

ВАВІЛОНСЬКА ВЕЖА ПОЕЗІЇ: КОМПОЗИЦІЙНА СПЕЦИФІКА "КАНТОС" ПАУНДА

Проблематика художньо-мистецької цілісності „Кантос” Езри Паунда є центром ваги багатьох англо-американських літературно-критичних розвідок. В українському літературознавстві це питання практично не розглядалося. „Пісні”, над якими Паунд працював понад сорок років, залишилися незакінченими у традиційному смислі цього слова, а їхня відкритість, завуальованість безлічі алюзій, ремінісценцій та цитат змусила багатьох критиків охрестити її безформною брилою, недоступною вежею з чорного дерева. Проте більш вдалою метафорою структурно-формальних характеристик цього епосу видається образ Вавілонської вежі, яка ніколи не могла бути завершена через змішання мови будівників. Здається, що для Паунда цей проект увиразнює трагічність сучасності, символ відчуженої від природи, позбавленої цілісного світовідчуття культурної наступності, яка повинна стати невід’ємною властивістю людського існування.

У наших спостереженнях ми спробуємо визначити роль так своєрідних „вавілонських компонентів”, скажімо, фрагментів орієнтальних текстів, використання таких жанрів, як оповідання чи народної пісні, певних різножанрових інгредієнтів декількох „Пісень”, монтажу різних часових пластів, використання античних міфів, міжмовну гру слів (як у „Cantos”, так і в поемі „Х’ю Селвін Моберлі”), за допомогою яких митець висловлює ідею художньо-естетичного тягlostі традиції.

Серед митців, чия творчість визначила докорінні зміни в історії літератури ХХ століття, постать Езри Паунда посідає особливе місце. Він – визнаний метр модернізму, реформатор поетичної мови, людина із складною долею. Суспільна вага літератури і мистецтва була для нього незаперечною істиною. У пошуках відповідей на болючі, трагічні питання сучасності він звертався до різних культурних пластів, історичних епох і економічних теорій. З одного боку, він дійшов спірних, ненадійних і проблематичних висновків. З другого, таке нашарування не могло не призвести до складної калейдоскопічної поетики „Cantos”, де нашаровуються мови, „маски”, країни. Художній часо-простір „Пісень”, за задумом автора, повинен умістити „історію роду”, перетворивши їх на епічну поему, яка належить „сучасному людському роду” так само, як гомерівська „Іліада” належала древнім грекам.

Попри загальну розбіжність вчених стосовно точного визначення модернізму, загальним консенсусом літературознавців є оцінка епічної поеми Езри Паунда „Пісні” як одного із найважливіших художніх експериментів в історії англо-американського модернізму. Дослідники звертають особливу увагу на вивчення жанрових особливостей твору, його структури, художнього методу та генезису образної системи. Вплив цього *tagnum opus* американського поета, перекладача, літературознавця, медієвіста і теоретика мистецтва на подальший розвиток красного письменства виявився настільки значним, що М.Перлофф у книзі „Танок інтелекту: дослідження поезії паундіанської традиції” висунула тезу про особливий різновид композиційної будови мистецького твору – канто-подібну структуру, властиву „поетичним творам загалом – незалежно від того, чи певний текст був власне піснею як частиною поеми, маніфестом, критичним есе чи приватним листом” [1].

У листі, написаному 1917 р. до Дж.Джойса, Паунд пише з приводу „Кантос”: „Я почав працювати над нескінченим віршем невідомого роду” [2]. Як відомо з епістолярної спадщини поета, цей епос замислювався як своєрідний „мішок для усіляких куснів, обрізків тощо”, мішок, який поет хотів наповнити, окрім „усякої всячини”, відображенням духовного стану сучасного світу. Запозичивши в Р.Кіплінга вираз „the tale of the tribe” (розповідь про плем’я), він переосмислив його і в значенні „історія роду людського”, схарактеризував ідейний стрижень „Кантос” в книзі 1938 р. „Путівник по культурі” [3]. Можливо, з огляду на поетову специфічну манеру написання цього слова, Kulchur, його слід перекласти як „хультара” чи навіть „халтура”. Д.Хейманн, один із біографів Паунда, розповідає про те, як Паунд показував В.Б.Сейту фотографії фресок XV ст., де його вразила трискладова композиція, яку він планував застосувати у своєму творі. Молодий поет ділився з метром своїм баченням твору, що „нагадуватиме фугу Баха, без



фабульної канви, хронологічного викладу подій, логіки наративу” [4]. Проте у 1928 р. ірландський поет писав, що твір Паунда нагадує йому лише “систему органів травлення анаконди” [5]. Очевидно, Єйтс намагався аналізувати структуру Паундового твору з жанрологічної точки зору, а саме – епосу.

