

МЕТАФОРА ЦИРКУ ЯК МЕТАТРОП У ЛІРИЦІ В. Б. ЄЙТСА ТА БОБА ДІЛАНА

Євгенія ЧЕРНОКОВА

Харківський національний університет
імені В.Н.Каразіна

Розглядається семантика і поетика віршів “The Circus Animals’ Desertion” В.Б. Єйтса та “Desolation Row” Боба Ділана. В одній з останніх поезій Єйтса цирк постає як метафора творчості, перетворюючись в інструмент, «фігуру переосмислення» (М.Л. Гаспаров) усього створеного поетом художнього світу, взаємодії «теми» і реальності, «пофарбованої сцени» і життя. Мандрівний цирк Боба Ділана в містечку з «Провулком Розпачу», на перший погляд, створюється суто «метонімічно» – через низку інтертекстуальних образів і персоналій (казки, Шекспір, Біблія, Ейнштейн, Павнд і Еліот та інші). Перетворення, яких відомі образи зазнають у ліричному полі твору, посилені та поєднані поетикальною домінантою рефрену та першою й останньою появою в фіналі ліричного героя, складаються у потужну метафору сучасного світу.

Ключові слова: В.Б. Єйтс, Боб Ділан, цирк, інтертекстуальність, метафора, метонімія, метатроп.

Рассматривается семантика и поэтика стихотворений «Уходят цирковые звери» У.Б.Йейтса и «Переулком отчаяния» Боба Дилана. В одном из последних стихотворений Йейтса цирк – это метафора творчества, которая превращается в инструмент, «фигуру переосмысления» (М.Л. Гаспаров) всего созданного поэтом художественного мира, взаимодействия «темы» и реальности, «покрашенной» сцены и жизни. Бродячий цирк Боба Дилана в городке с «Переулком Отчаяния», на первый взгляд, создается чисто «метонимически» – через ряд интертекстуальных образов и персоналий (сказки, Шекспир, Библия, Эйнштейн, Паунд, Элиот и др.). Метаморфозы известных образов в лирическом поле текста, усиленные и объединенные доминантой рефрена и единственным появлением лирического героя в финале, формируют мощную метафору современного мира.

Ключевые слова: У.Б. Йейтс, Боб Дилан, цирк, интертекстуальность, метафора, метонимия, метатроп.

The paper focuses on semantics and poetics of W.B. Yeats's "The Circus Animals' Desertion" and Bob Dylan's "Desolation Row". In one of the Yeats's last poems the circus is seen as a metaphor of creative work, which turns into the instrument, "comprehension figure" (M. Gasparov) of the whole imaginary world created before, interconnection of "theme" and reality, "painted stage" and life. The travelling circus in a small town with a Desolation Row is prima facie a succession of intertextual metonymies (fables, Shakespeare, Bible, Einstein, Pound, Eliot etc.). But famous images' metamorphoses in the text's lyrical space, intensified and united by the refrain's focus and persona's appearance in the end, shape the vigorous metaphor of the modern world.

Key words: W.B. Yeats, Bob Dylan, circus, intertextuality, metaphor, metonymy, metatrophe.

Поезія В.Б. Єйтса «The Circus Animals' Desertion» («Циркові звірі уходять») була опублікована у січні 1939 року у журналі "The Atlantic". Єйтсові залишалися лічені дні до смерті, тож цей вірш слушно вважається дослідниками своєрідним підсумком його довгого шляху уславленого поета епохи. І він обирає для цього підсумку саме метафору цирку, як це видно з заголовку.

Важливо одразу зазначити, що феномен цирку – дуже складне та багатоаспектне явище. Але, з огляду на нашу тему, зосередимось на тому, що є, як видається, виразом його суті. Мова йде про двоїсту природу цього виду мистецтва, в якому поєднується, з одного боку, ексцентріка, карнавал, ілюзія, а з іншого – титанічні фізичні зусилля, ризик, щоденна важка праця – тобто та не ілюзорна «справжність», від якої в буквальному сенсі залежить життя чи смерть. І те й інше валять і лякають, смішать і жахають. Звичайно, взаємодія цих двох іпостасей циркового шоу не виглядає як проста опозиція, тому що, по-перше, саме їх сполучення та взаємне проникнення на рівних складають його парадигму, а по-друге, кожна з них і їх взаємодія – історично й естетично змінні та рецептивно-залежні від об'єктивно строкатої аудиторії. Історичні та суспільні зміни переконливо ілюструє новітнє ґрунтовне дослідження цирку як мистецтва Ольги Буреніної-Петрової «Цирк в пространстве культуры» [1]: авторка стверджує, що в першій половині ХХ ст. цирк був єдиним мистецтвом поза соцреалізмом. На підтвердження наводиться приклад того, як подавалась і, головне, сприймалась пантоміма «Махновщина» (Перший Московський держцирк, 1929 р.): «махновці»

