

**Golianchuk A.**, stud.,  
Institute of Philology of Taras Shevchenko University, Kyiv

### **SPECIAL ASPECTS OF AUTHOR'S INTERPRETATION OF BIBLICAL IMAGES IN THE HILARION'S «THE WORD OF LAW AND GRACE»**

*The article describes the features of the author's interpretation of biblical images of the "Word and Law and Grace" by Hilarion, in particular the image of the author; his own understanding of the historical, political, religious, socio-cultural situation of the Kiev State in the context of the Middle Ages are investigated. It is noted that Metropolitan Hilarion adapted the medieval literary tradition to the needs of kievrus` mentality and showed personal understanding of Christianity as a religion and its role in society of Kiev Rus.*

**Keywords:** *author, the author's consciousness, exegesis, Bible, Law, Grace, national identity.*

УДК 821.111-2.09(73)

**Гон О.М.**, к.філол.н., доц.,  
Інститут міжнародних відносин КНУ імені Тараса Шевченка

### **ІМПЛІЦИТНА Й ЕКСПЛІЦИТНА ПОЕТИКА ІМАЖИЗМУ**

*Метою статті є аналіз способів поєднання художньої творчості та літературно-критичної рефлексії у становленні поетичного модерну. При протилежні вектори теоретизування фундаторів імажизму, спільним знаменником для них виступає французька белетристика. Органічним компонентом створення наднаціональної, паневропейської, трансатлантичної модерної англосовної поезії у доробку Паунда є експліцитна поетика, яка постулює теоретичні підвалини, на яких вибудовано художню текстуру.*

**Ключові слова:** *імпліцитна й експліцитна поетика, імажизм, літературна традиція.*

У листопадовому числі журналу «Поетрі» 1912 р., Езра Паунд відрекомендує вірші Ричарда Олдінгтона за допомогою своєрідних вірчих грамот, які скріплені печаткою античності та сучасної французької літератури: «Містер

Ричард Олдінгтон – один із «Імажистів», школи пристрасних елліністів, які цікавляться й експериментують з верлібром; в англійській поезії вони намагаються досягти тієї витонченості ритму, яку Малларме і його послідовники досліджували у французькій поезії» [17, с. 65]. Коментар Паунда до віршів Олдінгтона уособлює важливі аспекти історико-літературної парадигми та рекламних стратегій новопосталого естетичного руху.

**Актуальність** статті полягає у спробі виокремити теоретичні та літературно-історичні функції імпліцитної й експліцитної основи імажизму, які досі докладно не аналізувалися вітчизняною філологією, хоча дотичні теми – «малі» літературні журнали й англomовні антології – розглянуто, відповідно, у розвідках М. Анастасьєва [1] і Є. Чернокової [8]. Імпліцитні й експліцитні творчі модуси свідчать про динамічний процес напрацювання поетикальних принципів модерної поезії, демонструють протилежні погляди фундаторів імажизму стосовно теоретичних рефлексій навколо засад руху, дають підстави для виокремлення «імагологічного дискурсу» у полеміці з іншими естетичними напрямками. У перспективі порівняльного літературознавства особливо цікавим видаються паралелі з українськими мистецькими часописами 1920-х рр., редакційна політика яких ґрунтується на інтермедіальності. Наприклад, Тамара Гундорова підкреслює, що інтермедіальна матриця «Літературного Ярмарку» поєднувала такі компоненти, як «театралізовані інтермедії, рекламу, художні тексти, візуальні картинки, шрифт і дизайн» [3, с. 300]. Подібні формальні прийоми структурування матеріалу знаходимо і в англо-американських модерністських періодичних виданнях, які, вдаються і до інших «ноу-хау». Назвемо, наприклад, оригінальні підзаголовки назв журналів, які підкреслюють елітарний характер видань.

