

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ  
КАК МИМЕСИС МОДЕРНИЗМА:  
ПОЭМА Э. ПАУНДА „ХЬЮ СЕЛВИН МОБЕРЛИ”**

*Досліджується поетика та семантика поеми Езри Паунда „Г'ю Селвін Моберлі”, що розглядаються в контексті типології (Ж. Женетт) та естетики інтертекстуальності. Наголошується на зміні сучасної рецепції мимесису, який наразі розуміється не як копіювання або імітація, а як пізнання (Фрай, Рікер, Кейв). Обстоюється укоріненість у філологічному аналізі тексту думка, що саме взаємодія інтертекстуальних зв'язків є тим наріжним каменем поетики модерністського твору, що уможливило художнє пізнання „модерності” часу й особистості.*

**Ключові слова:** інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекст, гіпотекст, пародія, стилізація, цитата, алюзія, мимесис.

Тема нашей статьи относится к „вечным” вопросам теории, ответы на которые пытались дать еще Платон и Аристотель и которые приобрели особую остроту и полемичность в современной науке о литературе благодаря появлению работ М. Бахтина, Ю. Кристевой, Р. Барта, М. Фуко, Ж. Делёза, Ж. Женетта и др. Говорит ли литература о внешнем мире или она автореференциальна и говорит только о самой себе? Действительно ли „целью мимесиса является создавать не иллюзию реального мира, а иллюзию правдивого дискурса о реальном мире”, как формулирует А. Компаньон отношения литературы с реальностью по Барту [3, с. 129]? И всякий ли текст, будучи по определению интертекстом, автономен по отношению к интенциям автора и/ или системе других произведений? Эти и множество других вопросов давно развели мимесис и интертекстуальность в дальние и часто противоположные углы „научного ринга”. Однако тотальное отрицание одного (мимесиса), как устаревшего и превращение другого (интертекстуальности) в универсальную „критическую отмычку”, похоже, уже позади. Реабилитацию мимесиса, начатую Н. Фраем („Anatomy of Criticism”, 1957), успешно продолжили П. Рикёр („Temps et Récit”, 1983-1985) и Т. Кейв („Recognitions: A Study in Poetics”, 1988). Подробный анализ этого процесса возвращения дает А. Компаньон в „Демоне теории”, подытоживая новые грани наполнения термина: „...мимесис вновь предстает не как пассивная копия или картина, а как познавательная деятельность, оформление временного опыта, конфигурация, синтез, динамический прaxis, который не имитирует, а производит репрезентируемое им, увеличивая достояние нашего здравого смысла и приводя к познанию” [3, с. 154].

С другой стороны, „тотальная интертекстуальность” Ю. Кристевой приобрела более прикладной характер в интерпретации Ж. Женетта („Palimpsestes”, 1982), рассматривающего транстекстуальность не как „первоэлемент литературы, но всего лишь как один из типов взаимозависимостей, в ней существующих” [4, с. 54].

С этих позиций мы и рассмотрим поэму Эзры Паунда „Hugh Selwyn Mauberley” (1920), которая занимает очень важное место не только в творчестве Эзры Паунда, но и в истории поэзии модернизма. В „неровном ландшафте” всего массива стихов Паунда место „Моберли” – на пике достижений Паунда-поэта, что признают не только почти все исследователи его творчества и модернизма вообще, но и великие, как из числа поклонников его таланта (Т.С. Элиот), так и настроенные критично (И. Бродский).

Название поэмы, как считают, может быть, с одной стороны, связано с именем Селвина Имэджа (Selwyn Image, 1849-1930), издателя литературного журнала „Hobby Horse”. Это сразу же создает ассоциативный ряд с „образом” в его имажистском значении. С другой стороны, название может быть связано с английской поговоркой („*Always loo late like Mobberly clock*”), которая устанавливает определенный „стандарт отставания” [8, с. 77]. Здесь мы видим, что аллюзии в названии задают „высокую ноту” (Selwyn – image), но сразу же и снимают ее, отсылая читателя к фольклорному штампу: передовое (имажистский image) противостоит вечно отстающему (часы из пословицы), интеллектуальное – популярному („народному”). Создается полисемическое напряжение, механизм и эффект которого примерно такие же, как и в названии „Пруфрока” Элиота [5, с. 53-54].

