

Михаил ОШУКОВ

ДРАМАТИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ ПАУНДА: ВОРТИЦИСТСКИЙ ТЕАТР НО

Аннотация: Статья затрагивает одну из наименее известных страниц литературной биографии Эзры Паунда – его пьесы в стиле японского театра но, написанные в Англии в 1916 г. Из четырех опубликованных в 1987 г. черновиков драматических текстов Паунда в статье рассматриваются два наиболее завершённых: «Ужин в доме мадемуазель Рашель» и «Тристан». Первая пьеса – это слегка отредактированный Паундом текст Альфреда де Мюссе, в котором Паунд убирает ряд «лишних» фрагментов и деталей. Анализ вырезок позволяет судить о стратегии Паунда – попытке реализовать концепцию единства образа и интенсификации образа, найденную им в работах Э. Феноллозы. Принцип суперпозиции реализуется здесь в наложении друг на друга не только отдельных образов, но и целых текстов и культурных традиций: Паунд переписывает текст, написанный де Мюссе, в котором герои де Мюссе читают текст Расина, и при этом финальная сцена оказывается аллюзией на картину Рембрандта. Эту многослойную конструкцию Паунд помещает в рамки японской традиции но, которая оказывается очень созвучна вортицистским представлениям об искусстве. Сходное телескопическое пространство реализуется и в пьесе «Тристан». Анализ вортицистских трансформаций, которые Паунд привносит в жанр но, свидетельствует о разрыве между персонажами на сцене и тем нарративом, который они выстраивают: цитируя тексты Беруля, Бернарта де Вентадорна и Бедье, персонажи воссоздают не столько историю своей жизни, сколько истории, написанные об их истории, и пьеса оказывается метафорой литературы как вневременной структуры перекликающихся друг с другом текстов. Пьесы Паунда – это шаг к «большой вортицистской поэме». Мотив трансформации, мотив «разговора» с умершими и мотив повторения истории, намеченные в пьесах, – это три ключевых принципа, которые вскоре лягут в основу «Кантос».

Ключевые слова: Эзра Паунд, драма, театр но, Япония, вортицизм.

© 2019 Михаил Юрьевич Ошукوف (Ph.D., доцент, Петрозаводский государственный университет, Россия) oshukov@gmail.com

Mikhail OSHUKOV

EZRA POUND'S DRAMATIC WORKS:
VORTICIST *NOH* THEATER

Abstract: The paper discusses one of the least known episodes in Ezra Pound's literary biography: his plays modelled on the *Noh* written in 1916 and published in 1987. I focus on the two plays that seem to be most completed, i.e. "A Supper at the House of Mademoiselle Rachelle" and "Tristan". The former is essentially a text by de Musset slightly edited by Pound. The analysis of Pound's corrections reveals a pattern – an attempt to realize the *Noh* concept of the unity of image and the intensification of image, which Pound found in E. Fenollosa's manuscripts. According to the "Japanese" principle of image superposition, Pound juxtaposes several literary texts and traditions. He offers us his reading of de Musset's reading of Racine, with the final scene alluding to Rembrandt. This multilayer construct is wrapped in a *Noh*-like form, which unmistakably reminds of vorticist manifestos. A similar telescopic arrangement is also manifested in "Tristan". The analysis of vorticist transformations of the *Noh* highlights a gap between the characters and the narrative shaped by their words. Alluding to Berul, Bernart de Ventadorn and Joseph Bédier, the characters recreate not so much the story of their life but rather stories written about their story. Thus, the play becomes a metaphor of literature as an atemporal structure of texts echoing each other. On the whole, Pound's drama is a step towards a "long vorticist poem". The major motifs of the plays, i.e. those of transformation, of talking to the dead and of the repeat in history, will soon appear as the key structural principles of the *Cantos*.

Keywords: Ezra Pound, *Noh*, drama, Japan, vorticism.

© 2019 Mikhail Yu. Oshukov (Ph.D., Associate Professor, Petrozavodsk State University, Russia) oshukov@gmail.com

Но, хокку и вортекс

Весной 1941 г. Эзра Паунд предлагает Америке и Японии план мирного урегулирования Тихоокеанского кризиса: США должны отдать Японии остров Гуам в обмен на 300 отснятых на киноленту постановок театра но¹. Паунд посылает соответствующее предложение в агентство “United Press”, озвучивает его в выступлении по Римскому радио [Pound 1978: No 112], публикует в японской газете *Japan Times*, и информирует о нем своих японских друзей [Pound 1987a: 112] и японского посла в Риме Йосуке Мацуока [Pound 1987a: 249]. Как бы мы ни относились к этой мирной инициативе или к целесообразности использования искусства в качестве дипломатической валюты, предложение Паунда ясно свидетельствует о том, какое место в его мире занимает наследие японского традиционного театра.

О влиянии театра но на творчество Паунда, и, в частности, на структуру его «Кантос», написано немало². Гораздо менее изученными остаются собственные драматические опыты Паунда, вдохновленные японской эстетикой. Речь в статье пойдет именно об этой наименее известной странице литературной биографии Паунда – о Паунде-драматурге, авторе нескольких пьес в стиле но. Эпизод этот, казалось бы, маргинальный в творческой жизни автора «Кантос», тем не менее интересен – как важный шаг на пути к «большой вортицистской поэме».

Попытки Паунда заняться театром относятся к 1916 году, к третьей зиме, проведенной Паундом вместе с У.Б. Йейтсом «в Стоун-коттедже, в Суссексе, на пустырях»³, как он напишет в канто LXXXIII, в период

¹ По мысли Паунда, японские пьесы должны изменить представления его соотечественников о литературе, культуре и политике: “[I] INSIST on having 300 Noh plays done properly and recorded on sound film so as to be available to educate such amerikn stewart as are capable of being cultur’d”. (орфография Паунда) [Pound 1987a: 112].

² См., например, Slatin, M. “A History of Pound’s Cantos I–XVI, 1915–1925” (1963); Baumann, W. *The Rose in the Steel Dust: An Examination of The Cantos of Ezra Pound* (1967); Nassar, E.P. *The Cantos of Ezra Pound: The Lyric Mode* (1975); Bush, R. *The Genesis of Ezra Pound’s Cantos* (1976); Niikura, T. “The Pisan Cantos and Noh Drama” (1976); Longenbach, J. *Stone Cottage: Pound, Yeats, and Modernism* (1988); Miyake, A. *Ezra Pound and the Mysteries of Love: A Plan for The Cantos* (1991); Bush, R. “The ‘Rhythm of Metaphor’: Yeats, Pound, Eliot, and the Unity of Image in Postsymbolist Poetry” (1981); Nicholls, P. “An Experiment With Time: Ezra Pound and the Example of Japanese Noh” (1995); Shioji, U. *Ezra Pound’s Pisan Cantos and the Noh* (1998).