підривали греблі, влаштовували підпали, погрожували вбивствами. Кінні сцени, акробатичні трюки, клоунада, музика, навіть ефектний водоспад, що заповнював арену за лічені хвилини, – усе це робили у шаленому темпі акробати-«махновці», в той час як жителі маленького містечка тільки виносили хоругви чи портрети Карла Маркса назустріч білим або червоним. Неважко здогадатися, на чиему боці були глядачі, захоплені майстерністю цього «налету», адже ієрархія і влада в цирку залежали від складності трюку, який ніхто не зможе повторити чи перевершити.

Інша сторона цирку як мистецтва, пов'язана з карнавалізацією, яку І. Хасан влучно схарактеризував як «радісну релятивність», проте, не була стабільно відносною чи умовною, а існувала у межах визначених естетичних парадигм. Ось як болісно сприймається поширена на арені «естетика ляпаса» символістом М. Волошиним (вірш «В цирку», 1903):

«Клоун в огненном кольце.../ Хохот мерзкий, как проказа,/ И на гипсовом лице/ Два горящих болью глаза.../ < > Как огонь, подвижный круг.../ Люди – звери, люди – гады,/ Как стоглазый, злой паук,/ Заплетают в кольца взгляды.../ Всё крикливо, всё пестро.../ Мне б хотелось вызвать снова/ Образ бледного, больного, Грациозного Пьеро...//».

Поєднання й взаємодія цих двох однаково значущих сторін цирку, як видається, і є композиційним і змістовим стрижнем вірша Сйтса. Він складається з трьох позначених номерами частин, і написаний ottava rima, що викликає в пам'яті дослідника, перш за усе, «епічний флер» поем Тассо й Аріосто, які стали фактом англійської віршувальної традиції завдяки елізаветінським перекладам. У великих англійських романтиків це не тільки «Видіння суду» Байрона, але й подальше розширення можливостей форми як інструмента псевдогероїчного («Дон Жуан»), чи ліричного наративу («Ізабелла» Кітса), згодом органічно поширеної на чисту лірику (наприклад, у «Посланні до Августи» Байрона). Сйтс продовжує ліричну традицію, використовуючи октаву в тому числі в таких відомих поезіях, як, наприклад, «Плавання у Візантію» та «Серед школярів».

У «Циркових звірях» Сйтс скрупульозно дотримується чіткої регламентованої форми октави: п'ятистоповий ямб, чергування римів abababcc, дотримання правила альтернансу (суміжні строфи не повинні мати однакові клаузули-рими). Тож «семантичний ореол метра» (М.Л. Гаспаров) октави надає епічності ліричному одкровенню, яке в

першій частині покликане констатувати творчу кризу персони-старого поета. Нав'язливий, хворобливий стан неспроможності бодай щось написати, уявити, створити, навіть на рівні вибору теми, фіксується двома сильними прийомами, що акцентують дієслово «шукати» через лексичну анафору й анадиплосис:

«I sought a theme and sought for it in vain,/ I sought it daily for six weeks or so./ Maybe at last, being but a broken man,/ I must be satisfied with my heart, although/ Winter and summer till old age began/ My circus animals were all on show,/ Those stilted boys, that burnished chariot,/ Lion and woman and the Lord knows what.//» (Я шукав тему і шукав її марно./ Я шукав її кожного дня протягом шести тижнів чи близько того./ Може, нарешті, розбитий./ Я мав би бути в душі задоволений, хоча/ Взимку і влітку до самої моєї старості/ Мої циркові звірі всі виступали./ Ті хлопчики на ходулях, та блискуча колісниця./ Лев і жінка і ще Бог знає що.//) (Тут і далі текст цит. за [9, с.185-186], підрядник мій – Є.Ч.).