Втім, більш придатним ключем до естетичного осягнення “Кантос” може виявитися традиція меніппеї. Цю плідну ідею висунув Макс Ненні в статті “Езра Паунд і традиція меніппеї” [6]. Літературознавець зосереджується на проблемах власне меніппеєвої сатири, її осмислення сучасними критиками і обмежується лише переліком жанрів, які зустрічаються в “Кантос”, які можна віднести до рубрики “меніппея”.

У “Кантос” Паунда читачу пропонується низка текстів, які об’єднано доволі хитким логічним зв’язком і які не відповідають стереотипам лінійного розвитку. Разом з тим, завдяки співіснуванню епізодів, гетерогенних за формальними ознаками і тематичним наповненням, актуалізується один із найважливіших прийомів меніппеї – пародіювання та травестійне відтворення інших текстів. Меніппова сатира – гнучкий засіб для цитат, вставок, ліричних відступів, хизування знаннями, дискусії, часово-просторових анжамбеманів.

В “Анатомії критики” Н.Фрая зауважено, що відкрита форма Меніппової сатири, яка дозволяє вводити до неї найрізноманітнішу інформацію, призвела до виникнення субжанру повчальної Меніппової сатири. В подібний спосіб відкритість паундового епосу не тільки наближає твір до дидактичної літератури, а й не могла не позначитися на його композиційній специфіці. Ніби повторюючи творчу манеру Марка Теренція Варрона, який розширював свої сатири від однієї книги до наступної, Езра Паунд впродовж декількох десятиліть видавав одну Пісню за іншою і друкував нові “варіанти”.

Які ж художньо-структурні атрибути “Кантос” свідчать про їхню спорідненість із жанром меніппеї? Окрім вільного поєднання віршів та прози, Меніппова сатира є рясним зосередженням гетерогенного художнього і філософського матеріалу, зазвичай фрагментарного характеру. У творах цього жанру часто застосовуються різноманітні маски автора, за допомогою яких літературні, легендарні чи історичні фігури виступають своєрідними глашатаями. Цей прийом посилює ефект поліфонічності художніх висловлювань. Отже, меніппова сатира змальовує не реальні особистості, а характеризує етичні позиції, і колізія тут має ідейну, а не особистісну, природу. За М.Бахтіним, змістом меніппеї є пригоди ідеї чи правди у світі: і на землі, і в пеклі, і на Олімпі. “Меніппея – це жанр останніх питань. Для меніппеї характерна синкриза (тобто зіставлення) саме таких оголених “останніх позицій у світі” [7]. Ніби вбираючись у шати давньоримського сатирика, Паунд бачить зло і божевілля сучасного світу як похідні хвороби розуму, до якої спричинили брак знань, відсутність взаєморозуміння, хибні цінності та неточні визначення. Пропонуючи своє бачення нового світу (а для Паунда новий світ неодмінно пов’язувався із становленням американської цивілізації часів “батьків-засновників”, які прийняли Конституцію 1787 р.), поет намагається створити нерозривну художню єдність.

Саме художня реальність усталеного жанру дозволяє автору сучасної меніппеї поєднувати міфічних героїв з історичними постатями сучасності та минулого. Така поліглосья, очевидно, була для Паунда необхідним художнім засобом висловлення його художньо-естетичного розуміння тягlostі традиції, “сучасності” усіх віків, укоріненості культури в минулому.

