

7. Каспрук А. Уляна Кравченко / А. Каспрук // Уляна Кравченко. Вибрані твори. – К. : Держ. вид-во худ. л-ри, 1958. – С. 3–28.
8. Кейван І. Устиянович. Життя і творчість / І. Кейван. – Коломия : Жіноча доля, 1938. – 68 с.
9. Книш І. Юність Уляни Кравченко / І. Книш // Три ровесниці 1860–1960. До сторіччя народин Уляни Кравченко, Марії Башкірцев, Марії Заньковецької. – Вінніпег : National publishers LTD. – С. 7–92.
10. Кравченко У. На новий шлях / У. Кравченко. – Коломия : Заг. книгозбірня, 1928. – 143 с.
11. Кравченко У. Хризантеми / У. Кравченко. – Чикаго : Вид-во Миколи Денисюка, 1961. – 413 с.
12. Лисяк-Рудницький І. Між історією і політикою / І. Лисяк-Рудницький. – Мюнхен : [б. в.], 1973. – 157 с.
13. Лисяк-Рудницький І. Українці в Галичині під австрійським пануванням / І. Лисяк-Рудницький // Історичні есе : в 2 т. Т. 1. – К. : Основи, 1994. – С. 413–450.
14. Малюца А. Степан Луцик / А. Малюца // Степан Луцик мистець. – Нью-Йорк ; Торонто ; Вашингтон : УВУ, 1973. – С. 9–26.
15. Огрыза Г. Поэтическое творчество Ульяны Кравченко в контексте украинской литературы конца XIX – начала XX века : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.03 – литература народов СССР (украинская) / Г. Огрыза. – К. : [б. и.], 1990. – 17 с.
16. Рубан В. Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття / В. Рубан. – К. : Наук. думка, 1986. – 161 с.

УДК 821.111(73)

Олександр Гон

ФУНКЦІ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У ТВОРЧОСТІ Т. С. ЕЛІОТА Й ЕЗРИ ПАУНДА

Використавши думку Дж. Куллера про те, що визначення джерел літературних текстів не повинно стати самоціллю критики (попередження, висловлене І. Франком задовго до публікації “Переслідування знаків: семіотика, література та деконструкція”) й аналізуючи інтертекстуальність як спосіб проявлення форм сигніфікації в наступних творах, автор виокремлює функції літературних посилань у творах Еліота й Паунда. Версифікаційні особливості “Безплідної землі” трактуються як інтертекстуальний “об’єктивний корелят”, визначені ідеологічні імплікації алюзій на Данте у віршах Еліота й Паунда. Автор застосовує ревізійністське потрактування міфу про Вавилонську вежу,

здійснену У. Еко, до аналізу ідеограматичної матриці історичного дискурсу Паунда, досліджує роль інтертекстуальних інгредієнтів у “Чотирьох квартетах” і “Паломництві волхвів” Еліота, текстуалізованих масок Дж. Адамса, Вітмена, Війона й Еліота в діалогічному дискурсі “Кантос” Паунда.

Ключові слова: інтертекстуальність, палімпсест, ідеограматичний метод, історизований наратив, діалогічний дискурс.

Гон Александр. Функции интертекстуальности в творчестве Т. С. Элиота и Э. Паунда. Следуя мысли Дж. Куллера о том, что определение истоков литературных текстов не должно быть самоцелью критики (предупреждение, высказанное И. Франко задолго до публикации книги “Преследование знаков: семиотика, литература деконструкция”) и анализируя интертекстуальность как способ проявления форм сигнификации в последующих произведениях, автор выделяет функции литературных отсылок в произведениях Элиота и Паунда. Версификационные особенности “Бесплодной земли” рассматриваются в качестве интертекстуального “объективного коррелята”, выделяются идеологические импликации в аллюзиях на Данте в стихах Элиота и Паунда. Автор применяет ревизионистскую трактовку мифа о Вавилонской башне, предпринятую У. Эко, к анализу идеограмматической матрицы исторического дискурса Паунда, раскрывает роль интертекстуальных ингредиентов в “Четырех квартетах” и “Паломничестве волхвов” Элиота, текстуализированных масок Дж. Адамса, Уитмена, Вийона и Элиота в диалогическом дискурсе “Кантос” Паунда.

Ключевые слова: интертекстуальность, палімпсест, ідеограмматический метод, історизований наратив, діалогічний дискурс.

Gon Olexandr. Functions of Intertextuality in the Works of T. S. Eliot and Ezra Pound. Following J. Culler’s caution against identifying Quellenforschung of literary texts for its own sake (a warning expressed by I. Franko long before *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* was published) but rather treating intertextuality that allows for the new forms of signification in the following artistic works, this article looks into the functions of literary references in Eliot and Pound. In particular, the author underlines the importance of versification as an intertextual objective correlative in *The Waste Land*, the ideological implications in Eliot and Pound’s reference to Dante, the relevance of U. Eco’s revision of the Babel Tower myth to Pound’s ideogrammatic matrix of historical discourse, the role of intertextual ingredients in *Four Quarters*, *The Journey of the Magi*, and the textualized masks of John Adams, Whitman, Villon, and Eliot in Pound’s *Cantos*.