У другій, найбільшій частині (три октави), все ще в пошуках теми, поет, як шпрыхталмейстер, що оголошує номери на арені, згадує ті теми, що зробили його відомим. Це той самий «*the Irish vessel*», «ірландський посуд, що залишиться пусткою без його поезії», як напише В.Г. Оден у вірші на смерть Єйтса. «Плавання в Ірландію-Візантію» тут означено прямо – згадуванням Ойсина (драматична поема «Мандри Ойсина», 1889), графині Катлін (однойменна п'єса, написана у 1892 році, головна героїня – прообраз Мод Гонн), Блазня, Сліпого та Кухуліна, що бореться з «невгамовним морем» (драма «На Байловому березі», 1903). Як бачимо, усі вони пов'язані з міфом і переважна більшість із театром, ілюзією, грою, що прямо зазначає ліричний герой: «*Themes of the embittered heart, or so it seems./ That might adorn old songs or courtly shows;/»* (Теми роз'ятреного серця, чи так воно здається./ Що могли б прикрасити старі пісні чи вишукані шоу). Та тричі повторене, фонетично потужне *vain* («марний») («*Vain gaiety, vain battle, vain repose*») як ритмічна та змістова домінанта нівелює, знижує подвиг і велич, розвінчуючи «високе» з відстані досвіду і віку, з відстані пам'яті. І ось читачеві являється підтекст, «чернетка» блискучого шоу – виявляється, саме сексуальність молодості вела поета за Ойсином («Але я, хто відправив його на той шлях./ Я прагнув лише грудей його казкової нареченої.»); самопо-

жертва і шляхетність вчинку графині Катлін / Мод Гонн не може замінити втрату кохання, понівеченого політикою («фанатизм і ненависть підкорили її»). Тому висновок другої частини – невтішний: бутафорія перемогла, «ходулі» міфу виявилися більші за почуття, які вони мали тільки уособити. *“Players and painted stage took all my love / And not those things that they were emblems of.”* (Актори та фарбована сцена забрали мою любов/ А не ті речі, емблемами яких вони були./).

Остання частина-октава – це відповідь на питання, де шукати поезію. Відповідь може здатися романтично-банальною («поезія в серці») – та вона не для поета-модерніста. Інтонація заключної октави радше трагічна, адже шоу вимагає від літнього поета все більше виснажливої роботи за лаштунками блискучої арени, а там – замість тих вишуканих образів (*“those masterful images”*) – самий старий мотлох, і благородну й еротичну Катлін заступає «дика нечепура за касою»: *“A mound of refuse or the sweepings of a street, / Old kettles, old bottles, and a broken can, / Old iron, old bones, old rags, that raving slut /Who keeps the till.”* (Гора сміття чи відходи з вулиці,/ Старі чайники, старі пляшки, та поламана бляшанка, / Старе залізо, старі кістки, старе лахміття, і дика нечепура/ За касою.). Нав’язливо повторюване п’ять разів *“old”* – ще й імпліцитна відмова від тем-«номерів», з якими поет раніше виходив до публіки. «Цей край не для старих», – легко говорить у «Плавани до Візантії» (1927) молодий Єйтс про Ірландію (читаймо ширше – про поезію, що була для Єйтса міцно з нею пов’язана), або *“An aged man is but a paltry thing”* (Літній чоловік, він такий жалюгідний), або *“Old clothes upon old sticks to scare a bird”* (Стара одежа на старім кілку, аби відлякувати птахів) (*“Among Schoolchildren”*, 1927).

В уцілому більш точному, ніж російський переклад Г. Кружкова, українському перекладі О. Мокровольського фінал поезії прочитаний невдало, адже нівелює невтішний для ліричного героя висновок: «Тож ляжу тут, звідкіль ростуть драбини,/ В цій антикварній серця комірчині.» [2, с.236]. Вона не може бути антикварною, ця крамниця, адже патинована екзотика міфа, яскравий блиск молодості та почуття пішли назавжди, лишаючи біль, страждання та піт, пусту «арену» і драбину, якою вже, може статися, несила буде здійснитися під купол творчості, натхнення, кохання, життя: *“I must lie down where all the ladders start/ In the foul rag and bone shop of the heart.”* (Я маю лягти там, де усі драбини

починаються/ У серці – брудній крамниці лахмітника.). Така модальність (“must”) в англійській граматиці означає “total obligation”, тобто зобов’язальну силу – а це значить, що попри інтелектуальну, сексуальну, емоційну, творчу неміч, ти все одно маєш виходити на арену зі справжньою поезією, не користуючись страховкою міфа, золоті колісничці чи циркових звірів.