Многие ученые называют „Моберли” циклом („sequence”), а не поэмой. Причиной может быть то, что поэма состоит из четко определенных частей, некоторые из которых имеют названия („Yeaux Glauques”, „Siena Mi Fe: Disfecemi Maremma”, „Brenbaum”, „Mr. Nixon”, „Envoi”, „The Age Demanded”, „Medallion”). Открывается она тем, чему сам поэт дает еще и жанровое определение: „E.P. Ode pour L’Election de Son Sepulchre” („Э.П. Ода на выбор своей могилы”). Однако даже такой чисто формальный признак, как сквозная нумерация, которая имплицитно распространяется и на озаглавленные части, позволяет нам увидеть в этом произведении большее единство, чем предполагает цикл стихотворений.

Уже эпиграф ко всей поэме „Летняя жара зовет нас в тень”, взятый из четвертой эклоги Немезиана (латинский поэт III в.), дается на языке оригинала без перевода и настраивает читателя на сложное чтение (текст поэмы везде цитируется по [12], подстрочник наш. – Е.Ч.). „Тени” других текстов обступают читателя сразу и становятся все плотнее: название оды дается по-французски, отсылая к стихотворению Пьера Ронсара “De l’Election de Son Sepulchre”. В первом стихе („*out of the key with his time*” – „вне кода своего времени”), как считает автор одного из наиболее детальных исследований интертекстуальной ткани поэмы Дж. Б. Бэрримэн, содержится аллюзия на поэму прерафаэлиты Вильяма

Морриса „Земной рай” [6]. Затем эта мысль („выпадение” Э.П. из времени) еще раз подчеркивается во втором катрене, уже усиленная не только временным, но и пространственным аргументом (аллюзия на США, которые были в то время периферией, а не „передним краем” модернизации искусства): „*he had been born/ In a half savage country, out of date*” (он родился/ в полудикой стране не вовремя).

Объединяющим образом оды, как нам представляется, является образ Улисса, нигде не появляющийся прямо, но присутствующий везде и подытоживающий путь-поиск-квест Э.П.-художника. Это и прямая цитата по-гречески из песни сирен, которая, как известно, „достигала незакрытых ушей” („*caught the unstopped ear*”) только Одиссея, и упоминание Пенелопы („*His true Penelope was Flaubert*” – его верной Пенелопой был Флобер) и Цирцеи („*Observed the elegance of Circe’s hair*” – „Любовался эlegantностью волос Цирцеи”). Но на что был направлен этот поиск – вот вопрос, на который, как нам кажется, отвечает другая, не менее важная, составляющая оды. Это был поиск своего голоса, стремление „воскресить мертвое искусство/ поэзии; сохранить „возвышенное” / в старом смысле” („*to resuscitate the dead art/ of poetry; to maintain „the sublime”/ in the old sense*”). Но что-то пошло не так. Как чванливый бахвал Капаней (один из „семерых против Фив”), Э.П. пытается „исторгнуть лилии из желудей”, ловить „форель на искусственную наживку”, „эlegantность волос” для него важнее, чем „девизы на солнечных часах”. Лилии – желуди, форель – „блесна”, „живая” красота волос – „мертвая” механистичность циферблата углубляют и продолжают начальную оппозицию („оживление мертвого искусства”), подводя читателя к последнему катрену. В нем – то, что было заявлено как „ода” (т.е. хвала), пусть и ироничная, становится в полном смысле сатирической эпитафией: „*Unaffected by „The march of events,/ He passed from men’s memory in l’an trentuniesme/ De son eage; the case presents/ No adjunct to the Muses’s diadem.//”* (Не затронутый „ходом событий”,/ он ушел из памяти людей на тридцать первом году/ своей жизни; этот случай не представляет/ дополнения к венцу Муз.//). Завершающая аллюзия на „Grand Testament” Франсуа Вийона усиливает и подчеркивает значение этого промежуточного для Э.П. итога (напомним, что именно в тридцать один год Паунд опубликовал сборник своих ранних стихов „Lustra”). В то же время, как нам кажется, катрен-эпитафия – это пародия на „объективный” отзыв критика, который, с одной стороны, не может не изъясняться штампами („*Unaffected by „The march of events,/ He passed from men’s memory; the case presents/ No adjunct to the Muses’s diadem*”), а с другой – должен продемонстрировать эрудицию, и слегка измененная хрестоматийная цитата из Вийона здесь показатель „глубины” прочих его наблюдений.