Key words: intertextuality, palimpsest, ideogrammatic method, historized narrative, dialogical discourse.

Постановка наукової проблеми та її значення. Нещодавні публікації, присвячені творчості Т. С. Еліота й Езри Паунда, свідчать про глибоку зацікавленість українських літературознавців спадщиною фундаторів англо-американського поетичного модернізму. Низка

публікацій Марка Роберта Стеха, які ознайомлюють читача з архівними матеріалами Ігоря Костецького, перекладача, дослідника й популяризатора творів цих знаних митців, зокрема відкривають не тільки нові обрії української паундіани, а й підносять на якісно новий щабель досягнення української літературної компаративістики [1]. Переклади та розлогі статті-коментарі Костецького мимоволі змушують порівняти історію видання перекладів Паунда в Україні та Росії: їхня схожа доля нагадує сюжетний мотив роману У. Еко “Ім’я троянди”, пов’язаного з евентуальним існуванням другої частини Арістотелевої “Поетики”. Подібно до “невиданого другого тому україномовного вибору творів Езри Павнда” [2, 148] І. Костецького, російське анонсоване двотомне видання-білінгва “Віршів та вибраних «Кантос»” теж залишилося одностомним [3]. Натомість відтворення поезій Еліота українською стають предметом наукової рефлексії перекладознавців, зокрема Л. Коломієць [4]. Проте у вдумливих зіставленнях різних варіантів, наприклад “The Waste Land”, дослідниця інколи оминає важливі версифікаційні особливості поеми. Так, у перекладі третьої частини поеми С. Степанова, поряд з аналізом структури рим, виокремлено “саркастичні нотки в наскрізно-іронічному тоні поеми”, які “підкреслюють банальну вульгарність різнорідних голосів” [4, 60] лише на рівні семантичних відповідників. Як ми намагатимемося доказати в подальших спостереженнях над поетикою “Спустошеної землі”, “банальна вульгарність” висловлена Еліотом також у використанні специфічної ритміки, яка виконує функцію “об’єктивного корелята”, іронічно протиставленого механічному та монотонному буржуазному світовідчуттю. Подібні доповнення й уточнення слід висловити на адресу монографії про Еліота-критика та поета Г. Чу-мак, яка присвятила окремий підрозділ питанню інтертекстуальності “Безплідної землі” [5, 133–142].

Одним із вихідних положень подальших спостережень над функціонуванням міжтекстових елементів у творчості фундаторів англо-американського модернізму є теза одного із чільних теоретиків деконструктивізму Дж. Куллера, який застерігає, що інтертекстуальність не зводиться лише до з’ясування чи відшукування джерел літературного твору. Вона насамперед передбачає аналіз дискурсивних практик, які “уможливлюють шляхи означування в наступних текстах” [6, 103]. Слід зазначити, що подібну пересторогу проти *Quellenforschung* як самоцілі висловив ще І. Франко в передмові до збірки

“Мій Ізмарагд”. Представляючи читачам свої рефлексії й інші прояви “чуття та фантазії, котрих теми черпані з різних джерел, домашніх і чужих, східних і західних”, “поодинокі камінчики”, які автор збирав, “блукаючи по різних стежках всесвітньої історії та літератури”, Франко натякає на “чужу основу власних узорів” і продовжує з відвертою іронією: “А відки взято сю основу і кого й де «наслідувано», се лишаю цікавості тих критиків сього і budouщого віку, котрі не будуть мати і вміти що кращого робити, як віднаходити «джерела», з яких котрий поет черпав своє натхнення. Гай, гай! Ті джерела сотки, тисячі літ створені і доступні кожному, і здоровому оку й шукати їх недалеко” [7, 179–180].

Отже, спробуємо дослідити, зокрема, основні параметри інтертекстуального виміру поезій Еліота й Паунда, простежити відмінності в поетиці міфологізації на прикладі діалогу “Кантос” і “Чотирьох квартетів” із “Божественною комедією” Данте, з’ясувати специфіку Паундової палімпсестової основи творення наратива культурної історії та інтертекстуальної, “паліндромної”, метафізичної поетики Еліота.

Для Паунда й Еліота цариною поезії є культурологічний простір, у якому давня літературна традиція поєднується з особистими й соціальними обставинами життя митця. За визначенням автора “Кантос”, його лірико-епічний твір – це “історія роду” (“the tale of the tribe” [8, 194]), а в Еліотових “Чотирьох квартетах” завдання поезії визначено як “очищення мови племені” (“To purify the dialect of the tribe” [9, 54]). Ця метафора об’єднує не тільки двох метрів англомовного модернізму. Еліот наслідує С. Малларме, який у сонеті “Надгробок Едгара По” порівнює провісника символізму з ангелом, “що яснотою / Наріччя племені несхибно наділяв” [10, 119].