Так прикутий до інвалідного візка Анрі Матісс винайшов свої знамениті “cut-outs” – техніку, як він говорив, «малювання ножицями», - вони були одночасно малюнком, живописом і скульптурою. Книжка «Джаз» (1947) складається з 20 художніх робіт та більше 70 сторінок авторської каліграфії. На етапі задуму вона мала стати «одою цирку», сім аплікацій так і залишилися пов’язаними з ним («Цирк», «Клоун», «Кошмар білого слона», «Кінь, наїзник і клоун», «Похорони П’єро», «Ковтач мечів», «Метальник ножів») [8].

Без страховочної сітки ще з початку минулого століття виконувала всі свої трюки сім’я повітряних акробатів Великі Валленда. Вони не писали поезій, вони просто робили свої карколомні трюки, але саме їх Боб Ділан назвав у інтерв’ю 1965 року в числі поетів, що мали для нього значення (питання було «What poets do you dig?»), на другому місці після Рембо, поряд із Алленом Гінзбергом та трьома американськими авторами-виконавцями (W. C. Fields, Smokey Robinson, Charlie Rich) [7].

Присудження Бобу Ділану Нобелівської премії з літератури минулого року викликало великий резонанс. Чому він, і чи справді перед нами література і поезія? Це не зовсім вкладається в нашу тему, але ж потребує деяких зауваг.

Звичайно, поезія нашого часу, і лірика зокрема, протягом століть «забувала» про своє музичне походження, і зв’язок «лірика – музика» сучасному читачеві не видається аж таким природним. Але він дійсно був природним, варто згадати лише про фольклорні корені давньогрецької меліки чи виділення трагедії та епосу з хорової культури. І сьогодні те, що у нас називається «слова пісні», англійською традиція промовисто визначає як “lyrics”. І якщо «пісня» вважається одним із перевірених часом поетичних жанрів, то чому маємо відмовляти у включенні до літератури, скажімо, такого ліричного шедевру “The Beatles”, як “Eleanor Rigby”, де у 28 віршах постає прониклива історія самотності і гіркоти, життя та смерті?

Девід Ліман (David Lehman), відомий американський поет і літературний критик, без жодного сумніву включив поезію “Desolation Row” Боба Ділана до “The Oxford Book of American Poetry”, поряд з віршами Лонгфелло, Вітмена, Дікінсон, Р. Фроста, Т.С. Еліота, Вільяма Карлоса Вільямса, Енн Секстон, С. Платт і багатьох інших [10, с.962-965]. Вийшла друком книжка його поезій («Боб Ділан: Тексти 1961–2012») та перший із запланованих трьох томів мемуарів (“Chronicles”, 2004). Сам Боб Ділан у своїх інтерв’ю (зауважимо, дуже суперечливих) неодноразово наголошував на тому, що у нього слова завжди передують мелодії, надто коли йдеться про такий інструмент, як гітара.

Пісня “Desolation Row” («Провулок Розпачу») – остання в одному з найуспішніших альбомів Боба Ділана “Highway 61 Revisited” (1965) і єдина там акустична композиція. Вона триває більше одинадцяти хвилин, і в ній постає зовсім інший цирк. Її називають вражаючою сюрреалістичною фантазмагорією (Д. Ліман) [3]. Ось як сам поет і музикант говорить про неї в інтерв’ю “USA Today” 2001 року: «...це від початку до кінця пісня менестреля. В юності я бачив на карнавалах мандрівних співців, загримованих під чорношкірих, і це вразило мене, ніби я побачив жінку, в якої чотири ноги».