У першій Пісні, яка перегукується з десятою книгою “Одіссеї”, ліричний герой відправляється у царство тіней. Літературним джерелом цієї частини Паунду слугував переклад на латину часів Ренесансу XI книги гомерівського епосу під назвою *Nekuia*, тобто “Книга мертвих”, яка уособлює жанр оповідання. Паунд вважав “Книгу мертвих” найбільш ранньою частиною “Одіссеї”: “Книга мертвих” просто волає, що вона старше за усіх інших – отого острова, критянинів і інших, вона – пра-час, не Пракситель, не Афіни часів Перікла, а сам Одіссей” [8].

Показово, що для перекладу з латині Паунд використовує англо-саксонський метричний малюнок, так званий “героїчний вірш”. Це – перший приклад монтажу різних часових пластів і традицій у структурно-образній єдності “Кантос”. Пра-час, який уявляється таким, що існував до античності, перекладено з латини часів Ренесансу для читачів ХХ сторіччя у формі англосаксонського героїчного вірша.



Одна із тем Другої Пісні відновлює епізод із “Метаморфоз” Овідія, коли етрусські мореплавці захопили Діоніса з метою продати його в рабство. З точки зору жанру – це теж оповідання, адже історія вкладена в уста корабельного керманіча. Він розповідає про цю пригоду Пенфею, царю Фів, котрий, так само як і моряки, не розпізнав у Діонісі бога. Етруски керуються жадністю і користолюбством і саме тому не здатні розпізнати божественну суть полоненого Вакха. Переосмислюючи міф, Паунд у такий спосіб вводить один із центральних мотивів “Кантос” – тему лихварства, яка приносить горе і нищить людей так само, як загинули етрусські мореплавці (бог вина перетворив їх на риб) та Пенфей (не послухавшись попередження керманіча, цар за порадою Діоніса підглядав за вакханаліями, і несамовиті менади розірвали його тіло на частини). Етрусські мореплавці гинуть, тому що жадова до наживи затьмарила в них здатність сприймати життєдайну силу природи, уособлену в Діонісі.

Пісні VIII – XI цікаві тим, що в них вперше у творі змальовано історичну особистість у повноті її життєвих перипетій. В структурі поеми відбувається перехід від міфу до історії, від однієї маски до іншої: етрусський мореплавець поступається місцем наратора історичній особі.

Цей розділ епосу присвячено італійському кондотьєру та правителю Ріміні (1429-1468) на ім'я Сігізмундо Малатеста. “Пісні про Малатесту” були написані протягом 1922 – 1923 рр. Ці чотири фрагменти заслуговують на особливу увагу, оскільки в них прочитуються найважливіші структурно-жанрові вектори цілого твору. Подорожуючи по Італії та збираючи історичні матеріали по різних бібліотеках для циклу про Малатесту, Паунд сприйняв церкву Сан-Франческо як символічну паралель власних поетичних, естетичних і культурфілософських устремлінь. В образній системі цього циклу центральне місце посідає церква, яка водночас повинна була виконувати функцію величного склепу, мавзолею, де поховані як предки роду Сігізмундо, так і останки придворних і чиновники, які перебували на службі у цій династії.

Л.Рейні, автор текстологічної розвідки “Езра Паунд і пам'ятник культури: текст, історія та “Пісні про Малатесту”, розглядає мистецький потенціал цього історичного факту в контексті становлення і розвитку англо-американського модернізму. Ця частина епосу не тільки увібрала усі модерністські прагнення і протиріччя. “Надгробний пам'ятник також уособлює культурну пам'ятку літературного модернізму – не лише як “тексти” чи твори, – але й у ролі цілої площини засобів, практик, канонізованих форм, ідеологічних структур, які сформували сприйняття модернізму. Оскільки осягнення модернізму супроводжувалося появою нових критичних методів дослідження літературних та культурних творів сучасності, сам термін “гробниця” здатен охопити широке поле творення і тлумачення культури: меморіали минулого звертаються до майбутнього, монументи, які нагадують прийдешнім поколінням про невловиму динаміку передачі духовних цінностей. Вони ніби і відкриті читачеві, а разом з тим накладають певні обмеження на його уяву” [9].