³ Перевод А.В. Бронникова [Паунд 2018: 493].

их общего с Йейтсом увлечения искусством Японии. Естественно, главным источником вдохновения Паунда-драматурга и основным источником его знаний о японском театре послужили манускрипты Эрнеста Феноллозы, которые были получены Паундом от вдовы ученого в 1913 г. и над которыми он работает в Стоун-коттедже. Были, однако, и другие источники. Еще в 1909 г. он знакомится с Лоренсом Биньоном⁴ и посещает его лекции о живописи Японии. Летом 1911 г. завязывается переписка Паунда с японским поэтом, эссеистом и литературным критиком Йонеджиро Ногучи (тем самым Ногучи, который еще в 1904 году призывал американских поэтов обратить внимание на жанр хокку, а в 1907-м рекомендовал Йейтсу использовать в его театральных экспериментах традицию театра но). Зимой 1915 г. Паунд знакомится с японским художником Тами Куме, драматургом Кайано Джисоичи, а также с танцором Мичио Ито, который будет консультировать Йейтса и Паунда по вопросам театра но, а впоследствии и танцевать в «японской» драме Йейтса “At the Hawk’s Well” (пост. 1916, опубл. 1917). Вопрос о том, насколько корректное представление о Японии, японской поэзии и драме складывается у Паунда благодаря этим источникам, не раз поднимался паундоведами⁵, высказывавшими обоснованные сомнения по поводу многих тезисов Феноллозы и отмечавшими отсутствие глубоких знаний о культуре но у Мичио Ито, обучавшегося танцу в Европе, а не в Японии. Принимая в качестве отправной точки тезис о том, что «Япония» Паунда – это сложный конструкт с элементами фикционализации и идеализации, я буду рассматривать не столько театр но как таковой, сколько паундовское прочтение эстетики но, не касаясь при этом подробно вопроса об адекватности этого прочтения.

⁴ Лоренс Биньон (Lawrence Binyon, 1869–1943) – английский поэт, драматург и ученый. С 1893 года Биньон работает в библиотеке Британского музея, с 1909 – в отделе восточной гравюры и живописи. Биньон знакомит поэтов-имажистов (Паунда, Олдингтона и Хильду Дулитл) с литературой и искусством Японии и Китая. В 1915-м, во втором номере вортицистского журнала *BLAST* будет напечатана рецензия Паунда на книгу Биньона «Полет дракона» (*The Flight of the Dragon: An Essay on the Theory and Practice of Art in China and Japan, Based on Original Sources*. London: Murray, 1911). Мягко критикуя «ориентализм» Биньона (попытки описать культуру Востока в терминах западной ментальности), Паунд, тем не менее, находит в мыслях исследователя много созвучного эстетике вортицистов. Влияние «Полета дракона» на «Кантос» Паунда рассматривается, в частности, в [Terrell 1974] и [Holaday 1977].

⁵ См., например: Davie, Donald. *Ezra Pound: Poet as Sculptor*. New York: Oxford University Press, 1964; Tytell, John. *Ezra Pound: The Solitary Volcano*. New York: Doubleday, 1987.

Итак, в 1910-х гг. японская тема начинает все отчетливее звучать в статьях и литературных манифестах Паунда, причем, как правило, в качестве аргумента для утверждения собственной эстетики (см., напр., “Edward Wadsworth, Vorticist” в *Egoist* 1 (1914) или “Vorticism” в *Fortnightly Review* (1914)). Паунд явно акцентирует типологическое родство японской традиции и эстетики имагизма/вортицизма. Интересно при этом и то, что, обосновывая собственную эстетическую программу ссылками на культуру Японии и на жанр хокку, Паунд уже в 1914 г. в эссе «Вортицизм» намекает и на возможность использования традиции театра но для создания «большой имагистской или вортицистской поэмы». Мысль эта, пусть еще и не оформившаяся в концепцию, очевидно, чрезвычайно важна для него, так как в 1916 г., в предисловии к изданию “*Noh*”, Or *Accomplishment: A Study of the Classical Stage of Japan*, он вновь возвращается к ней, хоть и опять как бы между делом, в сноске.

В искусстве Японии (пусть – вымышленной Японии) Паунд хочет видеть шанс обновления культуры Запада, причем обновление это он мыслит как возвращение к «подлинному», к истокам, утерянным в западном искусстве, но сохранившимся, по его убеждению, в искусстве дальневосточном. Что именно находит Паунд в искусстве Японии? Можно утверждать, что находит он не нечто радикально новое, но что-то вполне знакомое. Если в жанре хокку Паунд видит подтверждение своей теории поэтического образа, то в его суждениях о театре но звучат отголоски его размышлений (равно как и размышлений других вортицистов – Уиндема Льюиса, Анри Годье-Бжеска) о художественной форме и об организации образной структуры в новом искусстве имагизма и вортицизма. Если судить по комментариям к текстам Феноллозы, в театре но Паунда привлекают два принципа: с одной стороны, это единство образа⁶ и интенсификация образа⁷, с другой же стороны – способ организации образов, то есть то, что в манифестах вортицизма Паунд и Годье-Бжеска обозначают термином “arrange-

⁶ То, что Феноллоза называл «единством впечатления» в театре но, преобразуется в рассуждениях Паунда в «единство образа» (“Image unity”). Йейтс определяет этот принцип еще более конкретно как единство метафоры, “playing upon a single metaphor” [Yeats 1916: xvi].

⁷ Ср. замечание Феноллозы: “The beauty and power of Noh lie in the concentration. All elements – costume, motion, verse, and music – unite to produce a single clarified impression” [Fenollosa Pound 1916: 120].

ment”⁸. Способ этот подразумевает отказ от миметической концепции искусства и опирается на парадигматический характер связи между образами (суперпозицию) и на широкое использование литературной аллюзии в структуре произведения. Прочитанные в таком ключе пьесы японского театра, безусловно, не могут не выглядеть как иллюстрации к манифестам вортицизма⁹.

В целом, паундовская концепция драмы но оказывается логическим продолжением его теории хокку. В основе но, с его точки зрения, лежит все тот же принцип суперпозиции, что и в японских трехстишиях¹⁰, но сопоставленными в структуре пьесы оказываются не только образы как таковые (языковые, визуальные, музыкальные), но и литературные тексты и целые литературные традиции. Таким образом, но оказывается не только символической моделью мироздания¹¹, но и моделью литературы в миниатюре – литературы, представляющей Паунду некой вневременной парадигматической структурой перекликающихся друг с другом текстов. Не случайно и метатекст описания но, создаваемый Паундом, акцентирует типологические параллели и вписывает но в парадигму явно близких самому Паунду литературных традиций: это и поэзия Прованса с его «полифоничной рифмой», и классическая греческая драма, и Данте, не говоря уже об искусстве имажизма и вортицизма. Мысль о культурных параллелях между Востоком и Западом (и, соответственно, между японской классической эстетикой и эстетикой вортицизма) настолько важна Паунду, что он позволяет себе редактировать текст Феноллозы и вычеркивает из него фрагменты, которые, с его точки зрения, могли бы ослабить акцент на типологических сходствах двух культур¹². Концепция новой драмы,

⁸ Ср. паундовское определение визуальных искусств: “an arrangement of lines and colours” [Pound 1914b: 154] и “arrangements of colours and masses” [Pound 1914a: 306], или определение, которое дает скульптуре Годье-Бжезка: “the arrangement of surfaces” [Gaudier-Brzeska 1915: 34].

