

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Тольяттинский государственный университет»

*На правах рукописи*

**НАСЫРОВА ДИАНА РАХИМЖАНОВНА**

**ПОЭЗИЯ Э.Э. КАММИНГСА: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО**

Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья  
(американская)

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

**Научный руководитель:**  
доктор филологических наук,  
доцент Т.Н. Андреюшкина

Тольятти – 2021

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

Введение .....	3
Глава 1. Значение европейской традиции для становления и развития поэтики Э.Э. Каммингса.....	23
1.1. Формирование художественно-эстетической концепции Э.Э. Каммингса .....	23
1.2. Влияние французских символистов на поэзию Э.Э. Каммингса.....	51
Глава 2. Роль модернизма в творчестве Каммингса – поэта и художника .....	77
2.1. «Чистая образность» имажизма и «энергия слов» вортицизма.....	82
2.2. Восприятие Каммингсом эстетики футуризма.....	88
2.3. Кубистические эксперименты Каммингса.....	102
2.4. Поэтические техники дадаизма.....	111
Глава 3. Роль и место сонетного жанра в поэтическом творчестве Э.Э. Каммингса.....	122
3.1. Трансформация жанра сонета в поэзии Э.Э. Каммингса .....	122
3.2. Композиционное своеобразие поэтических сборников Э.Э. Каммингса .....	148
Заключение .....	184
Список литературы .....	191
Приложения.....	208

## Введение

Творчество американского поэта, писателя и художника Эдварда Эстлина Каммингса (Edward Estlin Cummings, 1894-1962) приходится на исторически сложное и противоречивое время, на переломный момент в истории мировой художественной культуры. Период рубежа XIX – XX веков, а также первая половина XX века, характеризуются острым культурным кризисом, охватившим все сферы жизни. С одной стороны, он был обусловлен признанием несовершенства и ограниченности позитивистской картины мира, разочарованностью в возможностях науки и крушением уверенности в абсолютном могуществе человеческого разума вместе с кризисом христианской веры, с другой же стороны, – проявлением назревшей необходимости в поиске новых форм культуры, которая, в свою очередь, настоятельно выявляла потребность в новом художественном языке.

Характерные черты современности – нестабильность и наличие многочисленных противоречий – нашли непосредственное отражение в творчестве Каммингса и определили его художественную технику. Экспериментальный подход американского автора к литературе и живописи вполне соответствует современной цивилизации с характеризующей ее противоречивостью. Его уникальное мастерство, охватывающее разные сферы искусства, заслуживает пристального внимания со стороны исследователей, в особенности значимо его сонетное творчество, которое может объяснить характер становления жизненной философии автора, выявить его эстетические позиции и новаторство его поэтической техники.

Особое влияние на формирование мировосприятия Каммингса оказали его детские воспоминания. Счастливое, беззаботное детство, время, проведенное на лоне природы, нашли отражение в многочисленных сонетах о природных процессах и явлениях («now winging selves sing sweetly, while ghosts (there)», «now comes the good rain farmers pray for (and)»<sup>1</sup>), о наслаждении каждым моментом жизни и понимании его уникальности и неповторимости («i thank You God for

---

<sup>1</sup> Здесь и далее орфография Каммингса.

most this amazing»), о любви («i carry your heart with me(i carry it in», «being to timelessness as it's to time»). В этих стихотворениях в полной мере выразился оптимизм мироощущения автора, который проявился в восхвалении природы, противопоставленной возрастающему технологическому развитию общества, в выражении первостепенной роли чувств и эмоций, свободы быть собой в мире конформизма и практицизма.

Следует отметить, что, в отличие от развитых западноевропейских литератур, американская «изысканная словесность» сформировалась относительно недавно. Ее история начинается лишь в XVII веке и насчитывает всего около четырех столетий, из которых около двухсот лет приходится на колониальный период. Литература США, в особенности на начальном этапе, не обладала собственными устойчивыми литературными традициями. При своем становлении и развитии она испытывала огромное влияние со стороны развитых европейских литератур Англии, Германии, Франции и др. Что касается поэзии, Т.Д. Венедиктова отмечает, что лишь в 10-е гг. XX века в США происходит так называемое «Поэтическое возрождение», связанное не только с появлением «новых поэтических форм, но и с переосмыслением культурно-эстетических основ, функций поэзии, с изменением ее роли внутри литературы как института» [Венедиктова 2009: 654-655].