Роберт Аллен Циммерман народився в містечку Дулут (Міннесота), куди часто приїздив з гастролями мандрівний цирк. Саме там відбулася страшна подія, з якої починається “Desolation Row”: “*They’re selling postcards of the hanging*” (Вони продають листівки з повішеними) (Тут і далі текст цит. за [10, с.962-965], підрядник мій – Є.Ч.). У 1920 році там лінчували трьох чорношкірих циркачів за нібито згвалтування жінки, а потім продавали листівки з фото страти. Вони мали неабиякий попит, і, може бути, продавалися краще, ніж квитки на провінційне шоу. Так з першого вірша поезія Боба Ділана заявляє про те, що будь-яка, навіть найбільша, ілюзія у другій половині ХХ століття, стикаючись з реальністю, не відторгає її, а укорінюється в ній, залежить від неї сама та врешті-решт перетворює цю «реальність» на безальтернативно залежну від ілюзії. «У місто приїхав цирк», - так Боб Ділан створює для цього перетворення ідеальну метафору, і протягом десяти строф (по дванадцять віршів кожна, верлібр, рухлива анакруза) створює образ містечка-цирку, центром якого стає повторюваний в кінці кожної строфи Провулок

Розпачу, Desolation Row. Інтертекстуальна мапа дуже щільна: прямо згадуються біблійні та міфологічні персонажі (Добрий Самаритянин, Ной, Каїн і Авель, Нептун), фольклорні та літературні герої (Попелюшка, Робін Гуд, Офелія, Ромео, «горбун з Нотр-Даму», «Привид опери»), реальні люди з легендарним минулим (Нерон, Казанова, Ейнштейн, Еліот і Паунд) та штучно створені архетипні персонажі реального минулого (лікар-садист доктор Філт зі шкіряним мішечком, повним видалених геніталій). Така щільність викликає оманливе відчуття художньої анархії, сваволі, але тільки на перший погляд. Кожний з них виконує свій власний номер у цьому шоу.

Ось лише деякі приклади: *“Einstein, disguised as Robin Hood/ With his memories in a trunk/ Passed this way an hour ago/ With his friend, a jealous monk/ He looked so immaculately frightful/As he bummed a cigarette/ Then he went off sniffing drainpipes/ And reciting the alphabet/ Now you would not think to look at him/ But he was famous long ago/ For playing the electric violin/ On Desolation Row//”* (Ейнштейн під виглядом Робін Гуда/ З валізою спогадів/ Пройшов тут годину тому/ Зі своїм другом, заздрисним монахом./ Він виглядав таким бездоганно-бридким/ Коли стріляв цигарку/ Потім він пішов, вдихаючи сморід каналізації/ І декламуючи абетку/ Зараз ти на нього навіть і не поглянув би/ Та колись він був відомий/ Коли грав на електричній скрипці/ У Провулку Розпачу./). Фантазмагорія перетворень ховає в цьому фрагментові втрачену надію на те, що наука зробить людину щасливою і впевненою («робінгудізм» Ейнштейна), як це свого часу не змогла зробити віра, а радше релігія (заздрисний до впливу науки монах), але їхнє хронічне поборювання/взаємодія виглядає жалюгідним фарсом, тому вони ходять разом, виголошуючи «абеткові» істини та граючи на «несправжній», але голосній скрипці, глухі до тих, хто давно вже втратив надію у Провулку Розпачу.

Література і мистецтво теж частина шоу в цирку Боба Ділана: *“And Ezra Pound and T. S. Eliot/ Fighting in the captain’s tower/ While calypso singers laugh at them/ And fishermen hold flowers/ Between the windows of the sea/ Where lovely mermaids flow/ And nobody has to think too much/ About Desolation Row ”* (А Езра Паунд і Т.С. Еліот/ Б’ються в капітанській рубці/ Поки каліпсо-співці з них сміються/ А рибалки тримають квіти/ У ілюмінаторах/ Там, де струмують привабливі русалки/ І ніхто

надто не переймається/ Щодо Провулку Розпачу). Вони не просто на кораблі, а на Титанику (*"Praise be to Nero's Neptune/ The Titanic sails at dawn"*), де усі, знаючи, що приречені, все одно викрикують «На чиєму ти боці?» (*"Which Side Are you on?"*). Це не просто вигук, а назва пісні, яка стала «гімном» профспілкового руху з 1931 року, безліч разів переспівана лівими (наприклад, Пітом Сігером). Боб Ділан твердить, що на шляху до вірної смерті і соціальний активізм, і «висока поезія» (шанобливо, повними іменами названі метри високого модернізму vs якісь там каліпсо-співці – і німфа, не варта великої літери, адже її «мистецтво» утилітарне) смішні та непотрібні, існують як речі-у-собі, покликані відволікати від катастрофи чи тяжкої реальності буття.