⁹ Ср. утверждение самого Паунда: “This intensification of the Image, this manner of construction, is very interesting to me personally, as an Imagiste” [Fenollosa Pound 1916: 45].

¹⁰ Ср.: “form of super-position, that is to say, it is one idea set on top of another” [Pound 1970a: 89].

¹¹ Ср.: “The Noh service presents, or symbolizes, a complete diagram of life and recurrence” [Fenollosa Pound 1916: 17].

¹² См., например, собственное признание Паунда в исправлении текста Феноллозы – в удалении фрагмента, в котором исследователь противопоставляет японское и европейское театральное искусство и говорит о меньшем влиянии танца в случае последнего [Fenollosa Pound 1916: 112].

над которой работают Паунд и Йейтс, актуализирует эту параллель между восточным и западным искусством и реализует ее как структурный принцип нового театра. В «японской» драме Йейтса и Паунда в положении суперпозиции окажутся литературные традиции Востока и Запада¹³. Как именно осуществляется этот синтез традиций, можно увидеть в паундовских пьесах, написанных под влиянием но.

В феврале 1916 г. Паунд сообщает в письме отцу, что собирается писать пьесу. Он пишет о минималистичном характере планируемой драмы, ссылаясь при этом на минимализм драмы Йейтса (“At the Hawk’s Well”), также вдохновленной театром но [Pound 1987b: i]. В апреле того же года Паунд упоминает свой драматический проект и в письме матери, хоть и без уверенности, что когда-либо закончит его. Паунд действительно напишет черновые варианты четырех драматических текстов, в различной степени завершенности: “The Protagonist”, “The Consolations of Matrimony”, “De Musset’s ‘A Supper at the House of Mademoiselle Rachel’” и “Tristan”. Ни одна из пьес ни разу не была поставлена на сцене, и все они сохранились лишь в черновиках в отделе редких книг и рукописей библиотеки Бейнеке в Йельском университете. Впервые пьесы были опубликованы лишь в 1987 г. [Pound 1987b]. Первые два драматических фрагмента написаны в жанре фарса и могут быть условно отнесены к традиции кёгэн. Я остановлюсь на двух последних, наиболее законченных пьесах, ориентированных на традицию мугэн-но (пьесы о призраках и о сверхъестественном), наиболее близкой Паунду в театре но.

«Ужин в доме мадемуазель Рашель»

“De Musset’s ‘A Supper at the House of Mademoiselle Rachel’” – это, возможно, один из ярких первых примеров творческой работы Паунда с чужим текстом и инкорпорирования чужого слова в свой проект. Текст пьесы, по сути, даже не принадлежит Паунду: Паунд берет отрывок из письма¹⁴ Альфреда де Мюссе о вечере, проведенном писателем после

¹³ Вслед за Феноллозой и Йейтс, и Паунд объясняют плодотворность подобного соединения традиций исчерпанностью западных литературных (и, в частности, театральных) конвенций. В случае Йейтса речь в первую очередь идет о возрождении Ирландского национального театра [Yeats 1916: i], Паунд же мыслит более широко и озабочен деградацией эстетического вкуса и морального чувства «человека западного полушария» в целом [Fenollosa Pound 1916: 8–9, 220].

¹⁴ Письмо опубликовано в последнем, десятом томе полного собрания сочинений де Мюссе в 1905 г. Согласно комментариям, события, описанные

спектакля в доме актрисы мадемуазель Рашель, и предлагает свое прочтение текста де Мюссе – как европейскую пьесу в стиле но.

Сюжет зарисовки де Мюссе прост: автор встречается актрису «Театр-Франсэ» после спектакля («Танкред»), она приглашает его на ужин к себе домой, во время ужина Рашель вспоминает свое тяжелое прошлое, говорит о театре и театральных критиках, а под конец вместе с Мюссе вслух читает «Федру» Расина. Все действие занимает около двух с половиной часов.

Паунд предваряет пьесу своим предисловием, в котором несколько раз утверждает, что не менял текст (“an exact copy”). Тем не менее, это не совсем так. Если сопоставить текст Паунда с оригиналом, то видно, что Паунд слегка редактирует де Мюссе и убирает из оригинала ряд деталей и небольших фрагментов. В результате с текстом Мюссе происходит примерно то же, что в скором времени произойдет с отредактированной Паундом «Бесплодной землей» Т.С. Элиота. Характер редактуры позволяет судить о замысле Паунда и о его представлении о синтезе театра но с европейской драматической традицией.

Общий мотив правок Паунда можно интерпретировать в терминах вышеупомянутого принципа единства образа и «интенсификации» образа, одного из основных, с точки зрения Феноллозы и Паунда, принципов театра но. Во-первых, Паунд избавляется от излишних красок: убирает развернутое описание драгоценностей Рашели, разложенных на столе (вероятно, слишком ярких и потому меняющих цветовую палитру сцены). Кроме того, он избавляется от отвлекающих намеков на социальные, профессиональные и семейные конфликты героини, интенсифицируя таким образом нужный ему мотив – мотив искусства. Переписывая текст де Мюссе и убирая наиболее эмоциональные оценочные высказывания в речи героини и повествователя, Паунд смещает акценты с личного и частного на внеличный характер создаваемого образа.

Обнажая прием, Паунд делает в предисловии и прямые отсылки к оригинальным пьесам но. Он вспоминает пьесу «Нишикиги»¹⁵ (как самую близкую, по его словам, параллель) и присутствующую в ней

в письме, произошли 29 марта 1839 г., письмо же было написано на следующий день [De Musset 1905: 131].

¹⁵ «Нишикиги» – первая из пьес театра но, восстановленная Паундом из рукописей Феноллозы. Пьеса была впервые напечатана в: *Poetry* 4:2 (May 1914): 35–48. В 1916 г. она войдет в *Certain Noble Plays of Japan* и в *"Noh", Or, Accomplishment: A Study of the Classical Stage of Japan*.