Для Паунда спадщина Сігізмундо Малатести перш за все пов'язана із спробою відбудувати церкву Сан-Франческо в Ріміні. У текстурі цих Cantos переплітаються не тільки різноманітні жанрові візерунки, а й інтертекстуальні промені. Так, 28-й рядок Пісні VIII “These fragments you have shelved (shored)” резонують із уславленою кодою еліотівської “Безплідної землі”: “These fragments I have shored against my ruins” (“Хай підіпруть уривки ці уривки ці мою споруду”, пер. І.Драча). Ця алітерована алюзія (SHelveD – SHoreD) красномовно окреслює різницю у творчій стратегії окремих частин програмних творів двох визначних модерністів. Якщо Еліот “збирає уривки” з усіх земель і часів (це, зокрема, – Біблія, “Упанішади”, Томас Кід, Данте, А.Теннісон), то у намаганнях відновити уламки церкви Сан-Франческо в Ріміні, Паунд залучає культурологічний матеріал лише одного історично-часового поля.

Багатий жанровий репертуар передає відчуття інтенсивності життя Італії часів Відродження. Читач не стільки знайомиться із суб'єктивним баченням певного історичного відрізка, скільки стає безпосереднім учасником тогочасних подій. Santo VIII репрезентує Малатесту у різних ролях і кризь відповідну “маску”. Як правитель Ріміні він опікується розвитком мистецтв, про що довідуємося із його листів, в яких він виступає меценатом маляра Раннього Відродження П'єрро Делла Франческа.

На тлі декількох фрагментів із життя Малатести-кондотьєра, який керує арміями Флоренції та Венеції, особливої теплоти та ніжності набуває любовна лірика. У цій “Пісні” читаємо вірш, написаний Малатестою на честь Ізотти, його дами серця, з якою він згодом взяв



шлюб. Тема кохання також звучить у “Пісні” XXXVI, яка є своєрідним центром, “чистилищем” між занепадом Ренесансу, уособленого в образах династії Борджія, і “новим світом” (народження американської цивілізаційної моделі) наступних частин. За формою віршування – це канцона, ліричний вірш про лицарське кохання, оригінал якої належить перу Кавальканти. З художніми перекладами пов’язані і китайські народні пісні, включені до Canto 49.

Ця „Пісня”, яка називається "Канто семи озер", є своєрідною увертюрою до Пісень, присвячених історії Китаю (51–61). Аналізована нами частина поеми, як, зрештою, вся художня творчість Паунда, вирізняється ускладненим тематичним аранжуванням. Формально вона представляє собою колаж із десяти підрозділів. Перших шість є перекладами із рукописної ілюстрованої книги китайських і японських віршів, з якою поет познайомився в батьківській бібліотеці. Наступна, сьома, вставка і завершальна, десята – це голос ліричного героя. Слова восьмої частини, розташовані квадратом, нагадують транслітеровану східну поетичну форму. Паундознавці трактують ці латинізовані ієрогліфи по-різному: або як вірш одного із японських імператорів [10], або як класичний китайський вірш, який подано японською транслітерацією [11]. К.Террелл пропонує такий переклад: "Полум'яні веселкові хмари віщують добро, / кружляють по небу. / Сонце і місяць випромінюють світло / Ранок за ранком. [12]

З точки зору жанрово-структурного розмаїття "Кантос" найцікавішою виглядає дев'ята частина, оскільки вона є переспів китайської народної пісні, переклад якої Паунд знайшов у записниках Феноллози.

Паундові переклади перших восьми уривків були зроблені ще навесні 1928 р., але поетові знадобилося багато роздумів і часу, щоб включити їх до поеми, де вони адаптовані доволі вільно, їхні образи трансформуються і видозмінюються.

The reeds are heavy; bent; / and the bamboos speak as if weeping./
Важкий, згорблений очерет; / і бамбук промовляє, ніби плаче.
(XCIX, 244).¹

У загальній структурі 49-ої "Пісні" домінує саме такий елегійний настрій. Ці пройняті гіркою образу символізують не стільки невтішну тугу за минулим, скільки віддзеркалюють неповторну сумовито-задумливу ліричну красу, якої позбавлена сучасність. Перший рядок "Пісні", який і дав їй назву, підкреслює безмовність, німоту образів:

For the seven lakes, and by no man these verses.
Це – вірші семи озер, а не людей. (XCIX, 244).

