remembering Poets: Dylan Thomas, Robert Frost, T.S. Eliot, Ezra Pound*. N.Y., Hagerstown, S.F., L.: Harper & Row Publishers, 1978. 253 p.
204. Harmon W. *Time in Ezra Pound's Work*. Chapel Hill (N.C.): The Univ. of North Carolina Press, 1977. 165 p.
205. Harrison J.R. *The Reactionaries*. L.: Victor Gollancz Ltd., 1966. 224 p.
206. Hesse E. *Ezra Pound: Von Sinn und Wahnsinn*. München, 1978. 547 S.
207. 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. 396 p.
208. Kenner H. *The Poetry of Ezra Pound*. Norfolk (Ct.), N.Y.: New Directions, 1968. 342 p.
209. Kenner H. *The Pound Era*. Berkeley (Ca.), L.A.: Univ. of California Press, 1971. 606 p.
210. Korn M. *Ezra Pound: Purpose, Form, Meaning*. L.: Middlesex Polytechnic Press, Pembrige Press, 1983. 158 p.
211. Levi A. *Ezra Pound: The Voice of Silence*. Sag Harbor (N.Y.): The Permanent Press, 1983. 149 p.
212. Lewis E. *Modernist Image: Rhythmic and Perceptual Resonance in the Works of Ezra Pound and T. S. Eliot*. Lewiston (N.Y.): Edwin Mellen Press, 2007. 237 p.
213. Makin P. *Pound's Cantos*. L.: Johns Hopkins UP, 1985. 352 p.
214. McDougal S. Y. *Ezra Pound and the Troubadour Tradition*. Princeton (N.J.): Princeton UP, 1972. 159 p.
215. 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. 528 p.
216. *Motive and Method in the Cantos of Ezra Pound* / Ed. by L. Leary. N.Y.: Columbia UP, 1954. 123 p.
217. Nadel I.B. *Ezra Pound: A Literary Life*. New York, NY and Hampshire, England: Palgrave MacMillan. 2004. 218 p.

218. Nassar E.P. *The Cantos of Ezra Pound: The Lyric Mode*. Baltimore, L.: The John Hopkins UP, 1975. 164 p.
219. *New Approaches to Ezra Pound* / Ed. by E. Hesse. L.A.: University of California Press, 1970. 406 p.
220. Nicholls P. *Ezra Pound: Politics, Economics and Writing: A Study of the "Cantos"*. L., Basingstoke: Macmillan, 1984. 263 p.
221. Perloff M. *On Pound and Malatesta // The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Princeton University Press, 1981. [Электронный ресурс] URL: [http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m\\_r/pound/poundandmalatesta.htm](http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/pound/poundandmalatesta.htm). (дата обращения: 28.02.2014)
222. Quinn M.B. *The Metamorphic Tradition in Modern Poetry*. N.Y.: Gordian Press Inc., 1966. 263 p.
223. Rachewiltz M. *de Discretions*. L.: Faber & Faber, 1971. 312 p.
224. Raffel B. *Ezra Pound: The Prime Minister of Poetry*. Hamden (Ct.): Archon Books, 1984. 170 p.
225. Read F. *76': One World and "The Cantos" of Ezra Pound*. Chapel Hill (N.C.): The University of North Carolina Press, 1981. 476 p.
226. Rosenthal M.L. *Sailing into the Unknown: Yeats, Pound, and Eliot*. N.Y.: Oxford UP, 1978. 224 p.
227. Schwartz S. *The Matrix of Modernism: Pound, Eliot, and Early Twentieth-Century Thought*. Princeton (N.J.): Princeton UP, 1985. 235 p.
228. Stock N. *Poet in Exile: Ezra Pound*. Manchester: Manchester UP, 1964. 273 p.
229. Stock N. *Reading the Cantos: A Study of Meaning in Ezra Pound*. L.: Routhledge & Kegan Paul, 1967. 120 p.
230. Stock N. *The Life of Ezra Pound*. S.F.: North Point Press, 1982. 478 p.
231. *Studies in the Cantos* / Comp. by M. Henault. Columbus (Oh.): Charles E. Merrill Publishing Company, 1971. 125 p.
232. Surette L. *A Light from Eleusis: A Study of Ezra Pound's "Cantos"*. Oxford: Clarendon press (Oxford UP), 1979. 306 p.

233. *The Cambridge Companion to Ezra Pound* / Ed. by Ira B. Nadel. Cambridge UP, 2006. 318 p.
234. *The Ezra Pound Encyclopedia* / Ed. by D.R. Tryphonopoulos, S.J. Adams. Westport (Ct.), L.: Greenwood Press, 2005. 342 p.
235. Tytell J. *The Solitary Volcano*. N.Y.: Anchor Press, Doubleday, 1987. 368 p.
236. Witemeyer H. *The Poetry of Ezra Pound. Forms and Renewal*. Berkeley, L.A.: Univ. of California Press, 1969. 220 p.