сцену с темной пещерой, призраками и мерцающим огнем внутри. В отредактированном Паундом фрагменте из де Мюссе реализуется та же цветовая палитра: темная комната, мерцающий свет – свечи в подсвечниках, горящий пунш в чаше. Мотив света постепенно метафоризируется. Рашель, мечтающая сыграть Федру, описывает героиню Расина как «женщину, пожираемую огнем и слезами» (“a woman who was consumed by fire and tears”). Текст Расина преобразует и саму актрису – «озаряет ее лицо». «Свет» будет и последним словом в пьесе Паунда: повествователь надеется, что когда-нибудь странные события этого вечера «выйдут на свет» (“will come to light”). Свет как объединяющий образ¹⁶ в пьесе при этом откровенно связан с мотивом искусства, и сцена с Рашелью, с горящими глазами читающей при свечах Расина, предстает как произведение искусства – «как полотно, достойное Рембрандта», по словам рассказчика. Именно искусство становится основным мотивом в пьесе Паунда.

Принцип суперпозиции (как основа хайку и но) реализуется здесь в наложении друг на друга не столько даже визуальных образов (как было, например, в стихотворении “In a Station of the Metro”), сколько целых текстов и культурных традиций: Паунд переписывает текст, написанный де Мюссе, в котором герои де Мюссе читают текст Расина, и при этом финальная сцена оказывается аллюзией на Рембрандта. Паунд помещает эту многослойную конструкцию (“arrangement”) в рамки японской традиции но и предлагает читателям «японское», с отсылками к «Нишикиги», прочтение того, как де Мюссе прочитывает Расина. Все это вполне соответствует паундовскому вортицистскому пониманию но как структуры, построенной по принципу метафорического наложения друг на друга различных сюжетов, контекстов и ассоциаций – “one set of acts in relation to a whole other set of acts, a whole series of backgrounds and memories” [Pound 1987a: 157]. Япония при этом присутствует в тексте и как жанрообразующий принцип, и как прямая аллюзия на «Нишикиги».

Аллюзии на Расина в этой структуре интересны тем, что это одно из крайне немногочисленных упоминаний французского драматурга в текстах Паунда¹⁷. Расин явно не принадлежит к наиболее близким Па-

¹⁶ Свет как объединяющий образ будет присутствовать и в «Кантос». См., напр. [Miner 1966: 146–150].

¹⁷ Стивен Адамс объясняет редкое упоминание Расина в текстах Паунда общим негативным отношением последнего к драматическому искусству как таковому: “Pound’s ambiguities about the stage appear as well in certain omissions:

унду авторам¹⁸, но есть одно качество, которое Паунд устойчиво ассоциирует с драматургией Расина – строгость, сдержанность (“restraint”), что не может не напомнить о критериях подхода Паунда и к современной поэзии¹⁹, и к театру но. Паунд ссылается на строгость и сдержанность Расина в рецензии на оперу «Гондольеры» Гильберта и Салливана [Ezra Pound and Music 2008: 51], напечатанной в *Outlook* 18 октября 1919 г. О расиновской сдержанности он напоминает и в письме Джеймсу Джойсу (10 июня 1919 г.) с рекомендацией убрать две последние (не)двусмысленные строчки из эпизода «Сирены» в «Улиссе» [Pound 1967: 159]. Очевидно, и паундовское редактирование текста де Мюссе тоже можно интерпретировать в терминах «расиновской» строгости. Примечательно, что в одном из писем к Роберту Лоуэллу (25 декабря 1950 г.) Джорж Сантаяна, высоко оценивая «деликатность» стиха расиновской «Федры», проводит при этом неожиданную параллель между Расином и Паундом [Santayana 2008: 313].

«Тристан»

Атмосфера сновидения, пронизывающая «Ужин в доме мадемуазель Рашель» и напоминающая «Нишикиги» (герой которой говорит, что не может понять, произошло ли увиденное им наяву, или все это только сон), сохраняется и в следующей, наиболее завершенной и, вероятно, наиболее соответствующей традиции мугэн-но пьесе Паунда – «Тристан».

Если ссылки на «Федру» и Расина крайне редко встречаются в текстах Паунда, то легенда о Тристане и Изольде занимает особое место в паундовской версии литературного канона. Об особом значении легенды, ее исключительной энергии и красоте Паунд пишет уже в 1910 году, в *The Spirit of Romance* [Pound 1910: 82]. Он обращается

His writings seem virtually silent, for example, on Racine or Molière, Schiller or Victor Hugo” [Tryphonopoulos Adams 2005: 286].

¹⁸ Любопытно, что негативная и даже саркастическая оценка расиновской «классичности» в *The Spirit of Romance* издания 1910 года (“The perverted asceticism which is called ‘classic’ in drama like Racine’s, or verse like Pope’s, never existed in the Greek” [Pound 1910: 4]) становится заметно мягче в переработанном издании 1952 года: “The sort of vestal asceticism which is called ‘classic’ in drama like Racine’s, or verse like Pope’s, was certainly not ubiquitous in Greek” [Pound 2005: 13].

¹⁹ Ср., напр., эпитеты, которыми Паунд описывает новую поэзию: “harder and saner”, “austere, direct, free from emotional slither” в эссе 1918 года “A Retrospect” [Pound 1968: 12].

к средневековому сюжету регулярно – и в пре-имажистский²⁰, и в имажистский²¹ периоды, и даже в поздних кантос²². Тот факт, что имя Изольды встречается в его стихах чаще, чем имена других персонажей легенды, может иметь и биографическое объяснение: достаточно вспомнить историю отношений Паунда с Хильдой Дулитл, которую он именует Ис-хильдой²³ или Изольдой.

При этом можно сказать, что большинство ранних текстов поэта, обращенных к Изольде, – не столько о любви, сколько о рождении поэзии. В ранней лирике Паунда Изольда, подобно героиням поэзии трубадуров, – это источник творческого вдохновения для поэта. В речи поэта звучат не только муки любви, но и муки творчества, переживания по поводу несовершенства собственных слов (“Freighted with fragrance of thyself and furred/ In stumbling words”²⁴) и стремление достичь уровня старых мастеров (“There be many singers greater than thou”²⁵). Этот мотив рождения искусства (стиха, песни²⁶) из страданий героев сохранится и в пьесах: как в «Ужине в доме мадемуазель Рашель», так и в «Тристане».

Сохранится в «Тристане» и цветовая гамма, намеченная уже в ранней лирике, обращенной к Изольде. В частности – оппозиция серого (“cloak of greyness”, the “twilight greyness”) и изумрудно-зеленого цветов (“green bough-banners”, “great green waves”). Сохранится и мотив изгнания, и образ Тристана (поэта, трубадура), с которым Паунд явно ассоциирует и себя.

Интересно, что уже в 1910 году Паунд испытывает потребность несколько отредактировать, укоротить средневековую легенду: в *The Spirit of Romance* он высказывает предположение, что возможно, не-

²⁰ См., например, “Praise of Ysolt” (*Personae*, 1909), “To Ysolt, for Pardon” (*A Lume Spento*, 1908), “Sestina for Ysolt” (*Exultations*, 1909), “For Ysolt. The Triad of Dawn” (*San Trovaso Notebook*, 1908).