Брижі на сколиханій поверхні води, гайворони, дзвони, суцвіття коричневого дерева ніби шепотом наспівують мінорну, "холодно мелодію", але людський голос мовчить. Витончені орієнталістські пейзажі несуть у собі амбівалентний заряд, оскільки одночасно виступають як метафори і зачарування, і докору. Занурення у цей звабливий поетичний світ закінчується тим, що насолода й ілюзії розвіюються на порох.

"In seventeen hundred came Tsing to these hill lakes."
1700 р. Цин відвідав ці гірські озера (XCIX, 245).

Якщо звернутися до хронології давньокитайських родів, то, очевидно, мається на увазі імператор маньчжурської династії Цин у Китаї, Кансі, відомий також під іменем Сюань Є. Період і наслідки його правління стануть головною темою "Пісень 58 – 61", а виданий ним "Священний указ" розглядатиметься Паундом у "Кантос" 98 – 99. Образ китайського імператора вводиться у твір не тільки для надання структурно-тематичної цілісності усьому творові. Благодійне правління та добрі діла китайської династії належать минулому так само, як і лірична краса, що нагадує ті давні часи. Сучасність навряд чи може викликати подібні душевні переживання:

State by creating riches shd. thereby get into debt? / This is infamy. This is Geryon.
Держава, створюючи багатства, повинна через це влізти у борги?
Це – наруга. Це – Геріон. (XCIX, 245)

У цих двох рядках проявляється типова поетологічна манера Паунда, яка полягає у поєднанні та нашаруванні різних історико-культурних пластів, в даному випадку – історії

¹ "Пісні" цитуються за виданням The Cantos of Ezra Pound.– New York: New Directions, 1993.– 824 р. Римськими цифрами вказуються відповідні „Cantos”, арабськими – сторінки.



становлення США та Високого середньовіччя. Тема державного боргу пов'язана в "Кантос", зокрема, і з образами батьків-засновників Америки, Томаса Джефферсона, Ендрю Джексона і Мартіна Ван Бурена. В 37-й "Пісні", яка є своєрідною компіляцією уривків з "Автобіографії Мартіна Ван Бурена" і присвячена історії так званих "банківських воєн", читаємо:

Relief is got not by increase / but by dimunition of debt.

Порятунок досягається не збільшенням, зменшенням боргів.

(XXXVII, 183)

Алюзія на Геріона, потвору із 17-ої пісні "Пекла" Дантової "Божественної комедії", яка поєднує "м'який блаженний усміх, щоки чисті" з тілом плазуна, "гидотне втілення облуди" [13], іронічно виокремлює ідею несумісності по-дантівськи пекельної реальності з картинами блаженної гармонії, змальованої в рукописній східній книзі. Неперекладний китайсько-японський вірш так само увиразнює трагічну алієнацію людства від гармонії у стосунках держави і культури.

Наступна частина цієї "Пісні" є перекладом фольклорного китайського вірша.

Sun up; work / sundown; to rest / dig well and drink of the water / dig field; eat of the grain / Imperial power is? and to us what is it? (XCIX, 245)

Сонце сходить; працой / Сонце на вечірнім пружи; відпочивай / Викомай криницю і пий воду / Обробляй ниву; споживати плоди злаків – / Це право імператора? А що ми маємо? (XCIX, 245).

З точки зору фольклорної жанрології – це "пісня кулі", як називали низькооплачуваних некваліфікованих робітників в Китаї. У коментарі Феноллози зауважується, що такі співанки ще називалися "піснями обробітку землі", оскільки селяни виконували сільськогосподарські роботи, співаючи під музику [14]. Паунд повертається до ідеалізованого життя древніх, коли люди працюють і відпочивають, їдять і вгамовують спрагу відповідно до ритмів сонця і пір року.