У таких журналах, як «Поетрі», «Бласт», «Крайтеріон» чітко виявляється полеміка із символізмом, у межах якої актуалізується різниця між так званою «імпліцитною» й «експліцитною» поетикою. Під імпліцитною поетикою критики пропонують розуміти принципи, які визначають структуру художнього тексту, а під експліцитною – теоретичні книги, статті та висловлювання, які містять розуміння цих принципів. Серед російських авторів найзначущих збірок символістських трактатів називають Д.С. Мержковського, В.Я. Брюсова, Вяч. Іванова, А. Белого [5, с. 227]. У низці західноєвропейських маніфестів слід виокремити «Передмову» Оскара Вайлда до роману «Портрета Доріана Грея» (1891 р.), «Кризу вірша» Стефана Малларме (1895 р.) і «Маніфест символізму» (Le Symbolisme) Жана Мореаса, який було надруковано у газеті «Ле Фігаро» у 1886 р. Мореас, автор самого терміна «символізм», проголошує, що нове «мистецтво ніколи не змальовуватиме подробиць природи, діянь людини, реальних феноменів: вони лише є видимістю, які призначені

викликати у свідомості внутрішні езотеричні зв'язки зі споконвічними Ідеями». У маніфесті також сформульовано «архетипічний складний стиль» символізму, в осерді якого – «незіпсовані слова, речення з визначальним кульмінаційним моментом, які чергуються з іншими реченнями, які поєднують драматизм і неспішність, багатозначні плеоназми, загадкові еліпси, наскрізні анаколуфи і нешаблонні та різноманітні тропи, які тільки можна уявити: це добра стара мова, яка твердо стоїть на ногах і модернізована» [15, с. 50-51].

У зіставленні з такою експліцитною поетикою символізму, імажистський проект знаменувався імпліцитним струменем, відмовою фундаторів школи, так би мовити, від її «патентування». Так, Ф. Флінт у програмній статті «Imagisme» (1913 р.) наголошує: «Імажисти визнали, що вони – сучасники постімпресіонізму та футуризму, але нічого спільного з цими напрямками у них немає. Вони не надрукували жодного маніфесту. Вони не запроваджують революційну школу; їхня єдина мета – писати у відповідності до найкращих зразків традиції усіх часів, які вони вбачають у творах Сапфо, Катулла, Віюна. Вони якнайрішучіше відхиляють будь-яку поезію, що створена з іншою метою, а необізнаність з кращою традицією не може слугувати виправданням. Вони розробили декілька правил, які використовувалися лише для власного задоволення і ніколи не оприлюднювалися [11, с. 199].

Але така «імпліцитна» ідентифікація школи, здається, була притаманна імажизму, так би мовити, в «ізводі» Флінта. У книзі «Боротьба наших сучасників («The Struggle of the Modern», 1963 р.) Стивен Спендер тонко помітив сполучення художніх і мистецько-критичних імпульсів, як склали осердя модерну взагалі й імажизму зокрема. Уособлена у творчості Хільди Дуліттл, за його словами, така літературна система осмислення світу оперувала «антикварними дрібничками минулих літературних періодів на тлі античних декорацій», а її самототожність формувалася літературно-критичною складовою. Спендер цитує Еліотову «Колонку редактора» у «Крайтеріоні» (липень 1937 р.), який постулює завдання англійської поезії початку ХХ ст.: «Ми відчували необхідність критики для перегляду мистецької творчості, для впровадження нового матеріалу і нових прийомів з інших країн і інших епох. Оглядаючись у минуле, мені видається, що поетичні досягнення імажистського руху перше за все були досягнуті у критиці, а не в художній творчості, і ця критика була вельми важливою». Посадження художньої творчості та літературно-критичної рефлексії відіграв значущу роль у становленні модерну, адже, за Спендером, така синергетика зумовила появу ідейно-естетичного комплексу суджень 1920-х – 30-х рр., сутність якого полягала у переконанні, що «істина не тільки у віршах, але і в белетристиці, є поетичною за своєю природою» [23, с. 113-114].

Сам Паунд вимогливо та прискіпливо слідкував за обґрунтованістю та дочечністю нововведених «ізмів». Так, одна із рецензій 1914 р. закінчується приміткою: «Пан Хюффер – не імажист, а імпресіоніст. Непорозуміння виникло через те, що я включив один із його віршів до «Антології імажистів» [20, с. 120].