²¹ См., например, “Threnos” и “Li Bel Chasteus” (*Canzoni*, 1911).

²² Так, Изольда дважды упоминается в канто XIII, написанном в годы заключения в больнице Св. Елизаветы [Pound 1996: 624, 628].

²³ Как напишет ХД в своих воспоминаниях (*End to Torment: A Memoir of Ezra Pound*), “He called me Is-hilda and wrote a sonnet a day” [Doolittle 1979: 23].

²⁴ См. “To Ysolt. For Pardon” [Pound 1982: 235].

²⁵ См. “Praise of Ysolt” [Pound 1982: 79].

²⁶ В этом отношении наиболее близки к пьесе два стихотворения из сборника *Canzoni* (1911) – “Threnos” и “Li Bel Chasteus”. В них, как и в пьесе, события даны в ретроспективе, и история о счастье и страдании героев становится песней, музыкой (песней скорби в первом случае и “faint wind melody” во втором).

когда существовала первоначальная, утерянная затем версия, в которой Тристан и Изольда умирают в лесу Моруа вскоре после изгнания, дальнейшие же похождения героев были дописаны позже [Round 1910: 82]. В своей пьесе он следует именно этой «усеченной» версии, сокращая и ее до минимума, то есть, действуя в духе все той же «расиновской строгости», делает с оригиналом истории то же, что и с «Ужином в доме мадемуазель Рашель» де Мюссе, но гораздо более радикально.

Среди источников, используемых Паундом, можно назвать две ранние версии легенды, на которые он ссылается и в *The Spirit of Romance* [Round 1910: 78]. Это тексты средневековых романов Беруля²⁷ и Томаса Британского²⁸, аллюзии на которых (детали сюжета, образы и даже позаимствованные эпитеты) можно найти в тексте пьесы. Опирается он и на хорошо ему известный перевод Жозефа Бедье²⁹, тоже кратко упомянутый в *The Spirit of Romance*. О высокой оценке Паундом труда Бедье свидетельствуют подробные заметки, которые он делает в ходе чтения книги в университетские годы: тринадцать листов с выписками и комментариями, сделанными на обратной стороне конспектов лекций по американской истории, сохранились в архиве Бейнеке. Кроме того, именно перевод Бедье³⁰ он приносит в те же годы в подарок Хильде Дулитл, Ис-хильде, о чем она вспоминает в своих мемуарах [Doolittle 1979: 23]. Помимо филологических достоинств текста Бедье, Паунду не могло не импонировать и стремление исследователя воссоздать прото-версию средневекового романа, очищенную от позднейших наслоений (т.н. “Ur-Tristan”).

По сравнению с другими паундовскими пьесами, «Тристан», эта «японская» интерпретация европейской легенды, наиболее полно соответствует его представлению о драме но. В первую очередь, это касается сюжетного построения пьесы. В книге “*Noh*”, *Or Accomplishment* (1916) Паунд следующим образом описывает типичное начало японской пьесы но:

²⁷ Беруль (Béroul) – нормандский поэт двенадцатого века, автор «простой» (vulgar) версии романа о Тристане.

²⁸ Томас Британский (Thomas of Britain) – поэт двенадцатого века, автор «куртуазной» версии романа.

²⁹ Жозеф Бедье (Joseph Bédier, 1864 – 1938), французский писатель и ученый-медиевист, автор книги *Le roman de Tristan et Iseut* (1900) и комментированного издания *Le roman de Tristan par Thomas* (2 vols., 1902–1905).

³⁰ Bédier, Joseph. *The Romance of Tristram and Iseult*, retold by J. Bédier, transl. by H. Belloc. Portland, ME: Thomas Bird Mosher, 1907.

A play very often represents some one going a journey. The character walks along the bridge or about the stage, announces where he is and where he is going, and often explains the meaning of his symbolic gestures, or tells what the dance means, or why one is dancing. [Fenollosa Pound 1916: 19]

Далее, приводит Паунд пример из пьесы «Сотоба Комачи»³¹, происходит встреча со старухой, которая в дальнейшем оказывается призраком давно умершей женщины. Паундовский «Тристан» строится по той же схеме. Здесь есть и странствующий персонаж, путешествующий в поисках некоего чудесного дерева, есть встреча с незнакомой женщиной, превращающейся затем в призрак, есть танец призраков Тристана и Изольды, символически повествующий об их истории³², и в финале – цветение чудесного дерева.

Как и во многих традиционных пьесах но, место действия здесь – некое священное место: перед нами развалины древнего замка и некое легендарное дерево. Мотив чудесного дерева – тоже достаточно традиционен в театре но, он встречается, например, в таких переведенных Паундом и Феноллозой пьесах как «Сума Гендзи», «Тамура», «Какицубата» и др. В «Тристане» Паунда дерево становится тем объединяющим образом (“unifying image”), который, согласно Феноллозе и Паунду, является одним из основных принципов эстетики но.

Однако при всей традиционности построения пьесы, нельзя не заметить и некую трансформацию конвенциональных мотивов в двух, казалось бы, противоположных направлениях. С одной стороны, происходит расширение пространственно-временных и культурных границ истории, с другой – историческая конкретизация персонажей, образов и мотивов.

Первую тенденцию можно проиллюстрировать модификацией места действия пьесы. Это не просто замок в Корнуолле, это замок, напоминающий о цивилизации этрусков:

Think you will see a castle of great stones
Such as Etruscan builders might have used
Ere Pericles made Athens... [Pound 1987b: 33]

³¹ “Sotoba Komachi” – пьеса, вошедшая в “*Noh*”, *Or Accomplishment* (1916) в значительно сокращенном Паундом варианте.

³² Этот традиционный сюжетный ход, рассказ призраками влюбленных своей земной истории, можно найти, например, в таких пьесах как “*Kayoi Komachi*” (“*Noh*”, *or Accomplishment*, 1917) и “*Nishikigi*” (“*Noh*”, *Or Accomplishment*, 1917, *Certain Noble Plays of Japan*, 1916).

Расширяя таким образом художественное пространство, Паунд добавляет итальянскую составляющую в свою японскую интерпретацию британской легенды. Как покажет будущее, выбор трех географических полюсов неслучаен. Идея, которую Феноллоза формулирует как “Fusion of East and West”³³, постепенно трансформируется у Паунда в концепцию «треугольника», связывающего англоязычную, итальянскую и японскую культуры³⁴. Одним из аспектов данного глобального проекта (и попыткой экстраполяции эстетики на политику) станет устойчиво пропагандируемая Паундом в конце 1930-х – начале 1940-х гг. универсальная трехязычная система для мировой коммуникации: итальянский, английский и идеографические знаки с японским произношением³⁵. В скобках можно заметить, что координаты этого фантастического триединого мира определяются, естественно, не столько географическими реалиями, сколько литературными и культурными предпочтениями самого Паунда, чем и объясняется, например, зыбкость границы между паундовскими Японией и Китаем: как нет границ между литературой трубадуров и Данте, так не должно их быть, с его точки зрения, и между Конфуцием и культурой но³⁶.