У голосі простолюдина, який живе у гармонії з природою, порівнюються соціальна роль можновладців і трударів. Повчання "Сонце сходить – працой, сонце заходить – відпочивай" вписує працю не тільки в природні ритми та цикли, але й у контекст їхньої суспільної ефективності та сутності влади. Паунд вважає, що кращим прикладом дійового урядування був автор американської Декларації незалежності: "Кращий уряд той, який керує найменше, зазначив Джефферсон... Поверхове тлумачення перш за все зосереджується на прислівнику "найменше", і радісно оминає дієслово "керувати" [15]. Автор "Кантос" надає першочергового значення джефферсонівській ідеї про те, що оптимальним способом державного управління є не стільки вдаватися до використання прямих повноважень, скільки опосередковано впливати на добробут країни внутрішньою упорядкованістю і мудрістю, поєднаних із добродійними та корисними справами.

...the dimention of stillness. / And the power over wild beasts.

вимір спокою. / І влада над дикими звірами. (XCIX, 245).

Отже, Канто закінчується надією на можливість відчутти райський, величний спокій природи, де поетичні слова, подібно до пісень і гри на кіфарі Орфея, мають здатність зачаровувати навіть тварин і рослини. Крім того, це закінчення повторює завершальні слова "Пісні" 47, присвяченій, зокрема, Діонісу, і в такий спосіб резонує з нею, а також із 2-ою „Піснею”, оригінальною темо-римою.

Структурною особливістю "Кантос" є центон, який складається із цитат і алюзій на інші твори. У Паунда центон є з'єднувальною ланкою між різними мовами і культурами. У намаганні поєднати досвід різних часів і народів, поет вдається до макаронічної техніки поєднання більше десяти мов, серед них – англійської, французькою, італійської, латині, грецької, іспанської, китайської, російської. Його кращі і найвдаліші різномовні каламбури (далі наведено думку дослідників, які свідчать про те, що не всі вони були бездоганними), звичайно, вимагають від читача неабиякої ерудиції. У цьому аспекті показові паралелі з давньогрецькою поезією, з інструментарію котрої Паунд запозичив принцип "melroeia", оскільки вбачав у ньому можливість розширити поетичні можливості за рахунок акустично-слухового регістру художньої експресії.

Ще у поемі "Х'ю Селвін Моберлі" (1920) молодий Паунд продемонстрував віртуозне вміння іронічно поєднувати звучання різних мов. Протиставлення граціозності і гречності античної цивілізації з дешевою комерційною мішурою сучасності оригінально підкреслено алюзією на



Другу олімпійську оду Піндара в кінці третього циклу першої частини. Давньогрецький поет-лірик цитується дослівно, після чого пропонується нібито “підрядний” переклад: *What god, man, or hero / Shall I place a tin wreath upon!* (На якого бога, людину чи героя/Мені одіти олов'яний вінок!). У транслітерованому варіанті, за свідченням спеціалістів, грецьке “що, який” звучить як англійське “tin” (олов'яний) [16]. У такому скомпресованому вигляді Паунд представляє цілу традицію і її “неприспосованість” до сучасності, він досягає блискучого саркастичного ефекту, нагадуючи читачеві, що бездумно транслітеровані цінності минушого (лавровий вінок) деградують до дешевих олов'яних вінків сучасного конвеєрного виробництва.

Мелопоеія лежить в основі подібного монтажу у *Canto II*. Стрімкий рух морських хвиль доносить мелодіку рядків “Агамемнона” Есхіла, водночас “наспівуючи” ім'я Єлени, яка спровокувала Троянську війну. Як зауважує М.Берштайн у розвідці “Історія людського роду: Езра Паунд і сучасний поетичний епос”, англійське *Helen* схоже за звучанням до грецьких *helenaus* та *heleptolis* (відповідно, “руйнівник кораблів” і “руйнівник міст”) [17]. Структура цих поетичних означень наближають їх до гомерівського епітету, надаючи поезії Паунда епічного звучання. Акустика імені міфологічної героїні Єлени включає в свою орбіту й англійську Елеанору Аквітанську, мати Ричарда Левове Серце. Те, що вона була як духовною, так і історичною предтечею королеви Єлизавети I, ефектно підкреслюється гомерівським епітетом “короблеруйнівна”: у такий спосіб, підсилений і згадкою про адмірала Френсіса Дрейка, асоціативний горизонт цієї “Пісні” розширюється від античності до XVI ст., коли флот Єлизавети I розбив іспанську Армаду.