Перші згадки про новопосталий рух знаходимо у «Додатку III» до Паундової книги «Ripostes» (Удари у відповідь, 1912 р.), в якому подано «Повне зібрання поетичних творів Т.Е. Х'юма». Воно складається з п'яти віршів. «Щодо «Школи образів», – пише Паунд, – якої, можливо, і не було, то її засади виглядали не такими захопливими у порівнянні з «природженими динамістами» чи унанімістами, а разом з тим – переконливішими, ніж принципи тієї французької течії, яка намагалася відмовитися від дієслів як таких; чи імпресіоністів, які плодили рядки на кшталт «Рожеві поросята розквітають на схилі гори»; чи постімпресіоністів, які умовляють своїх краль розпустити синювато-сірі коси на червоногарячі талії. І які багаті рими: *ardoise – framboise* [фр., аспидний, малина – О.Г.] – багата та рідкісна рима, нехай їм! Що до майбутнього, *Les Imagistes*, нащадки забутої школи 1909 р., не дозволять їй зникнути» [21, с. 266]. Посилання на імпресіоністичну і постімпресіоністичну літературу виглядають або іронічними стилізаціями, або літературною містифікацією. А от згадка про «природжених Динамістів» (*inherent Dynamists*) і «певну французьку школу, яка намагалася позбутися загалом усіх дієслів», очевидно, натякає на футуризм. Цілком вірогідно, Паунд протиставляє власну естетичну платформу таким програмним виступам, як «Технічний маніфест футуристської літератури» (1912 р.) Філіппо Томазо Марінетті. У написаному під диктовку «гудіння пропелера аероплана» лунає пристрасний і радикальний заклик відмовитися від «латинського дрантя», тобто синтаксису, залишеного Гомером у спадок європейській культурі. Марінетті наполягає, що дієслова слід вживати лише у інфінітиві – тоді іменник не залежатиме від «я» письменника, спостерігача або мрійника. І тільки неозначена форма дієслова здатна висловити безперервність життя і витонченість її сприйняття автором [6, с. 163]. Для Паунда французька словесність, як бачимо, виступає як точка відліку, «донорська» література англо-американського поетичного модерну. Автори багатотомної «Кембриджської історії літературної критики» зауважують, що попри те, що сьогодні футуризм сприймається як італійський феномен, на туманному Альбїоні першого десятиліття ХХ ст. він вважався якраз французьким: «частково тому, що сам Марінетті виголошував свої лекції французькою, частково тому, що преса цитувала його французькою чи представляла його як француза» [14, с. 72].

До цих спостережень необхідно додати, що французький «імагологічний» обрис італійського футуризму формувався від самого зародження імажизму.

Свідченням цього є стаття Флінта, одного із співзасновників руху, «Сучасна французька поезія», надрукована у серпні 1912 р. у часописі «Poetry Review» [10, с. 86-145]. У ній футуризм розглядається як новітній етап розвитку модерної французької поезії.

Загалом есе Флінта має програмний характер. Недаремно деякі критики класифікують його як «монографію» [16, с. 354]. І справді, розвідка займає майже весь номер, вона вирізняється енциклопедичним за структурою оглядом численних літературних угруповань, рясніє деталізованими цитатами. І хоча Флінт завершує огляд творчістю Марінетті, імажистський рух під орудою Паунда докладав чимало зусиль на створення репутації своєрідної антифутуристичної фронди. У збірці «Стрілець» (1915 р.) Зінаїда Венгерова, рецензії якої знайомили російського поціновувача мистецтва з творами П. Верлена, С. Малларме й А. Рембо, виокремлює пафос відмежування від футуризму, який вона відчула у спілкуванні з «Поундом» часів роботи над часописом «Бласт». Російська дослідниця також підкреслює трансатлантичну генезу новітнього естетичного руху, натхненниками якого стали, за її дефініцією, «англізований американець» Паунд і «офранцужений Віндем Льїс» [2, с. 841].

Значення франкофонної автури у створенні наднаціональної, панєвропейської, трансатлантичної матриці модерної англомовної поезії у поєднанні з «експліцитною» поетикою, яка постулює теоретичні підвалини, на яких вибудовано художню текстуру, чи не найяскравіше проявилось у лютневому числі «Літл рев'ю». Поряд з гаслом журналу «Жодних компромісів зі смаками публіки» (Making No Compromise with the Public Taste) на обкладинці читаємо анонс «Нарису про сучасних французьких поетів Езри Паунда» [18]. Структура цієї коментованої збірки вибраних поетичних творів перегукується з концепцією франкоцентричної антології зі статті «A Retrospect». У перекладі І. Костецького, вона називається «Оглянувшись» і тут, зокрема, читаємо: «Я вважаю, що ми потребуємо радше корисної збірки поезій, аніж зображувальної критики. Карл Сендберг писав мені з Чикаго: “Як це огидно, що поети неспроможні купувати один в одного книжки.” Половина людей, що їх такі книжки хоч трохи обходять, можуть тільки їх позичати. В Америці знаються між собою так мало людей, що ціла половина проблеми полягає в поширюванні. Либонь і треба б укласти антологію: Роменові “Буття в поході” і “Молитва”; сліпучий блиск Рембо; захватні віршові рядки Трістана Корб'єра, Телядові начерки та “Арістофанічні поеми”; “Літанії” де Гурмона» [4]. У цей «нарис-антологію» 1918 р. Паунд включив 14 авторів, серед яких – Корб'єр, Рембо, Лафорг, Вільдрак, Ромен і бельгієць Е. Верхарн. Коментована антологія-полілог починається з визначення діалогічної, трансатлантичної мети і принципу відбору текстів. Його жанрова специфіка перегукується з