Вторая тенденция, конкретизация, будет заключаться в использовании маркеров, указывающих на современность текста и на эстетические/культурные предпочтения автора. К примеру, в пьесе Паунда отсутствуют религиозные коннотации, необходимые в классическом но. Религию в драме Паунда заменит искусство: центральная фигура в пьесе – не монах и не священник, который в традиционной пьесе но разрешил бы конфликт, а человек искусства – Скульптор.

³³ См. Fenollosa, Ernest F. “The Coming Fusion of East and West.” *Harper’s New Monthly Magazine* (December 1898): 115–122.

³⁴ В письме к японскому поэту Катсуэ Китаасоно (24 мая, 1936) Паунд напишет: “Two things I should do before I die, and they are to contrive a better understanding between the U.S.A. and Japan, and between Italy and Japan” [Pound 1987a: 28].

³⁵ Этому предложению (“Tri-lingual system proposed for world communication”) будет посвящена, к примеру, первая статья (15 мая 1939) из серии двенадцати статей, написанных Паундом для газеты *Japan Times* (1939–1940). Об этом же Паунд будет говорить и в 1943 по Римскому радио: “My proposal was, as I say, tri-lingual. Italian, English, and ideogram. That is, Chinese ideogram used as a written tongue, but with Japanese pronunciation. That gives you the languages of Confucius, Shakespeare, and Dante.” (20 June, 1943) [Pound 1978].

³⁶ В своей переписке с японскими друзьями Паунд настойчиво сближает культуру Японии и традицию Конфуция, что вызывает довольно сдержанную реакцию у его корреспондентов, особенно в контексте военных действий между Японией и Китаем в 1930-е годы см. [Pound 1987a].

Более того, некоторые детали образа этого Скульптора позволяют увидеть в нем и черты вполне конкретного человека из круга Паунда. Так, Скульптор признается, что он француз и что он «прошел всю южную Европу», следуя в Англию, в связи с чем, естественно, возникают ассоциации с художником и скульптором Анри Годье-Бжеска, который, как Паунд (ошибочно) утверждает в мемуарах о нем, родился на юге Франции и проделал тот же путь³⁷. Так в «японской» пьесе о Тристане возникает явный вортицистский след. Он будет не единственным.

Трансформируется, приобретая некоторые вортицистские оттенки, и центральный «объединяющий» образ пьесы – чудесное дерево. Если в традиционном но («Сума Гендзи», «Тамура») чудесная природа цветения дерева не подвергается сомнению изначально, то в «Тристане» Паунда сталкиваются два противоположных отношения к иррациональному. Французский Скульптор, ищущий необычное дерево, заранее уверен, что его раннее цветение обусловлено вполне естественными причинами – влиянием Гольфстрима. Встреченная им женщина (которая впоследствии окажется призраком Изольды) откровенно смеется над его попытками найти рациональное объяснение чуду: “[*Female*] Voice: (*mocking*) The Gulf Stream, oh, oh, oh, the Gulf Stream” [Pound 1987b: 35]. Насмешка над французской рационалистичностью заставляет вспомнить манифесты вортицизма из первого номера журнала *BLAST* и устойчиво повторяющуюся в них оппозицию «северного» и «южного», т.е. нового английского живого искусства и искусства современной Италии и Франции³⁸. В финале «Тристана» французский рационализм оказывается повержен, Скульптор смотрит на цветущее дерево новыми глазами и уже не ищет чуду никаких рациональных объяснений.

Однако, самые интересные вортицистские трансформации жанра но проявятся в том, как представлена в пьесе история Тристана и Изольды. С одной стороны, сюжет этой «истории внутри истории» представлен, как и в ряде классических японских пьес («Кайой Комачи», «Нишикиги»), через диалог-танец призраков главных персонажей. Однако, в отличие от традиционного но, здесь нет связного линейного,

³⁷ “Born in the South of France, Gaudier [...] found himself in England” [Pound 1970: 18], напишет Паунд в *Gaudier-Brzeska: a Memoir* (1916). На самом деле Анри Годье родился в центральной части Франции, в Сен-Жан де Брейе, недалеко от Орлеана.

³⁸ См. также стихотворение Паунда “Fratres Minores” в том же номере журнала *BLAST*: “Certain poets here and in France...”

хронологически построенного нарратива. Вместо этого – казалось бы случайные детали, незаконченные фразы, неоднократное возвращение к одним и тем же образам. При этом Паунд, считавший аллюзию основным элементом но, явно рассчитывает на зрителя/читателя, знакомого с содержанием легенды.

Название легендарного замка Тинтагель, возле которого происходит действие пьесы, будет произнесено лишь в финале: это будет последнее, что скажет призрак Изольды перед тем, как исчезнуть³⁹. Экспозиция истории Тристана, хронологически первый эпизод из юности героя – прибытие его в Тинтагель, дается тоже ближе к концу пьесы. Эпизод первой встречи Изольды с Тристаном упоминается дважды – в середине пьесы и в финальном монологе героини. Среди многочисленных повторений одних и тех же образов наиболее частотны упоминания о чаше с любовным напитком, выпитым героями по ошибке (хотя содержимое чаши прямо ни разу не называется), и о счастливых днях, прожитых героями-изгнанниками в лесу Моруа. В целом, Паунд строит текст по принципу суперпозиции образов, знакомому нам по вортицистским манифестам журнала *BLAST*, по статьям Паунда и по его программному стихотворению в духе хокку “In a Station of the Metro”.

Однако Паунд не останавливается на простой фрагментированности и нелинейности нарратива. В тексте происходят странные, казалось бы, вещи с голосами персонажей. Возникает ситуация, которую можно описать как разрыв между персонажами на сцене и тем нарративом, который они выстраивают и который начинает жить собственной жизнью. Зыбкость персонажей напоминает замысел «Бесплодной земли», где, согласно Элиоту, «одноглазый торговец растворяется в Финикийском моряке, а последний почти неотличим от Принца Фердинанда, все женщины – одна женщина, и оба пола объединяются в Тиресии». Разрыв между действующим лицом и произносимым им словом заставляет предположить, что главными героями пьесы Паунда являются не персонажи, а слова, которые они произносят – диалог героев пьесы начинает напоминать диалог текстов.

Так, например, призрак Изольды «вспоминает» события, которые по сюжету Изольда помнить никак не может – к примеру, похищение

³⁹ Подобным же образом поступает Паунд и в стихотворениях, написанных по мотивам легенды о Тристане и Изольде (“Threnos”, “Li Bel Chasteus”), где название «Тинтагель», раскрывающее центральную аллюзию текста, возникает лишь в последних строках.