Поетика Паунда ґрунтується на аранжуванні “деталей, що іскряться”, класичних взірцях духовної та матеріальної культури людства. У такому творчому переосмисленні виявляється сутність його розуміння наслідування митців різних часів. Так розвивається традиція, яка є будівельним матеріалом для храму культури. Слова Паунда, адресовані в 1910 р. слухачам Лондонської політехніки, посутньо суголосні наведеній раніше інтродукції Франка: “Великі поети ніколи не працюють без доконечно необхідного матеріалу, вони збирають – запозичують, позичають чи крадуть – приклади неперевершеної майстерності своїх попередників та сучасників, і потім запалюють власне неповторне вогнище на вершині гори” [11, 162].

Пошуки Паунда такої моделі поетичної мови й історії, які б об'єднали духовний досвід людства в надчасовому й наднаціональному організмі, актуалізувалися в плюралістичну епоху постмодерну. У 1934 р. автор “Основ читання” розумів, що його гіпотеза про недосконалість однієї мови (“сукупність мудрості людства не може вміститися в жодній окремій мові, аніяка відособлена мова не здатна висловити всі форми й багатство людського пізнання”) буде розцінена сучасниками як “неприйнятна й малозрозуміла доктрина” [12, 34]. Суголосна гнома в “Пісні 86” – “It can't be all in one language” [13, 583] (одна мова не може вмістити все) – тільки через 60 років отримала своє оригінальне продовження в роздумах У. Еко, який на виклик глобалізованого й мультикультурального світу відгукнувся ревізією теорії моногенезу та міфу про Вавилонську вежу: “Материнська мова не була єдиною мовою, вона обіймала всі мови. Можливо, Адам і не отримав цей дар, який так і залишився обітницею, тому що через первородний гріх процес навчання було перервано. Але його нащадкам залишилося у спадщину завдання: спільними зусиллями домогтися нарешті повного панування над Вавилонською вежею” [14, 360]. Паунд гостро відчував потребу вивчити самому й передати іншим цю всеохопну мову нового Адама, яка в таксономії сучасного літературознавства визначається як “ідеограматичний метод”.

Спроби Паунда прищепити на дереві західної культурної парадигми пагони китайської традиції для створення моделі єдності буття, системи міжкультурних еквівалентів та універсалій нагадує процес каталізу, до якого звертається Еліот для увиразнення ідеї “деперсоналізації” [15, 161–162]. Метафора з неорганічної хімії в його есе “Традиція й індивідуальний таланти” певною мірою відповідає функціонуванню китайських ієрогліфів у тексті Паундового ліричного епосу “Кантос”: залучення неорганічного, чужородного каталізатора символізує спроби отримати нову сполуку – органічний “ідеальний порядок”, когерентне бачення історії літератури й історіографії. Історії, позбавленої прогресивістського телеологічного пафосу, але такої, що набуває рис органічності завдяки виокремленню в ній таких атрибутів, як цілісність, одночасність, співіснування традиційного й новаторського в Еліота, та Заходу й Сходу – в Паунда.

Подібно до “міфологічного методу”, як Еліот визначив художню стратегію Джойса впорядкувати й осмислити хаос сучасності, Паунд демонструє здатність поетичної уяви створити “історію”, зокрема з

трагічних епізодів культурного досвіду людства. Так, у “Четвертій Пісні” процес позірної послідовної зміни наративів замінюється багаторівневим образом приречених коханців. “Старий поет, який бурмо-че... Ітіс... Ітіс, Ітіс”, здавалося б, розповідає міф про Прокну й Філомелу. Але у словах “І підійшла до вікна й стрибнула вниз, / І весь час, весь час соловейко кличе” [13, 13] відлунюється “інший голос”, відгомін однієї з найромантичніших середньовічних легенд про трагічне кохання, що призводить до смерті. Діалог Раймона Руссильонського зі своєю зрадливою дружиною перетворюється Паундом на бахтінську діалогічність. Для поета важливим видається не відновлення “біографії” трубадура Гільйома де Кабестана, як це робить Стендаль у знаменитому трактаті “Про кохання”. Художній метод Паунда передбачає не зовнішнє, а комплексне, ідеограматичне зіставлення паралелей між цими подіями: подібно до того, як Прокна нагодувала Тереза серцем Ітіса, дама серця лицаря Гільйома де Кабестана з’їла серце свого коханого [16, 524]. У діалогічному образі Соремонди перехрещуються “струмені” різночасових літературних пам’яток. Вона не кидається з вікна, а “вітер підхоплює рукави її убрання”. У своєрідному рефрені – зойках ластівки “Ітіс, Ітіс, Ітіс” – середньовічна легенда стає органічною частиною античності – Овідієвих “Метаморфоз” [17, 114] і “Агамемнона” Есхіла [18, 102], а “бурмотання старого поета” перетворюється на голоси декількох авторів, які розповідають одну й ту саму історію. Стилїстичною домінантою цього епізоду є безсполучниковий сурядний зв’язок, а повторення єдиного сполучника “і” в анафоричних рядках поряд з анжамбеманами рельєфно увиразнюють художню концепцію Паунда про сучасність, “співрядність” усіх віків.