Проте слід пам'ятати, що гетероглосні експерименти Паунда мають свої вади, пов'язані з різними причинами. Відомо, що Паунд мав феноменальну пам'ять, проте і вона не раз зраджувала поета. До того ж, він не завжди мав змогу звірити свої твори, скажімо, коли перебував під арештом у 1945 р. Дж.Лафлін, видавець творів Паунда впродовж багатьох років, згадує, що коли у видавництві “Нью Дирекшнз” готувалося чергове видання “*Cantos*”, вчені вказували йому на різні неточності і помилки в тексті. Коли кількість таких виправлень сягнула 600, Х'ю Кеннер (напевно, найавторитетніший паундознавець), так би мовити, капітулював: “Нам краще закінчити з виправленнями, інакше ми понівечимо його кращі каламбури”. [18]

Різноманітні компоненти “Кантос” сприяють поліфонічному звучанню цілого твору, в якому читачеві пропонується не тільки почути, а й стати учасником діалогу часів і культур. Цей елітарний, вельми складний для осягнення твір у багатьох аспектах образотворення й архітектоніки резюмує модернізм як естетичний засіб відновлення традиції, художнє бачення, яке намагається воскресити вершинні досягнення культури людства. Отже, сприяти тому, щоб східні вірші не залишалися неперекладними і не перекладеними у західних літературах, завдання сполучити роз'єднані ланки літературної традиції, відновити канонічний статус „Автобіографії Мартіна Ван Бурена” є спробою, за образною назвою однієї з книг І.Хассана, „зібрати частини розірваного тіла Діоніса”.

Література

1. Perloff, Marjorie. *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. – Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1985. – 243 p. – P. ix.
2. Cookson, William. *A Guide to the Cantos of Ezra Pound*. – London and Sydney: Croom Helm, 1985. – 320 p. – P. xvii.
3. *Pound, Ezra. Guide to Kulchur*. – London: Faber & Faber, 1938. – P.194.
4. Heymann, David. *Ezra Pound, The Last Rower: A Political Profile*. – New York: Viking Press, 1976. – 384 p. – P.64.
5. Yeats, W. B. *A Packet for Ezra Pound // Sullivan, John (ed.) Ezra Pound: A Critical Anthology*. – Harmondsworth: Penguin, 1970. – 413 p. – P. 100.
6. Nänny, Max. *Ezra Pound and the Menippean Tradition // Paideuma, Vol. 11, Winter 1982*. – Pp. 395-405.
7. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – Изд. третье. – Москва: Изд-во «Художественная литература», 1972. – С. 194-195.
8. *The Selected Letters of Ezra Pound, 1907-1941*. Edited by D.D. Paige. – London: Faber and Faber, 1971. – 358 p. – P. 274.
9. Rainey, Lawrence. *Ezra Pound and the Monument Of Culture: Text, History, and the Malatesta Cantos*. – Chicago: University of Chicago Press, 1991. – 368 p. – P. 2.
10. Froula, Christine. *A Guide to Ezra Pound's Selected Poems*. – New York: New Directions, 1983. – 258 p. – P. 182.



11. Terrell, Carroll. *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*. – Berkeley: University of California Press, 1993. – 812 p. – P. 191.
12. Там само.
13. Данте Аліґ'єрі. *Божественна комедія: Поема*. – Харків: Фоліо, 2004. – 608с. – С.95
14. Terrell, Carroll. *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*. – Berkeley: University of California Press, 1993. – 812 p. – P. 192.
15. Pound, Ezra. *Jefferson and/or Mussolini: Fascism as I have seen it* – New York: Livenight, 1970. – 128 p. – P. 11, 15.
16. Feder, Lillian. *Ancient Myth in Modern Poetry*. – Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1971. – 432 p. – P. 102.
17. Bernstein, Michael. *The Tale of the Tribe: Ezra Pound and the Modern Verse Epic*. – Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980. – 320 p. – P.94.
18. Laughlin, James. *Pound as Wuz: Essays and Lectures on Ezra Pound*. – Saint Paul: Graywolf Press, 1987. – 203 p. – P. 8.