Характер интертекстуальности предшествующих четырех катренов оды принципиально иной: цитаты и аллюзии, упомянутые выше, – не призваны „в ружье”, чтобы обозначить или определить, или приравнять к уже ставшему хрестоматийным, или „освятить” авторитетом, вызвав у читателя ощущение комфортности пребывания „в русле” традиции и т.д.

Центр Оды – „Потому что мы знаем всё, что в Трое”, цитата из „Одиссеи”, данная в оригинале, – не только открывает перед внимательным и просвещенным читателем панораму квеста поэта Э.П., вписанную в героический контекст квеста Улисса, и разворачиваемую затем через углубление и расширение указанных выше аллюзий. Последующие части поэмы, как мы полагаем, постепенно раскрывают суть этого знания, настойчиво „вписываемого в окружность” интертекстуального потенциала поэта Эзры Паунда.

Наш анализ открывающей поэму Оды уже позволяет ощутить, насколько плотна интертекстуальная ткань поэмы, насколько сложными являются эксплицитные (цитата, упоминание заглавия другого текста или его автора, ссылка-референция) и имплицитные (аллюзия, „скрытая” пародия) связи. Характер интертекстуальности поэмы во многом определяет и одну из самых проблемных, по мнению исследователей, ее сторон: где автор, а где „персона”, герой? кто такой вымышленный Моберли и как он связан с реальным поэтом Паундом? чей голос (голоса) мы слышим в поэме? Ответы даются различные.

Так, Дональд Дэйви утверждает: „Едва ли можно что-то потерять или приобрести, если каждое стихотворение читать отдельно, как и многие другие стихи Паунда, если Моберли как персону убрать как отвлекающую помеху” [7, с. 101]. Ф. Р. Ливис считает, что герой и автор тождественны: „Моберли” в первую очередь... подытоживание личной жизни... Можно, рискуя показаться дерзким, назвать ее квинтэссенцией автобиографии” [10, с. 29]. Хью Кеннер полагает, что Моберли – это та часть самого Паунда, которую он хотел в себе изжить, прием, с помощью которого Паунд хотел „закончить свой „эстетский период: „чувствительного человека”, который не знал, что происходит, он счистил, как сбрасываемую кожу, и назвал Хью Селвин Моберли” [9, с. 408]. Сам Паунд отвергает возможные автобиографические „привязки”: „Разумеется, я не более Моберли, чем Элиот – Пруфрок... Моберли – просто поверхность. Опять изучение формы, попытка конденсировать роман Джеймса. *Meliora speramus*” [13, с. 48 – 49].

Хронологически поэма представляет собой поэтическое прощание с Лондоном перед отъездом поэта в Париж. В Лондоне Паунд провел двенадцать лет, и теперь, считает Х. Уайтмейер, именно в этой поэме приводит аргументы, почему Англия больше не подходящее место для искусства и художников. При этом титульный персонаж, фиктивный поэт Моберли, даже не появляется до второй части поэмы („Моберли 1920”), а „голос, который объединяет поэму, – это гибкий голос самого Паунда, говорящий с различными интонациями иронии, ярости, отчужденности и имперсонального сочувствия” [14, с. 54-55].

Позволим себе не согласиться с теми, кто считает, что Моберли не появляется в первой части поэмы. Явное присутствие молодого поэта в поисках своего голоса „выдают” два фрагмента первой части поэмы. Первый („*Mr. Nixon*”) – пародия, гипотекстом для которой служит драматический монолог Р. Браунинга „Апология епископа Блоугрэма” (1855). Паунд прямо говорит о м-ре Никсоне (чьим

прототипом считают А. Беннета) как о „друге” Блоугрэма: оба они олицетворяют материальный успех, оба прямо дают советы начинающим литераторам (Моберли и Гигадибсу). У Паунда – это единственный фрагмент, который имеет форму драматического монолога, но последний катрен отделен от него, чтобы показать попытку Моберли отстраненно подытожить то, что друг Блоугрэма (м-р Никсон) ему рекомендовал для достижения успеха: „*Likewise a friend of Blougram's once advised me:/ Don't kick against the pricks,/ Accept opinion. The "Nineties" tried your game/ And died, there's nothing in it.//*” (Как когда-то друг Блоугрэма посоветовал мне:/ Не лезь на рожон,/ Учитывай мнение. „Девяностые” попытались играть твою игру/ И умерли, нет ничего в ней.//). Однако „отстраненности”, т. е. объективности, не получилось: хотя катрен, в отличие от предыдущих, синтаксически оформлен как прямая речь, мы понимаем, *чей* это приговор. Важно, что это – приговор не только м-ра Никсона „девяностым” и „рифмачам”, но и епископа Блоугрэма прерафаэлитам и трактарианцам.