Дискурсивний аспект темпоральності в поезіях Еліота, окрім широковідомого впливу ідей Ф. Г. Бредлі, формувався і під враженням від напружених роздумів бл. Августина про тлінність людини та її екзистенцію в часі [19]. Батько Західної патристики, якого Еліот цитує впереміш із “Вогненною проповіддю” Будди у “Безплідній землі” [20, 83], пов’язує парадокс часу з його статусом у мові. У “Сповіді” йдеться про нелогічне, на перший погляд, співвідношення: категорія часу є органічним компонентом мови, але його метафізичний смисл важко зрозуміти чи висловити. Цей парадокс бл. Августин пов’язує з нездатністю людини вербально передати самозрозумілі та очевидні речі: “Що таке час? Якщо мене не питають про це, я знаю,

що таке час: якби я захотів відповісти на таке запитання – ні, не знаю. Проте я наполягаю, що твердо знаю” [21, 292]. Медитації Августина, який намагається доказати, що час є поняттям суб’єктивним (із божественної санкції його можна досягнути “благословенним світлом внутрішнього зору мого” [21, 297]), можна пояснити, приміром, структурну специфіку “Чотирьох квартетів”. Цей твір заслуговує особливої уваги, тому що саме в ньому Еліот розробляє поетику “eternally present”, яка символізує поєднання християнства з міфологічною космологією, що репрезентована епіграфом із Геракліта “дорога вгору і вниз – та сама дорога”: “Що статись могло і те, що сталося, – / Єдиний має кінець, постійно теперішній” [22, 122].

Поетичний дискурс Еліота, у якому античність децентрує автобіографічний наратив і увиразнює релігійні альтернативи пошуку сенсу буття, яскраво виокремлює відмінний шлях Паунда, який намагається побудувати таку модель історії та поетичної мови, яка здатна об’єднати духовний досвід людства в надчасовому й наднаціональному організмі, своєрідному гібридному поєднанні давньогрецького логосу, конфуціанського канону й американського просвітництва. Його концепція “загальнолюдського логоса” чи, як сказав би Еко, “перемоги над Вавилонською вежею” включає в себе також ідею “одночасності всіх часів” [11].

Наприклад, “Зміст Пісень 52–71”, які відтворюють історію стародавнього Китаю, починається з виникнення першої династії Піднебесної і закінчується 1775 р. – часом народження Джона Адамса (так звані “Пісні про Адамса”). На першій сторінці циклу про другого президента США Паунд розміщує китайський ієрогліф “чай” (зі значенням “чай”), який функціонує в тексті як символ прологу до Війни за незалежність – “Бостонське чаювання” в грудні 1773 р. [13, 341]. Ці дві частини структуровано як поетичний дистих, у яких суть схожих концепцій і цінностей виявляється в різних історичних та ідеологічних контекстах.

В образі Адамса виявляється інтертекстуальна маска часу як циклічної актуалізації світовідчуття епох, пов’язана з однією з новацій Паунда – використанням історичних документів. Мотив “одіссеї пізнання” не лише пов’язує одного з Батьків-засновників із царем Ітаки, а й створює етико-дидактичний пафос “Кантос” в їх естетичній цілісності: “Найсвітліша голова в Конгресі / (Голова Джона) /

THUMON / нам потрібна одна чесна людина в цьому представництві / ... Якщо історичний твір не містить морального уроку ...” [13, 345]. У поверненні до витоків європейської культури (слово “ТУМОН” (душа) відсилає читача до початку “Одіссеї”: “В морі ж багато біди і тілом зазнав, і душею” [23, 29]) у поєднанні із фрагментом епістолярної спадщини Адамса прочитується основна мета Паундової ревізійно-історичної історії США – повернення “ad fontes” у буквальному, філологічному сенсі: до першоджерел “американської цивілізації”, основою якої Паунд уважав текст Конституції і листування Адамса із Джефферсоном.

Поетика міфологізації сучасності, як відомо, об’єднує Паунда з Еліотом, тим цікавіше простежити відмінності в тому, як вони звертаються до класики. І приклад діалогу “Кантос” і “Чотирьох квартетів” із “Божественною комедією” видається виправданим.

У “Пісні 97” становлення США невідривно пов’язано з мотивами видатного Флорентійця та історії древнього Китаю: “«кільце Геріона», сказав містер Карлейль, / у Конгресі / він потім перейшов у міністерство фінансів, / Нове листя, / нові рослини / [частина ієрогліфа. – О. Г.]. Твори нове, день за днем твори нове” [13, 695]. Міфологізуючи міністра фінансів в адміністрації президента Клівленда, Паунд вкладає йому в уста образ “кілець Геріона” – персоніфікацію лихварства Данте в 17-й Пісні “Пекла”. Метонімічне узагальнення (“*novelle piante*”, нові рослини) і співзвучний переклад (*novella fronda* – *new fronds*) завершальних рядків “Чистилища” (у перекладі М. Лозинського – “священною волной воссоздан так, как жизненная сила / Живит растенье зеленью живой” [24, 351]) доповнюють картину й візуальним компонентом – ієрогліфічним написом на ванні Чен Тана, засновника китайської династії Шан. Саме цю ідеограму Паунд висунув як найкоротший модерністський маніфест – “*make it new*”. Його новаторство, зокрема, полягає в розширенні поля референції художнього тексту шляхом залучення елемента візуалізації словесного образу. Переїнявши з конспектів Феноллози помилкове тлумачення китайських ієрогліфів як піктограм, Паунд пропонує інтерсеміотичний переклад різних знакових систем. З одного боку, він продовжує традицію Блейка й Россетті, з іншого – поєднання різних культур і засобів відображення світу в одному текстуальному відрізку розширює багатомірність й асоціативність його простору.