тією рисою Паундової творчої особистості, яку Є. Чернокова називає «місією антологіста» [8, с. 24]: «Час, коли інтелектуальні справи в Америці обговорювалися на основі одномовності, завершився, – пише Паунд. – Це давно вже викликає роздратування. Нам не випадає просити вибачення за те, що більша частина цього числа друкується французькою. Інтелектуальне життя Лондона залежить від тих, хто розуміє цю мову не згірше, ніж власну. Американський внесок у сучасну культуру завдячує двом чоловікам, знайомим з Парижем: Вістлеру і Генрі Джеймсу. Я вбачаю щось на кшталт ганьби нації у тому, що новозеландська «Тріада» пропонує постійні огляди і звертає більше уваги на сучасні французькі публікації, ніж будь-яке теперішнє американське видання [18, с. 3]. Коментуючи шостий вірш із циклу «Афоризми П'єро» Лафорга, Паунд грає на нервах співвітчизників і для цього, окрім Старого завіту, покликається на символ американського лося, оскільки сохатий використовувався як емблема Прогресивної партії Теодора Рузвельта на президентських виборах 1912 р.: «Я свідомий того, що такі вірші доведуть наших «прогресивних» (Bull Moose) читачів до небезпечної межі апоплексичного нападу. Але тих, хто вважає, що досконалість людини зумовлюється здатністю мислити, ці вірші потішать. Лафорг – це ангел, з яким повинен боротися наш модерний поетичний Йов» [18, с. 10]. Антологію Паунд починає саме з Лафорга, тому що «він уособлює завершення періоду; він узагальнив, підбив підсумок і перекреслив французьку літературу XIX ст., його уразливі місця і стиль; так само і Флобер у романі «Бувар і Пекюше» узагальнив суцільну цивілізацію XIX ст.» [18, с.10]. Готуючи цю антологію до публікації у бібліотеці Британського музею, Паунд «смикав, розбираючи на пасма, більше шістдесяті томиків сучасної французької поезії». Його висновок висловлено у термінах, що поєднують міжнародну економіку з естетикою: «... посередня поезія усюди однакова; немає і найменшої необхідності для її імпорту; в інших мовах ми відшукуємо майстерність (maestria) і відкриття, які ще не стали відомими на внутрішньому ринку» [18, с. 5]. Отже, французька словесність, «імпортований товар», розглядається у Паундовій експліцитній поетиці як своєрідна «додана вартість», і саме вона у ролі посередника і донора спричиниться до виходу поета за межі імажизму як естетичної школи, долучить митця до праворадикальної політичної думки.

Замість висновку у «Нарисі» Паунд пропонує власний «гамбурзький рахунок», якого, за Віктором Шкловським, література доконечно потребує [9, с. 331]. У цій франкофонній ієрархії виокремлено імена Корб'єр, Рембо і Лафорга [18, с. 60].

Статті, написані Паундом в Лондоні і Парижі, сповнені пафосом донорської функції у взаєминах національних літератур і побудовані за принципа-