Таким образом, перед нами – не „агрессивная пародия” (Ю.Н. Тынянов), а вторичная разработка всего текста Браунинга, то, что ученые называют „диффузно-фрагментарным взаимодействием текстов” [2, с. 71]. Взаимодействие гипертекста и гипотекста на уровне поэтики и семантики сделало возможным получение многомерного изображения („*représentation*” – наряду с „подражанием” вариант перевода аристотелевского термина „*mimesis*” [3, с. 115]) бытия художника в современном ему мире, удваивая (Моберли – Паунд), а может, и умножая (если принимать во внимание работу читателя-интерпретатора) перспективу прочтения текста.

Последний фрагмент первой части („*Envoi (1919)*”) является стилизацией стихотворения Эдмунда Уоллера (1606-1687) „*Go, Lovely Rose*”. Историки литературы говорят об „умеренности и мягкости” поэзии Уоллера, которая пользовалась у его современников „трудно объяснимой сегодня огромной популярностью”. Несмотря на его вклад в развитие поэтического языка и техники стиха, он не был поэтом „первого ряда”, взяв „немного от Донна и много от Джонсона” [11, с. 1711]. Уоллер назвал свое стихотворение „Песня”, композитор Генри Лоуэс (Henry Lawes, 1598-1662) положил его на музыку, оба они прямо появляются в конце и начале фрагмента поэмы Паунда.

В центре гипотекста Уоллера – роза, которая на своем примере должна показать юной красавице: красота скоротечна и бременна, поэтому не нужно ее прятать и бояться восхищения. Как видим, аллегория художественно банальна. На место розы Моберли ставит „неморожденную книгу” (*dumb-born book*), а ее задача – рассказать, как можно сохранить в ней образ песни-розы, „в волшебный янтарь уложенной” („*in magic amber laid*”). Такая „законсервированность” не только не испортит ее, а сделает гармоничной, превратив в „одно вещество и один цвет,/ Не боящиеся времени” („*One substance and one colour/ Braving time.//*”). Гипертекст-пастиш Паунда имитирует

гипотекст Уоллера и на уровне поэтики (архаика в грамматике и лексике первого катрена), и на уровне семантики (вечна только „Красота” с большой буквы). Нам представляется важным, что для стилизации Моберли выбирает не сложную и глубокую по характеру образности поэзию Донна или метафизиков (которых так ценили и Элиот, и Паунд), а „гладкую” и манерную поэзию Уоллера. Отличие стилизации от других видов интертекстуальности – еще и в ее „гигиенической” функции, которую Марсель Пруст сформулировал как „очищающая, освобождающая сила стилизации”. Полностью погружившись в стиль другого автора, можно его преодолеть, „вновь обрести оригинальность и не заниматься всю жизнь неосознанной стилизацией” [4, с. 110]. Таким образом, перед нами – не только „заключительная строфа поэмы” (буквальный перевод „Envoi”), но и наиболее явная актуализация того процесса поиска своего голоса, который мы определили как один из главных лейтмотивов первой части поэмы.

В начале нашего исследования мы приводили мысль Паунда о том, что „Моберли” – это попытка „конденсации” романа Джеймса. В своем предисловии к „Женскому портрету” Г. Джеймс говорит о необходимости распределить груз сюжета романа на две чаши весов. На первой и самой большой по тяжести чаше – его передача через сознание героини, а на другой – „груз поменьше”, „сознание тех, кто входит в ее орбиту...они должны лишь дополнять основной интерес” [1, с. 489]. Рискнем предположить, что именно это и имел в виду Паунд, разделяя свою поэму на две части. Первая часть – история „жизни и контактов” молодого художника, „рассказанная им самим”, но через его „культурное” сознание, которое может отразить/ выразить (еще раз напомним о варианте перевода слова „мимесис” как „representation”) себя на фоне „века” только в таком, интертекстуальном, модусе.