Отже, Джойсову “епіфанію” Паунд переносить із ліричного героя на “динамічне слово”, насичене музично-смысловими відтінками, відсутніми в буденній комунікації, а використання китайських ієрогліфів, які Костецький називає “словознаками” [25, 18], доповнює інтертекстуальний рівень художньої експресії зображально-візуальними компонентами.

Таке “зіставлення” (латиною – композиція) генерує нові значення. Завдяки контамінації зовнішньої і внутрішньої форми елементів різних мов, Європа “суголосна” з Китаєм, вони доповнюють одне одного, а історія становлення банківсько-фінансової системи США втілюється в позаісторичній наднаціональній формі, що й визначає сутність ідеограматичної матриці “Кантос”. На новому витку історії як ронделя “кільця змії Геріона” символізують інститути капіталізму, що затягують зашморг на шиї вигаданої Паундом ідеалізованої особистості в гармонійно упорядкованому соціумі.

Колоподібний характер часу є головною темою і жанрово-композиційною основою, наприклад, “Іст Коукер” із “Чотирьох квартетів” Еліота. Стихія землі, символічний фундамент розділу, – це також і метафора душевних пошуків нашого сучасника “в темнім лісі, у хащі, / На самому краю безодні, де ніде поставити ногу” [22, 131]. Голос ліричного героя “Чотирьох квартетів”, який зливається тут із початком “Божественної комедії” (“На півшляху свого земного світу / Я трапив у похмурий ліс густий, / Бо стежку втратив, млою оповиту” [26, 23]), звучить як “тематична рима”, повторення душевної кризи. Але, на відміну від Данте, протагоніст Еліота трагічно усвідомлює, що його пошукам ніколи не вивершитися баченням Раю. Алюзії на третій розділ книги Еклезіаста (“Час рокових одмін і час сузір’їв, / Час урожайних жнив і час доїння, / Час поєднання чоловіка й жінки” [22, 129]) разом із рефренами “півшляху, півдорога” сигналізують найоптимістичніший сценарій духовних пошуків сучасної людини – непослабні муки Чистилища. Чистилище ХХ ст. в Еліота – це не перехід від Пекла до Едему, це шлях від одного пекла до іншого, від однієї світової війни – до наступної: “Отож я тут, на півдорозі, двадцять років мені минуло – / Двадцять років, по суті, змарнованих років – *l’entre deux guerres* / Прагну навчитися слововживання, і кожна спроба – / Це зовсім новий початок, цілком відмінна невдача” [22, 133–134]. Прикметно, що у виданні “Божественної комедії” в перекладі М. Лозинського художник Е. Ганнушкін стилізує

російське слово “Ад” латинським шрифтом [24, 15]: у паратексті цього перекладу “Ад” трансформується в AD, тобто “Anno Domini”, і символізує іманентну характеристику нового часу.

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

За допомогою зіставлень інтертекстуальних компонентів, розщеплених на тонкі прожилки цитат і алюзій, Еліот постулює положення про нелінійність часу: сама композиція твору імітує позачасовість християнського Логосу. В інтонаційно-синтаксичній будові вірша ця концепція відображена ритмічним курсивом, коли за допомогою анжамбеману семантичні повтори відбиваються, ніби в дзеркалі, і набувають ознак, якщо так можна висловитися, “синтаксичного паліндрома”: This set down / This [20, 134]. Алюзії на білого коня з “Апокаліпсиса”, натяки на Голгофу в “Паломництві”, які О. Ушакова пов’язує із традиційною для еліотознавства профетичною природою образів цього твору [27, 84], теж структуровані як історичний паліндром, коли майбутнє відгукується в минулому. Врешті-решт, вік Христа на час розп’яття – також паліндром.

Творчому почерку Еліота притаманні подібні версифікаційні актуалізації художньої ідеї віршів. Так, у третій частині “Спустошеної землі” рандеву друкарки та “молодика з гондзоляками” (переклад І. Костецького [28, 71]), стосунки яких нагадують ангедонію. Їх статеві близькість змалювана як бездушна, механічна й монотонна рутинна, що особливо яскраво увиразнено в образі грамофонної платівки, яку жінка починає слухати, як тільки фанаберистий клерк вислизнув

за двері. Ця сцена займає особливе місце в архітектоніці поеми, яка загалом написана білим віршем: “The time is now propitious, / as he guesses; / The meal is ended, she is bored and tired. / Endeavors to engage her in caresses / Which still are unreproved, if undesired” [20, 78]. Побачення коханців відтворено у формі впорядкованого ритму з чіткими цезурами на тлі сталої схеми римування, гармонія та милозвучність яких відтіняють духовну злиденність сучасної алієнованої людини, і, отже, виконують роль “об’єктивного корелята” бездушного, очерствілого філістерського соціуму.