ми експліцитної поетики. Вони окреслюють такий канон французької літератури, який можна назвати сполучною ланкою між символізмом і наближенням до оновленої реалістичної естетичної системи: буденні теми поєднуються з просодією, яка ґрунтується на ритмах і звучанні побутової розмови. Двома антитетичними полюсами, між якими створюється напруга нової поетичної мови, на думку Скота Гамільтона, на англійському художньому полі, були символіст В.Б.Сйтс і реаліст Форд, а місією модерної естетики було знайти спосіб «посередництва між буденним реалізмом і парнаським поривом до ідеальної краси» [12, с. 12]. Сам Паунд у рецензії на поетичну збірку Форда, який тоді ще підписувався Форд Медокс Хюффер, у червневому числі «Поетри» 1914 р. («Містер Хюффер і прозова традиція у поезії») пише, що саме цьому митцю поствікторіанська англійська проза завдячує концепцією «вартісного письма», яке прийшло на зміну «переливчастому слову, традиції риторики». За Паундом, подолання вікторіанського багатослів'я і пишного фразерства в англійській поезії на шляху до «le mot juste» відбувалося під знаком французької і російської прози: «Стендаль постулював, а Флобер, Мопассан і Тургенєв довели, що проза – це найвищий ґатунок мистецтва. Принаймні, їхня проза» [20, с. 112]. Паунд підсумовує, що вагомість і революційність Форда пояснюється «його наполегливим утвердженням ясності і чіткості, прозової традиції. Коротше кажучи – ефективного письма, навіть у поезії».

Обопільне тяжіння, взаємовплив ліричного і епічного, але вже у зворотному напрямку – від прози до поезії – Паунд відчитує у традиції французького мистецтва. Так, в есе «Як читати» (How to Read, 1929 р.) він зауважує, що «впродовж останнього століття чи, либонь, півтора проза вперше, а може, вдруге чи втретє кинула виклик примату поезії. Це означає, що «Просте серце» Флобера, очевидно, важливіше, ніж «Кармен» Теофіля Готьє». Таку трансформацію поет пояснює «кумулятивним ефектом» – величезним нагромадженням фактично існуючих, реальних даних, «безперечно, вигаданих фактів, проте зображених у фактографічний спосіб. На сотнях сторінок прози Флобер за допомогою архітектоніки з успіхом досягає інтенсивності, яку можна порівняти з «Heaulmière» Війона («вродлива зброяра» у перекладах Леоніда Первомайського) [7, с. 53, 57] чи його «Молитви до матері» [19, с. 26].

Очевидно, Паунд вважав стилізації імпресіоністичного стилю у збірці «Удари у відповідь», про які йшлося вище, вельми вдалими і показовими, адже повторює їх майже дослівно у рецензії «Дублінці і Джеймс Джойс» (Dubliners and Mr. James Joyce, надрукована у часописі «Егоїст» 15-го липня 1914 р.). Вони нагадують нищівні нападки на літературний імпресіонізм Віндема Льюїса. Зі сторінок журналу «Бласт» він звертається до adeptів «убогого запізнілого Імпресіонізму, які силяться сьогодні вдихнути в нього хоч

дещицю життя на наших островах: нам набридла ваша розосередженість, респектабельні легкодухи. <...> Наш Вортекс мріє про нерухомий ритм власної стрімкості. Наш Вортекс напускається, немов скажена собака, на вашу імпресіоністичну метушню» [13, с. 149].

А от у рецензії Джойсових «Дублінців» Паунд виокремлює дві течії імпресіонізму: літературні послідовники Моне (якраз вони задовольняються образами «рожевих поросят» і «червоногарячого жіночого стану») і школа прози і поезії, «предтечею якої був Стендаль, а фундатором – Флобер. Послідовники Флобера віддані точності опису. <...> «Імпресіоністи», які імітують граціозність Моне замість того, щоб у творах імітувати точність Флобера» уособлюють для Паунда невинне мішурне філістерство» [19, с. 399-400]. Продовження традиції «чіткого та твердокам'яного» стилю Флобера Паунд відчитує в архітектоніці «Дублінців» Джойса. У прозі ірландського питсьменника його перше за все цікавлять способи конденсації смислів і ретельного відбирання експресивних засобів. Джойс передає емоції людини так, «ніби має справу з локомотивами чи технічними специфікаціями у будівництві» [19, с. 399].

Професійна, технічна мова, повсякденний і побутовий стилістичний реєстр як спосіб модерністського відтворення нової індустріальної епохи неодмінно зустрічається в рецензіях Паунда на твори сучасних французьких поетів. Так, у лютневому числі «Поетри» 1913 р. він пише про збірку *Présences* (1912 р.) П'єра Жана Жува: «З великою втіхою в особі мес'є Жува я вітаю сучасника. Він пише новим жаргоном і у мене немає щонайменшого сумніву, що він – поет. Що б не говорили про автомашини, аероплани і модерністські засоби їхнього змалювання, попри всі твердження, що цей новий гатунок художності – манірний, а його стиль – недовговічний, незаперечним є те, що в таких творах оприявлено кипучу енергію нашого часу» [22, с. 165]. За спостереженнями Роберта Старка, струнко вибудований зв'язок між новопоставленою модерністською естетикою і використанням професійного жаргону був започаткований французькою середньовічною традицією [24, с. 26].