І ширше – що беззастережна відданість будь-якій «ідеї» ще більше обмежує і без того обмежене обставинами життя людини. Ось і Офелія носить залізні шати, бо смерть для неї виглядає романтично, а втрату цноти у двадцять два роки – це треба пильнувати: *"Now Ophelia, she's 'neath the window/ For her I feel so afraid/ On her twenty-second birthday/ She already is an old maid/ To her, death is quite romantic/ She wears an iron vest"* (Ось Офелія, вона під вікном/ Я так боюся за неї/ У свій двадцять другий день народження/ Вона вже стара діва/ Для неї смерть доволі романтична/ Вона носить залізні шати/). Така романтика – це гріх не-життя (*"Her sin is her lifelessness"*), що проходить у стеженні з вікна за тим, як живуть інші мешканці Провулку Розпачу.

Звичайно, цирк Боба Ділана мав бути мандрівним, адже цей номадизм передбачав відсутність зобов'язань і приналежність до андерграунда. І ще це забезпечило максимальний доступ до життя. Незахищеність і відкритість цього модусу, як спричиняє трагедії (на початку вірша), так і дозволяє максимально панорамно відтворити життя: сліпий поліцейський комісар, що засудив циркачів до страти; страховики, що навмисно підпалюють фабрику, куди агенти і команда суперменів зігнали усіх «надто розумних» з вулиць; Казанова, якого спочатку відгодовують, щоб потім вбити, аби не зваблював дівчат з Провулку Розпачу і т.д.

Посилаючись на Р.Я. Якобсона, можна сказати, що ліричний дискурс двох поетів розгортається відповідно до двох семантичних ліній-стратегій – беззаперечно метафоричної у Сйтса та переважно метонімічної у Боба Ділана. Але у випадку *"Desolation Row"* наявні обидві з них, і вони не антиномічні, відбувається взаємопроникнення двох

головних риторичних моделей. І текст це доводить. Достатньо поглянути на останню строфу:

“Yes, I received your letter yesterday/ (About the time the doorknob broke)/ When you asked how I was doing/ Was that some kind of joke?/ All these people that you mention/ Yes, I know them, they’re quite lame/ I had to rearrange their faces/ And give them all another name/ Right now I can’t read too good/ Don’t send me no more letters, no/ Not unless you mail them/ From Desolation Row//” (Так, я отримав вчора твого листа / (Приблизно в той час, коли зламалась дверна ручка)/ Коли ти спитав, як у мене справи./ Це що, була така шутка?/ Усі ці люди, яких ти згадуєш/ Так, я знаю їх, з ними щось не так/ Я мав змінити їхні обличчя та дати їм інші імена/ Зараз я не зовсім можу читати/ Не надсилай мені більше листів, ні/ Хіба що ти будеш слати їх/ З Провулку Розпачу).

Усі «сміжні» (метонімічні) образи, що переповнюють вірш, нібито приводяться тут до спільного (читай «схожого») метафоричного знаменника. Як і в математиці, він важить набагато більше чисельника, метонімія поступається метафорі, буквально створивши її «із себе» на наших очах. Адже ця фантазмагорія, «кувесь цей цирк» створював й уособлював життя у Провулку Розпачу. Це дуже нагадує третю, на наш погляд, найкращу частину «Плачу» Аллена Гінзберга, з відомим обсеєсивним рефреном «Я з тобою в Рокленд». Але не він, не повтор-прийом визначає семантику поезії у Боба Ділана. Ліричний герой, являючи себе тільки в останній строфі пісні говорить, що весь цей світ негодний, химерний, хворий. Але він – не судія, він його частина і знає, що зрозуміти провулок-цирк-світ-життя може лише той, хто пройде хоча б частину того самого шляху.