Інтертекстуальний вимір творчості Паунда неможливо уявити без його діалогу з Еліотом, який найяскравіше озвучений у початкових і завершальних частинах “Кантос”. “Пісню 8” можна назвати відповіддю Паунда на “Безплідну землю”, адже автор “Кантос” пропонує альтернативний спосіб конструювання історії. “Пісні про Малатесту” починаються з палімпсестового переписування закінчення “Безплідної землі”, твору, що ввійшов в історію літератури саме в редакції Паунда і йому присвячений словами з Данте. У новій, алітерованій редакції тотальний скепсис Еліота “These fragments I have shored against my ruins” [20, 94] (Уламками цими я підпираю свої руїни) піддається полемічному переосмисленню – These fragments you have shelved (shored) – “Уламки ці ти поховав (перетворив на скам’янілість)” [13, 28]. Підперти відламанними шматками “зруйновану вежу”, карту з колоди таро, на яку посилається Еліот, значить приректи їх на забуття. Культурологічна місія Паунда якраз у протилежному. Для того, щоб культурні артефакти не скніли під сукном історії, він трансформує їх у нових формах, цього разу – шляхом відновлення епістолярної спадщини Ренесансу. Так, у “Кантос” відтворено лист Малатести одному з представників роду Медичі часів золотого століття Флоренції – Джованні. Поряд із цитатами та їх перекладами, читачеві представлений і своєрідний “відсканований” оригінал документа. Ліричний герой нагадує одночасно середньовічного скриптора й сучасного медієвіста. Латинське “tergo” (на звороті) вказує на фрагменти адреси, які збереглися всупереч неблаганному плину часу і для сучасника нагадують волапюк: “tergo / ... hanni de / ... dicis / ... entia”.

Розшифрувавши історичний документ сучасною англійською, Паунд повертає його до життя: “Giovanni of the Medici / Florence” [13, 28]. “Пісня 8”, як і весь ліричний епос “Кантос” та корпус історико–

літературних студій поета, є актом, як сказав сам Паунд, а за ним і Іхаб Хасан, “збиранням останків Озиріса”, бога воскресаючої природи: культура й історія, фрагменти минулого та сучасного реставруються і виблискують новим розумінням історичних постатей та культурних міфів, синкретично поєднаних ідеограматичним матриксом.

Паундова палімпсесна основа творення наратива культурної історії дотична до інтертекстуальної, “паліндромної”, метафізичної поетики історії Еліота. Спогади волхвів про подорож – це і пророцтво майбутнього, тому що час, як ми знаємо з бл. Августина, прагне зникнути в минулому: культура багатьох століть перетворила знаки й символи паломництва в історичний наратив – історія стала текстом. Вона накопичила критичну культурологічну масу, щоб перетворитися на епіграф, початок наступних творів. Обом поетам притаманний історичний дискурс, який нагадує “Вступ” до “Чарівної гори” Т. Манна: вони описують історію, яка “започаткувала так багато, що потім воно так і не перестає починатися” [29, 8].

На противагу песимістичному, дискретному та європоцентристському баченню історичного руху Еліота, неперервна космополітична модель Паунда передбачає поєднання і гармонізацію західного історико-суспільного канону з культурною традицією стародавнього Китаю. Іншою відмінною рисою архітектоніки модерністського епосу Паунда бачиться недискретна, міфосинкретична поетика в поєднанні з документальним методом. Вибудований на підґрунті гомерівського принципу “*in medias res*”, він починається з “Одіссеї” і залишається незакінченим. Подібно до образу гвинтових сходів Єйтса, історія людства у викладі Паунда починається зі сполучника “і”. Вона нагадує також “Книгу піску” Борхеса, яка не має ні першої, ні останньої сторінки: таку модель історії можна тільки продовжити, але не почати. У жанрологічному вимірі культурна історія людства написана Паундом у жанрі рондо чи ронделя – улюбленому жанрі пізнього Свінберна, одного з кумирів молодого Паунда, – у яких рефрени відлунюють новими смисловими відтінками й обертонами з кожним повтором і в яких, на відміну від телеологічної структури сонета, початок збігається з кінцем. У “Пісні 7” така архітектоніка названа “плетивом нескінченного речення” [13, 24], у якому конденсація семантичної енергії досягається нашаруванням інтертекстуальних інгредієнтів.

Таким чином, функцію інтертекстуальних компонентів у творчості Еліота можна визначити як основу іманентно песимістичної, європоцентристської поезики “історії як паліндрома”, яка символізує спроби висловити, упорядкувати й осмислити хаос сучасності в метафізичному “вічно теперішньому”. Натомість палімпсестна модель циклічного наративу “історії як ронделя” в “Кантос” Паунда, який відкидає ідеологію орієнталізму, ґрунтується на “сучасності всіх віків”, колапсі хронологічної послідовності та співзвучності всіх мов. Якщо автор “Великої середі” та “Чотирьох квартетів”, розриваючися між відчаєм та надією, покладається на волю пасивної покірності та резигнації, то в “Пізанських Кантос” Паунд, навіть перебуваючи в таборі для військових злочинців за звинуваченням у державній зраді, разом з описами зруйнованої Європи та власних (і ним самим) знищених надій на створення земного раю, намагається побачити ознаки майбутнього відродження у світі природи: нехай “варвари знищили” Храм Малатести, хмари, що пропливають над в’язницею біля Пізи, нагадують його обриси, і, отже, знищити його неможливо [13, 479].