Художньо-експресивне новаторство модерного письма у прозі Паунда протиставляється образній парадигмі, яку він охрестив «фіоритурним стилем». Витоки цього стилю Паунд бачить у періоді європейської поезії вже після Війона, саме він є становим хребтом кватроченто. Поезію раннього Відродження Паунд порівнює з цвітом пелюсток, навіть з соковитістю, «але ця рослина не принесла нових пагонів». Поет вказує на Чосера як найтиповіше уособлення «оксамитової версії французької матерії» на англійському ґрунті. Традиція Чосера через Марло і Шекспіра сягає аж пізнього вікторіанства, сучасної вершини «фіоритурного стилю» – позначеного авторською пишномовністю і надмірним прикрашуванням



суб'єктивної експресії [19, с. 28-29]. У прозі Джойса Паунд вбачає модерного антагоніста «фіоритури». Автор «Дублінців» не пускається берега й уникає фарсу і карикатурності Діккенса, «він приймає міжнародні стандарти написання прози і відповідає ним» [19, с. 401]. Для Паунда Джойс – реалістичний письменник, він зображає предмет таким, яким він є. Джойс не зв'язує себе марудною умовністю, за якої певний відтинок життя, аби викликати інтерес читача, необхідно пристосувати до загальноприйнятого сюжету. «Від часів Мопассана багато хто намагався писати «історії», і мало хто зображав життя, – у черговий раз Паунд покликається на французьку традицію. – Здебільшого реальність не вписується у стрункі діаграми, і ніщо не викликає більшої відрази, ніж неприховане лицемірство, яке утверджує протилежне» [19, с. 400]. Своєрідним «гамбурзьким рахунком» виступає французьке красне письменство: «Я можу покласти перед собою гарний французької твір, відкрити будь-яку сторінку, написану містером Джойсом, і в мене зовсім не виникає відчуття, ніби мені наспівують якусь мелодію через подушку» [19, с. 399].

Отже, розробка модерністського концептуального апарату, пошук найвагоміших філософем естетичної діяльності модерного митця пов'язана у імажистів з імпліцитною й експліцитною поетикою. Її компонентами виступають полеміка з футуризмом у формі «імагологічного дискурсу» і «фіоритурний стиль» як критика вікторіанської художньої системи. У творчості Паунда модерна поезія функціонує як гібридне літературно-історичне поле, яке конструюється у координатах співвідношення між англійськими і французькими художніми досягненнями. Послуговуючись словами Набоківського Гумберта Гумберта, спадкову речовину модернізму Паунд обстоює як «вінегрет із генів», він складається із інгредієнтів різночасового і транснаціонального культурного походження та взаємозбагачення.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Анастасьєв Н.А. Зазеркальє. Книга об Америке и ее литературе / Николай Анастасьєв. – М.: ООО «Центр книги Рудомино», 2011. – 512 с.
2. Венгерова З. Английские футуристы / Зинаида Венгерова // Паунд Э. Стихотворения и избранные Cantos / Эзра Паунд. – СПб.: Владимир Даль, 2003. – 887 с. – С. 841 – 848.
3. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї / Тамара Гундорова. – К.: Грані-Т, 2013. – 548 с.
4. Костецький І. Переклад есе «Оглянувшись» Езри Луміса Павнда (фрагмент) / Ігор Костецький // «І». – 2004. – Число 35. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/inostran/2007/4/de6.html>.