норвежскими торговцами юного Тристана⁴⁰ (эпизод, отсутствующий в тексте Беруля, но фигурирующий в версии Томаса Британского и в переводе/пересказе Бедье). Создается впечатление, что Изольда вспоминает не столько историю своих взаимоотношений с Тристаном, сколько цитирует истории, написанные о ней и о Тристане. Произносит Изольда и слова, в которых можно предположить и скрытую полемику с авторами ее истории. “We are neither alone, nor together,” говорит она, что, возможно отсылает к строке из Бедье: “Ainsi va de nous, ami; ni vous sans moi, ni moi sans vous” [Bédier 1900: 238] и переводит конфликт из любовного в экзистенциальный. В этом контексте ее ироничное признание о знакомстве с некими французскими текстами⁴¹ выглядит как обнажение приема.

Знакомство с французскими текстами демонстрирует и призрак Тристана, в речи которого тоже периодически звучит «чужое» слово. Так, Тристан неоднократно произносит реплики, которые по сюжету должна бы произносить Изольда, то есть, как и призрак Изольды, цитирует текст, персонажем которого является. Например, в его речи проскальзывает намек на эпизод, когда они с Изольдой вовремя заметили в воде отражение короля Марка, сидевшего на дереве и шпионившего за ними, и призрак Тристана предупреждает Изольду об опасности⁴², хотя в тексте Беруля именно она замечает отражение в воде [Early French Tristan Poems 1998: 12]. Призрак Тристана дважды сравнивает себя с пеплом на ветру – в оригинале Беруля так говорит о себе Изольда⁴³. Помимо этого, Тристан говорит об Изольде, используя те слова, которые в тексте Беруля принадлежат рассказчику (“Yseutz, cler vis”), то есть, цитируя автора истории о себе самом. Кроме того, Тристан иногда вдруг начинает говорить голосом Скульптора, и, стоя рядом на сцене, их образы практически сливаются в один, как отмечает Паунд в своих ремарках. Так в речи Тристана накладываются друг на друга голоса персонажей романа о Тристане, голос автора романа и голос вортициста двадцатого столетия.

⁴⁰ “A boy stolen by merchants, / Standing among strange wares...” [Pound 1987b: 36], «вспоминает» Изольда похищение Тристана норвежскими торговцами. Эпизод происходит задолго до первого знакомства Изольды и Тристана.

⁴¹ “Even we English read French” [Pound 1987b: 34].

⁴² “Wait! look in the fountain, / No!” [Pound 1987b: 37].

⁴³ “My dust is upon the wind,” говорит Тристан Паунда [Pound 1987b: 37]. “Meh voudroie que je fuse arse, / Aval le vent la poudre esparse,” говорит Изольда в тексте Беруля [Early French Tristan Poems 1998: 12].

Однако диапазон голосов, звучащих в речи Тристана, этим не ограничивается. Тристан Паунда цитирует не только Беруля, но и источники несколько более поздние. Еще до того, как призрак Тристана появляется на сцене, мы слышим его голос (что, очевидно, тоже можно интерпретировать как обнажение приема – как актуализацию условности связи между персонажем и его словом): “... pena d’amor / Per Yseutz la blonda” [Pound 1987b: 35]. Первые слова, которые произносит в пьесе Тристан, принадлежат Бернарту де Вентадорну⁴⁴, провансальскому трубадуру второй половины двенадцатого века, представителю одной из наиболее близких Паунду литературных традиций. Так, говоря о своих мучениях, паундовский Тристан цитирует Бернарта де Вентадорна, который, описывая свои любовные муки, в свою очередь сравнивает себя с Тристаном, истории о котором были ему уже хорошо известны. В итоге, Тристан, Беруль, Бернарт де Вентадорн и скульптор-вортицист оказываются в одном пространстве. “All ages are contemporaneous,” как писал Паунд в 1910 году в *The Spirit of Romance* [Pound 2005: 6].

Таким образом, паундовская «японская» версия легенды – это не вполне даже история о Тристане и Изольде. Персонажи на сцене воссоздают не столько историю своей жизни, сколько истории, написанные об их истории. Пьеса оказывается метафорой литературы, и пространство, которое создает Паунд, – это то телескопическое пространство языка и литературы, которое Женетт уподобляет некоему единому произведению, вневременному и анонимному [Женетт 1998: 282].

Как сама концепция литературного пространства у Паунда строится, в сущности, на основе парадигматического принципа метафоры, так и его представление о поэтическом образе и о «вортицистском» искусстве в целом – по сути метафорично. В театре но Паунд видит вариант метафорического искусства – основанного на парадигме аллюзий, голосов и образов, на том, что Паунд называет «суперпозицией» искусства. Поэтому неудивительно, что финал «Тристана», как и финал «Ужина в доме мадемуазель Рашель» – метафоричен. В данном случае опять метафоризируется центральный образ пьесы, расцветает чудесное дерево. Как и в ранних стихах Паунда о Тристане и Изольде,

⁴⁴ Тристан цитирует две строки из “Tant ai mo cor ple de joia” Бернарта де Вентадорна:

Plus trac pena d’amor
de Tristan l’amador
quen sofrí manhta dolor
per Izeut la blonda. [Provenzalisches Liederbuch 1917: 45]

страдание оборачивается красотой искусства. Кроме того, Скульптор, подводя итог, реализует эту метафору цветения в своих финальных словах, которые окажутся, конечно, не его словами, а дословными цитатами из реплик Тристана и из Изольды:

Knowing and not knowing you,
There is too much between us.
Three years' craft in the cup. [Pound 1987b: 38]

Поставленные рядом, эти цитаты из хаотических монологов персонажей пьесы вдруг образуют узор, и эти три строки – три образа в суперпозиции – напоминают о хокку, по крайней мере, в паундовском понимании этого жанра.

Подобно тому, как паундовское “In a Station of the Metro” кратко суммирует некий изначально длинный стихотворный текст, так и три строки Скульптора в максимально сжатой форме представляют основное содержание пьесы – наложение друг на друга голосов, текстов и культурных традиций. Если в Скульпторе мы видим Годье-Бжеска, то это наложение, вероятно, можно представить в терминах эстетики вортицизма как суперпозицию образов. Этот финальный маленький вортицистский текст, рождающийся из чужих слов, из аллюзий и цитат, предвосхищает рождение «большой вортицистской поэмы», над которой Паунд уже работает и первые наброски которой появятся уже через год⁴⁵.