Не менш вагомим джерелом надії та душевної рівноваги слугує в “Пізанських піснях” текстуалізована поетична традиція, уособлена в постатях Війона, Вітмена й Еліота.

Серед калейдоскопічно рухливих образів циклу слід виокремити “ізгоя західної цивілізації” Франсуа Війона. Його “Великий заповіт” слугує своєрідним контрапунктом “Пізанських пісень”: завзята впевненість у власній правоті нонкорформіста до самих основ поступається місцем глибокому почуттю каяття та сподівання на співчуття. Про це говорять репризи з “Балади повішених”: “Благайте Господа про наше прощення”. Сповідальна субстанція твору органічно вписана у відповідні літературні алюзії. Через побоювання того, що він може стати одним із шести спільників-приятелів з “Балади повішених”, які чекають страти, Паунд уявляє себе частиною тексту Війона. Значну частину “Пізанських пісень” можна тлумачити як розробку 29-ї строфи “Великого заповіту” Війона – “Ох, де ж ті джигуни зухвалі, / З якими знався я колись? / Де їхні співи розбуялі, / Що так щасливо почались? / Померли, з прахом геть злились! / Дай у раю їм місце гоже / Чи в пеклі, а до нас схились, – / Живих, живих помилуй, боже!” [30, 40].

“Пізанські пісні”, написані від імені тих, хто “добрався до іншого берега Лети” [13, 469], сповнені не тільки ліричним пафосом людського болю та страждань, а й трагічним усвідомленням того, що Європа ХХ ст. перетворилася на спустошену землю, на розтерзаного та розшматованого Озіріса, якого не повернути до життя жодними замовляннями незрадливої Ізиди. Цей образ стосується й особистої драми Паунда – щоправда, з діаметрально протилежною модальністю: пошук цілющих та життєдайних енергій, які здатні воскресити тих, хто добрався до протилежного берега Лети, приводить поета до Вітменової поезії “Із колиски, що вічно гойдається”. Саме тому “Пакт” (так називається вірш 1913 р.) Паунда з Вітменом зворушливо згадується в одній із “Пізанських пісень”. Натяк на “вогненний телеграф” перетворює в’язня табору для військових злочинців, який у пекельних муках чекає вироку, на сторожа із прологу до “Агамемнона” Есхіла, який несе варту на дахові будинку головнокомандувача грецьких військ: “А я все жду – може, смолоскипа знак / Сяйне далеко, вістку нам доносячи / Про перемогу в Трої” [18, 66]. У хронотопі “Кантос” відстань між Іліоном і Аргосом майже дорівнює відстані між Пізою-в’язницею та передмістям Філадельфії, де мешкав Вітмен. Його поезія “Із колиски, що вічно гойдається” рятує Паунда від “воріт смерті”, а звернення до давньогрецької богині животворної землі та згадка про Ізиду й Озіріса пройняті сподіваннями на відродження: “Вісті передавалися швидше за часів Трої / смолоскипи ... жуки-світляки на Лесбосі ... чотири милі від Кемдена / «О неспокійне віддзеркалення / О голос, О тремтливе серце.» О Гея Terra!” [13, 545].

Показово, що “текстуалізацію” Еліота в ліричному епосі Паунда реалізовано в полемічному ключі. Подібно до Вітмена й Війона, він став невід’ємною частиною мови, культури й історії. “Старий опосум”, як іронічно називав Паунд Еліота в листуванні, і автор “Порожніх людей” функціонують у циклі як своєрідні репліки в діалогічному континуумі історичних рефренів. У ремінісценціях циклу, який починається з елегії на смерть Дуче, написаної “в камері смертників, звідки видно Тянь-Шань” [13, 447], в інтертекстуальному комплексі поєднано двічі народженого Діоніса, двічі страчених Муссоліні та Клару Петаччі, двічі цитований Еліот і Геродот, який у першій книзі “Історій” розповідає про місто Акбатани, збудоване Деіоком: “Діоніс ... але двічі розіп’яти / коли в історії таке було? / і все ж таки передайте Опосуму: вибух, а не схлип / з вибухом, а не зі схлипом, /

Відродити місто Деіока, чиї тераси сяють, як зірки” [13, 445]. Так закінчується світ. Світ війн та внутрішнього спустошення, у якому, за теорію змов Паунда, бал править “usuga” – лихварство та нажива банкірів.

Планування міста Деіока, обнесеного сімома різнокольоровими концентричними стінами за числом планет, задумувалося зодчими як відображення небосхилу й відповідало архітектурним принципам ступінчастих культових башт у Стародавній Месопотамії – саме так будувалася Вавилонська башта, культурно-історичний проект, який для Паунда був інтертекстуальним “епіграфом”, що поєднує минуле з майбутнім, сходиною в коловороті світобудови, а для Еліота після навернення в християнство – фундаментом буття. Можливо, саме тому це – профетичне втілення Блейкового “шлюбу неба з пеклом”. Архетип розумно впорядкованого соціуму й органічного співіснування природи та цивілізації в палімпсестових масках Паунда виявився знищеним ідеалом, а в інтертекстуальному дискурсі Еліота зберігся як герметичний текст та умоглядний ідеал.