Вторая часть (всего пять фрагментов против тринадцати в первой части) по своей сути метатекстуальна, т.е. призвана дать своего рода „внешнюю” оценку Моберли-поэту, и соотносится с первой частью как гипертекст с гипотекстом. Это видно по неточному эпитафическому по-латыни из „Метаморфоз” Овидия („Он кусает пустой воздух”); „закавыченным” цитатам из первой части и прямой ссылке на нее; упоминаниям Готье и Флобера. Наконец, мы видим и конечный пункт квеста Улисса-Моберли-художника: он – гедонист, оставшийся „дрейфовать” в забытии на острове лотофагов, „омытом кобальтом забвений”. В последнем фрагменте („Medallion” – парный по отношению к „Envoi”) мы снова слышим песню, однако ее аналог – уже не *живая* роза из первой части, а *мертвый* в своей вторичности образ женщины, „прилизанная головка” которой с металлически-янтарными волосами от царя Миноса возникает на фарфоре художника Луини или в образе Анадиомены в иллюстрации Рейнаха [12, с. 202]. Так паратекстуальность (отсылка к иллюстрации и шире – к артефакту, как и в случае с „офортом Жакмара”, т.е. к гравюре, а не стихам Готье) актуализирует мысль о том, что Моберли способен создать не настоящее, а всего лишь „искусство в профиль”.

Таким образом, можно сказать, что „Хью Селвин Моберли” – это своего рода энциклопедия интертекстуальности, типология которой (если характеризовать ее по Ж. Женетту) представлена максимально широко: от отношений соприсутствия (цитаты, ссылки-референции и аллюзии) до отношений деривации (пародия и стилизация). Однако принципиально важно в интертекстуальности по-модернистски – не то, что „никто-никогда-ничего-не сказал в первый раз” (М. Гаспаров), а то, что это – не самоцель, а действенный инструмент познания себя и мира в руках художника-модерниста. Это и позволяет сказать о себе и о мире „в первый раз”, объединяя в поэме модерниста Паунда такие часто полярные в теории мимесис и интертекстуальность.

1. *Джеймс Г.* Предисловие к роману „Женский портрет” в нью-йоркском издании 1907-1909 гг. / Джеймс Г. Женский портрет. – М.: Наука, 1981.
2. *Зенкин С.Н.* Введение в литературоведение. Теория литературы. – М.: Издательский центр РГГУ, 2000.
3. *Компаньон А.* Демон теории. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2001.
4. *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности. – М.: Издательство ЛКИ, 2008.
5. *Скуратовская Л.* Семантика „Любовной песни Дж. Альфреда Пруффрока” Т.С. Элиота и проблема модернизма в лирике // Вікно в світ. – 2001. – № 3 (15).
6. *Berryman J.B.* Circe's Craft. – Ann Arbor: UMI Research Press, 1983.
7. *Davie D.* Ezra Pound: Poet as Sculptor. – N.Y.: Oxford UP, 1964.
8. *Espey, John.* Ezra Pound's "Mauberley": A Study in Composition. – Berkeley: University of California, 1955.
9. *Kenner H.* The Pound Era. – Berkeley: University of California Press, 1971.
10. *Leavis F.R.* Ezra Pound: A Collection of Critical Essays. – Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall Inc., 1963.
11. The Norton Anthology of English Literature. Vol.1. – N.Y., Lnd.: W.W. Northon & Company, 1993.
12. *Personae: The Shorter Poems of Ezra Pound.* – Lnd.: Faber and Faber, 1990. – Pp. 183 – 202.
13. *The Selected Letters of Ezra Pound 1907-1941.* – N.Y.: New Directions, 1971.
14. *Witemeyer H.* Early poetry 1908-1920 // The Cambridge Companion to Ezra Pound. – Cambridge UP, 2001.

### Summary

The paper explores the poetics and semantics of Ezra Pound's "Hugh Selwyn Mauberley" in the context of typology (Genette) and aesthetics of intertextuality. The change in modern reception of mimesis not as a process of copying and imitating but as a comprehension (Frye, Ricoer, Cave) is emphasized. It is the interaction of numerous intertextual relations that constitutes a cornerstone of modernist sequence poetics and enables the artistic comprehension of "modern" age and personality.

**Key words:** intertextuality, paratextuality, metatextuality, hypertext, hypotext, parody, pastiche, citation, allusion, mimesis.