5. Магомедова Д.М. Поэтика символизма / Д.М. Магомедова // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред Н.Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с. – С. 227-228.
6. Маринетти Ф.Т. Технический манифест футуристской литературы / Перевод Т. Воеводиной // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. / Сост., предисл., общ. ред. Л.Г. Андреева. – М.: Прогресс, 1986. – 640 с. – С. 163-168.
7. Франсуа Війон. Великий Тестамент та інші поезії / Переклад з французької та передмова Леоніда Первوماйського. – К: Дніпро, 1973. – 186 с.
8. Чернокова Є. Англійська лірика 1900-1920-х років і становлення модернізму : Монографія / Євгенія Чернокова. – Харків : Компанія СМІТ, 2013. – 364 с.
9. Шкловский В. Б. Гамбургский счет : Статьи – воспоминания – эссе (1914 – 1933) / Виктор Борисович Шкловский. – М. : Советский писатель, 1990. – 544 с.
10. Flint F.S. Contemporary French Poetry / F.S. Flint // The Road from Paris: French Influence on English Poetry, 1900-1920 / Compiled by Cyrena N. Pondrom. – Cambridge : Cambridge University Press, 1974. – 334 p.
11. Flint F.S. Imagisme / F.S. Flint // Poetry. – 1913. – Vol. 1.– No. 6. – Pp. 198-200.
12. Hamilton S. Ezra Pound and the symbolist inheritance / Scott Hamilton. – Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1992. – 257 p.
13. Lewis W. **Vortices and Notes: Our Vortex / Wyndham Lewis // Blast: Review of the Great English Vortex.** – 1914. – Number 1. – 212 p. – Pp. 147-149.
14. Litz W., Rainey L. Ezra Pound / A. Walton Litz and Lawrence Rainey // The Cambridge History of Literary Criticism: Modernism and the New Criticism. – Volume 7 / Edited by A. Walton Litz, Louis Menand, and Lawrence Rainey. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – 574 p. – Pp. 57 – 92.
15. Moréas J. The Symbolist Manifesto. Excerpts / Jean Moréas // A Century of Isms / Edited by Mary Ann Caws. – Lincoln : University of Nebraska Press, 2001. – 713 p. – Pp. 50-51.
16. Naremore J. The Imagists and the French «Generation of 1900» / James Naremore // Contemporary Literature. – 1970. – Vol. 11. – No. 3. – Pp. 354-374.
17. Notes and Announcements // Poetry. – 1912. – Vol. 1.– No. 2. – Pp.64-65.
18. Pound E. A Study of Modern French Poets / Ezra Pound // The Little Review. – 1918. – Vol. 4. – No. 10 – Pp. 3-61.
19. Pound E. Literary Essays / Edited with an Introduction by T.S.Eliot. – New York : New Directions, 1954. – 464 p.
20. Pound E. Mr. Hueffer and the Prose Tradition in Verse. Collected Poems by Ford Madox Hueffer / Ezra Pound // Poetry. – 1914. – Vol. 4, No. 3. – Pp. 111-120.

21. Pound E. Personae : The Shorter Poems of Ezra Pound / Prepared by Lea Baechler and A. Walton Litz. – New York : New Directions, 1990. – 284 p.
22. Pound E. Présences, par P.J. Jouve. Poetry / Ezra Pound // Poetry. – 1913–Vol. 1. – No. 5. – Pp. 165-166.
23. Spender S. The Struggle of the Modern / Stephen Spender. – Berkeley, University of California Press, 1963. – 266 p.
24. Stark R. Ezra Pound's Early Verse and Lyric Tradition : A Jargoner's Apprenticeship / Robert Stark. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2012. – 230 p.

*Гон А.М.*, доц.,

Институт международных отношений КНУ имени Тараса Шевченко

### **ИМПЛИЦИТНАЯ И ЭКСПЛИЦИТНАЯ ПОЭТИКА ИМАЖИЗМА**

*Целью статьи является анализ способов сочетания художественного творчества и литературно-критической рефлексии в становлении поэтического модерна. Несмотря на противоположные векторы теоретизирования основателей имажизма, общим знаменателем для них выступает французская беллетристика. Органическим компонентом создания наднациональной, панъевропейской, трансатлантической современной англоязычной поэзии в наследии Паунда является эксплицитная поэтика, которая постулирует теоретические основы, на которых выстроена художественная текстура.*

**Ключевые слова:** имплицитная и эксплицитная поэтика, имажизм, литературная традиция.

*Гон О. М.*,

Institute of International Relations, Taras Shevchenko University of Kyiv

### **IMPLICIT AND EXPLICIT POETICS OF IMAGISME**

*The aim of the article is to analyze the ways of combining creative art and literary-critical reflection in the formation of poetic modernism. Despite the opposite vectors theorizing by founders of Imagisme, the common denominator for them is French literature. An indispensable component in the creation of a supra-national, pan-European, transatlantic modern English poetry in Pound's legacy is explicit poetics that posits the theoretical foundations on which the artistic texture is developed.*

**Key words:** implicit and explicit poetics, Imagisme, literary tradition.