Література

1. Стех М. Р. Оглянувшись на півстоліття... / М. Р. Стех // Кур’єр Кривбасу. – № 216–217, листоп.–груд. 2007 р. – С. 232–302 ; № 218–219, січ.–лют. 2008. – С. 148–206.
2. Стех М. Р. Ігор Костецький про трубадурів та Данте Аліґ’єрі / М. Р. Стех // Кур’єр Кривбасу. – № 218–219, січ.–лют. 2008. – С. 148–206.
3. Паунд Езра. Стихотворения и избранные Cantos / Эзра Паунд. – СПб. : Владимир Даль, 2003. – 887 с.
4. Коломієць Л. В. Поетичні твори Т. С. Еліота “The Love Song of J. Alfred Prufrock” та “The Waste Land” у перекладах Остапа Тарнавського (в зіставленні з іншими українськими та російськими перекладами) / Л. В. Коломієць. – Черкаси : ЧДТУ, 2007. – 88 с.
5. Чумак Г. В. Поет як критик : шляхи та рівні реалізації літературознавчої концепції Т. С. Еліота в його поетичній творчості / Г. В. Чумак. – Т. : Медобори, 2007. – 192 с.
6. Culler J. The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction / J. Culler. – Ithaca : Cornell University Press, 1981. – 242 p.
7. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Т. 2 / І. Франко. – К. : Наук. думка, 1976. – 543 с.
8. Pound E. Guide to Kulchur / E. Pound. – New York : New Directions, 1970. – 379 p.
9. Eliot T. S. Four Quarters / T. S. Eliot // Sine Anno. – London : Faber and Faber, 1986. – 59 p.
10. Малларме С. Вірші та проза / С. Малларме. – К. : Юніверс, 2001. – 240 с.
11. Pound E. The Spirit of Romance / E. Pound. – New York : New Directions, 1968. – 248 p.

12. Pound, Ezra. ABC of Reading / Ezra Pound. – New York : New Directions, 1934. – 210 p.
13. The Cantos of Ezra Pound. – New York : New Directions, 1986. – 824 p.
14. Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре / У. Эко. – СПб. : Александрия, 2007. – 423 с.
15. Элиот Т. С. Назначение поэзии. Статьи о литературе / Т. С. Элиот. – Киев : Airland, 1996. – 350 с.
16. Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. – М. : Художеств. л-ра, 1974. – 575 с.
17. Публій Овідій Назон. Метаморфози / Овідій Назор Публій. – К. : Дніпро, 1985. – 301 с.
18. Давньогрецька трагедія. Есхіл, Софокл, Евріпід. – Х. : Фоліо, 2006. – С. 102.
19. Melaney W. T. S. Eliot's Poetics of Self : Reopening "Four Quartets" / W. T. S. Melaney // Alif Journal of Comparative Poetics. – No. 22. – 2002. – P. 148–168.
20. Элиот Т. С. Стихотворения и поэмы / Т. С. Элиот. – М. : Радуга, 2000. – 399 с.
21. Августин. Исповедь / Августин. – М. : Изд-во Ренессанс, 1991. – 488 с.
22. Еліот Т. С. Вибране / Т. С. Еліот. – К. : Дніпро. 1990. – 198 с.
23. Гомер. Одиссея / Гомер. – К. : Держ. вид-во худ. л-ри, 1963. – 467 с.
24. Данте Алигьери. Божественная комедия / Алигьери Данте. – М. : Правда, 1982. – 640 с.
25. Вибраний Езра Павнд. – Мюнхен : Вид-во "На горі", 1960. – 344 с.
26. Данте Аліг'єрі. Божественна комедія: Поема / Данте Аліг'єрі. – Х. : Фоліо, 2004. – 607 с.
27. Ушакова О. М. Т. С. Элиот и европейская культурная традиция / О. М. Ушакова. – Тюмень : Изд-во Тюмен. нац. ун-та, 2005. – 220 с.
28. Еліот Т. С. Вбивство у соборі. Спустошена земля. Великопісна середа. Подорож трьох мудреців / Т. С. Еліот. – Мюнхен : Вид-во "На горі", 1963. – 104 с.
29. Манн Т. Волшебная гора. – М. : Художеств. лит. 1959. – 500 с.
30. Війон Франсуа. Великий Тестамент та інші поезії : пер. з франц. ; передм. Леоніда Первомайського. – К. : Дніпро, 1973. – 186 с.

УДК 82.09

Олена Гусейнова

МІСТО ЯК ПАЛІМПСЕСТ: ДО ТЕОРІЇ ТЕКСТУАЛІЗАЦІЇ МІСЬКОГО ПРОСТОРУ

Проаналізовано місто як палімпсест із погляду теорії текстуалізації міського простору.

Ключові слова: палімпсест, текстуалізація, місто, міський простір.