Як зазначає О. Фрейденберг, «поетична метафора – це образ у функції поняття» [6, с.109]. Сучасна наука широко використовує концепт метатропу в аналізі художніх текстів, особливо поетичних (можна навести приклад ґрунтовної роботи Н.О.Фатеєвої [5], де є окремий розділ, присвячений природі та типології метатропу), розглядаючи його як інваріантний код, що об’єднує текст, породжуючи змісти, створюючи глибинні функціонально-семантичні залежності, які структурують авторську модель світу. Тож метатроп, за влучним виразом Д.Є. Максимова, є своєрідним «поетичним інтегратором» [4, с.34]. Якого характеру набуває метатроп цирку у відношенні

до усього творчого доробку наших поетів – це окреме питання, що потребує подальшого дослідження. Можемо тут зазначити тільки, що у випадку В.Б.Сйтса – це, скоріш за все, ситуативний метатроп. (Хоча можна, наприклад, згадати вірш “High Talk” з тієї ж останньої збірки: “*Processions that lack high stilts have nothing that catches the eye*”, де метафора прямо згадується (“*All metaphor, Malachi, stilts and all*”) та набуває об’ємного змісту завдяки більшій, ніж у «Циркових звірях», деталізації, забарвлена ще й її «оречевленням» - «нарощення висоти ходуль» змісту теслею-поетом). У ліриці Боба Ділана, як видається, йдеться про концептуальний метатроп, адже мандрівний цирк ще й актуалізує глибинні біографічні й естетичні зв’язки Боба Ділана з поезією і прозою біт-покоління (наприклад, дослідники вбачають зв’язок “Desolation Road” з останнім романом Дж. Керуака “Desolation Angels”, що з’явився лише за п’ять місяців до пісні).

Два нобелівських лауреати дають читачеві (і слухачеві, адже це поезія) дві різних метафори цирку. Цирк – це творчість, говорить Сйтс, яка в кінцевому рахунку позбавляється позолоти міфу на користь виснажливої праці серця. Цирк – це сучасне життя, наголошує Боб Ділан, це номадизм, андерграундні відносини з владою в усіх її проявах, світ, де «усі або кохаються, або чекають на дощ». Але у кожній з них постає така важлива для цирку як мистецтва ідея «буття на межі», ідея подолання – логіки на користь ілюзії, фізики на користь неймовірності трюку, правди на користь ексцентрики, смерті на користь життя і мистецтва. Те ж саме, врешті-решт, можна сказати і про метафору великої поезії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Буренина-Петрова О.Д. Цирк в пространстве культуры / О. Д. Буренина-Петрова. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — 432 с.
2. Сйтс В.Б. Вибрані твори: Поезії, поеми та драми. [пер. з англ.] – К.: Юніверс, 2004. – 640 с.
3. Лиман Д. Боб Дилан – оракул и иконоборец. [пер. с англ. Е.Ариан и А. Грицмана] [Електронний ресурс] / Дэвид Лиман. – Інтерпоезія. – 2016. – № 4. Режим доступу до видання: <http://vispir.narod.ru/bataj2.htm>
4. Максимов Д.Е. Поезия и проза А.Блока/ Д.Е.Максимов. – Л.: Сов. писатель, 1981. – 552 с.
5. Фатеева Н.А. Поэт и проза: книга о Пастернаке/ Н.А.Фатеева. – М.: НЛО, 2003. – 399 с.

6. Фрейденберг О.М. Происхождение греческой лирики [пред. Е. Мелетинского и Н. Брагинской]/ О. Фрейденберг// Вопросы литературы. – 1973. – № 11. – С. 101-123.
7. Bob Dylan Gives Press Conference in San Francisco [Part I of the interview Dylan gave in 1965 at KQED] [Електронний ресурс] Режим доступу: www.rollingstone.com/music/news/bob-dylan-gives-press-conference-in-san-francisco-19671214
8. Matisse, Henri. Jazz [essays by Francesco Poli]/ Henri Matisse. - Lnd.: Thames & Hudson, 2013. – 200 p.
9. The Norton Anthology of Modern Poetry/ R.Ellmann, R.O'Clair [ed.]. – N.Y.; Lnd.: W.W.Norton and Co, 1988. – 1865 p.
10. The Oxford Book of American Poetry/ David Lehman [ed.]. – Oxford – New York: Oxford University Press, 2006. – 1132 p.