В двух представленных пьесах заметен ряд общих мотивов, среди них – мотив «разговора» с умершими (оживший текст Расина и ожившая история Тристана и Изольды) и мотив повторения в истории (Рашель, заново переживающая историю Федры как свою, призраки Тристана и Изольды, воспроизводящие свою историю и истории, написанные о них). Третий устойчивый мотив – мотив трансформации, преобразования. В «Ужине в доме мадемуазель Рашель» чтение вслух Расина преобразует пространство и саму героиню. История Тристана и Изольды, «рассказанная» в танце призраков в «Тристане», также преобразует и окружающее пространство, и персонажа (Скульптора). Этот «японский» мотив, найденный Паундом еще в жанре хокку, в пьесах

⁴⁵ Первые три кантос, так называемые “ur-Cantos”, будут опубликованы в журнале *Poetry* в июне, июле и августе 1917 г. Впоследствии Паунд пересмотрит замысел и начнет поэму заново (первые шестнадцать кантос в новой редакции, “A Draft of XVI Cantos”, будут опубликованы в Париже в 1924–1925 гг.).

драматизируется и предстает в динамике, что, безусловно, согласуется с эволюцией эстетики самого Паунда от имажизма к динамическому вортицизму.

Увлечение Паунда драматургией продолжалось недолго, но опыт работы с ним оставил свой след. Питер Николс замечает, что пьесы Паунда – это своего рода индикатор движения Паунда от мгновенных интуитивных образов имажизма к сложным развернутым структурам «Кантос» [Nicholls 1995: 2]. Можно, вероятно, добавить, что три устойчивых мотива, которые мы видим в двух рассмотренных пьесах (мотив трансформации, мотив «разговора» с умершими и мотив повторения истории), – это три ключевых принципа, которые, согласно известному письму Паунда 1927 года к отцу [The Letters of Ezra Pound 1951: 210], лягут в основу «Кантос».

ЛИТЕРАТУРА

[Паунд 2018] – Паунд Э. Кантос /Пер., вступ. ст. и комм. А.В. Бронникова. СПб.: Наука, 2018.

[Женетт 1998] – Женетт Ж. Литература и пространство // Женетт Ж. Фигуры. Т.1. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998: С. 278–283.

REFERENCES

[Bédier 1900] – Bédier, Joseph. *Le Roman de Tristan et Iseut*. Paris: H. Piazza, 1900.

[Bédier 1907] – Bédier, Joseph. *The Romance of Tristram and Iseult*, retold by J. Bédier, transl. by H. Belloc. Portland, ME: Thomas Bird Mosher, 1907.

[De Musset 1905] – De Musset, Alfred. *The Complete Writings of Alfred de Musset*, done into English by W. Artois and Francis A. Schneider. New York: Edwin C. Hill Company, 1905.

[Doolittle 1979] – Doolittle, Hilda. *End to Torment: A Memoir of Ezra Pound*. New York: New Directions Publishing, 1979.

[Early French Tristan Poems 1998] – *Early French Tristan Poems*, ed. Norris J. Lacy: in II vols. Vol. I. Cambridge: D.S. Brewer, 1998.

[Ezra Pound and Music 2008] – *Ezra Pound and Music: The Complete Criticism*, ed. R.M. Schafer. New York: New Directions, 2008.

[Fenollosa Pound 1916] – Fenollosa, Ernest; Pound, Ezra. “*Noh*”, Or, *Accomplishment: A Study of the Classical Stage of Japan*. London: Macmillan & Co., Ltd, 1916.

[Gaudier-Brzeska 1915] – Gaudier-Brzeska, Henri. “Vortex (Written from the Trenches).” *BLAST* II (July 1915): 33–34.

Genette, Gérard. “Literatura i prostranstvo.” [“Literature and Space.”] *Figury* [Figures]. Vol. 1. Moscow: Izd-vo im. Sabashnikovykh Publ., 1998: 278–283.

[Holaday 1977] – Holaday, Woon-Ping Chin. “Pound and Binyon: China via the British Museum.” *Paideuma* 6:1 (1977): 27–36.

[The Letters of Ezra Pound 1951] – *The Letters of Ezra Pound: 1907–1941*, ed. D.D. Paige. London: Faber and Faber, 1951.

[Miner 1966] – Miner, Earl. *The Japanese Tradition in British and American Literature*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1966.

[Nicholls 1995] – Nicholls, Peter. “An Experiment With Time: Ezra Pound and the Example of Japanese Noh.” *Modern Language Review* 90 (1995): 1–13.

[Pound 1996] – Pound, Ezra. *The Cantos*. New York: New Directions, 1996.

[Pound 1982] – Pound, Ezra. *Collected Early Poems of Ezra Pound*, ed. by Michael John King. New York: New Directions, 1982.

[Pound 1914a] – Pound, Ezra. “Edward Wadsworth, Vorticist.” *The Egoist* 1:16 (August 1914): 306–307.

[Pound 1987a] – Pound, Ezra. *Ezra Pound and Japan: Letters and Essays*. Redding Ridge, CT: Black Swan Books, 1987.

[Pound 1978] – Pound, Ezra. *Ezra Pound Speaking: Radio Speeches of World War II*, ed. L.W. Doob. London; Westport, CT: Greenwood Press, 1978.

[Pound 1968] – Pound, Ezra. *Literary Essays*, ed. T.S. Eliot. New York: New Directions, 1968.

Pound, Ezra. *Kantos [Cantos]*, transl., introd., comm. A.V. Bronnikov. Saint-Petersburg: Nauka Publ., 2018.

[Pound 1970] – Pound, Ezra. *A Memoir of Gaudier-Brzeska*. New York: New Directions, 1970.

[Pound 1987b] – Pound, Ezra. *Plays Modelled on the Noh*, ed. Donald C. Gallup. Toledo, OH: The Friends of the University of Toledo Libraries, 1987.

[Pound 1910] – Pound, Ezra. *The Spirit of Romance*. London: J.M. Dent and Sons, Ltd., 1910.

[Pound 2005] – Pound, Ezra. *The Spirit of Romance*. New York: New Directions, 2005.

[Pound 1914b] – Pound, Ezra. “Vortex.” *BLAST* I (June 1914): 153–154.

[Pound 1967] – *Pound/Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce: With Pound's Essays on Joyce*, ed. Forrest Read. New York: New Directions, 1967.

[Provenzalisches Liederbuch 1917] – *Provenzalisches Liederbuch*, ed. Erhard Lommatzsch. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1917.

[Santayana 2008] – Santayana, George. *The Letters of George Santayana*, ed. William G. Holzberger: in VIII vols. Vol. VIII. Cambridge: The MIT Press, 2008.

[Terrell 1974] – Terrell, Carroll F. “The Na-Khi Documents I.” *Paideuma* 3:1 (1974): 91–122.

[Tryphonopoulos Adams 2005] – Tryphonopoulos, Demetres P., Adams, Stephen J. *The Ezra Pound Encyclopedia*. Westport, CT: Greenwood Press, 2005.

[Yeats 1916] – Yeats, W.B. “Introduction.” In Fenollosa, Ernest, Pound, Ezra. *Certain Noble Plays of Japan*. Churchtown: Cuala Press, 1916: 1–XIX.