В поэзии Каммингса в большей или меньшей степени присутствуют некоторые параллели в образно-тематическом и композиционном аспектах с произведениями отдельных американских поэтов и писателей XIX и XX веков: Р.У. Эмерсоном, Г. Торо (неприятие возрастающего практицизма и прагматизма в американском обществе, восхваление природы и восхищение значимостью индивида), У. Уитменом (откровенные эротические образы, обращение к жизни простых американцев, отсутствие постоянного поэтического ритма и размера, вариативность длины строки), Т.С. Элиотом (стремление к затруднению восприятия литературного произведения реципиентом), Э. Паундом (отражение в творчестве Каммингса трех категорий языка, выделенных Э. Паундом: фанопеи, мелопеи, логопеи) и др. Однако в своем творчестве эти авторы также опирались

на западноевропейские литературные традиции. Исходя из этого, а также учитывая его «годы учения» в Европе, поэзию Каммингса следует рассматривать в контексте западноевропейского поэтического опыта.

Получив в Гарварде степень магистра искусств, Каммингс обладал обширными познаниями в области классической литературы, живописи и архитектуры. Полученное им образование нашло отражение в поэтическом творчестве и проявилось в использовании греческих и латинских выражений в названии произведений («EIMI», «ADHUC SUB JUDICE LIS», «Puella Mea»), в заглавии поэтических циклов («Amores») и сборников поэзии («χαίρε»), в различных аллюзиях и реминисценциях на мифологические и библейские сюжеты («in Just», «Jehovah buried, Satan dead»), произведениях литературы («sweet spring is your» – реминисценция на стихотворение Т. Нэша «Spring, the sweet spring», «honour corruption villainy holiness» – аллюзия на «Кентерберийские рассказы» Дж. Чосера), живописи («my lady is an ivory garden»), архитектуры («these children singing in stone a»), а также отсылки к историческим событиям («plato told») и известным личностям («Buffalo Bill», «Picasso», «out of the mountains of his soul come» – сонет-посвящение французскому скульптору А. Майолю, «Doveglion» – стихотворение, посвященное филиппинскому поэту Х.Г. Вилле). Каммингс был хорошо знаком с традицией создания твердых поэтических форм – баллады («THE COMING OF MAY»), эпиграмм («EPITHALAMION»), сонета («being to timelessness as it's to time,»).

Каммингс неоднократно посещал европейские города, особое предпочтение отдавая Парижу, в который он впервые попал еще во время Первой мировой войны в 1917 году, когда город был центром развития новых направлений в искусстве, а также в период с 1920 по 1930 гг. Каммингс провел там несколько лет. Он посвящал свои стихотворения этому городу («Paris; this April sunset completely utters»), использовал в текстах стихотворений отдельные слова, а также целые отрывки на французском языке («little ladies more»). В Париже он познакомился со многими видными деятелями искусства: Э. Паундом, П. Пикассо и др., которые оказали заметное влияние на его творчество. Следует отметить, что

посещение Парижа и обращение к западноевропейскому модернистскому искусству было характерно для многих американских и латиноамериканских писателей того времени (С. Вайехо, А. Маклеш, В. Уидобро, Т.С. Элиот, Г. Джеймс, Э. Паунд и др.). С нарастанием фашизации Европы многие европейцы, напротив, стали покидать город и перебираться в Америку.

**Степень разработанности темы исследования.** Что касается зарубежных исследований, то следует отметить тот факт, что творчество Каммингса изучалось не столь широко, как поэзия других американских авторов, что, на наш взгляд, связано с тем, что Каммингс всегда действовал в соответствии со своим мировосприятием и свободно подвергал критике любое событие, действие со стороны правительства или человека, иронизируя над неколебимыми американскими ценностями, как, к примеру, гимн США или символ страны – статуя Свободы. К тому же Каммингс часто обращался к миру того, что называют «демимондом» («полусветом»), откровенно описывая эротические сцены с дамами легкого поведения. Подобные темы были в американском обществе табуированы, что непосредственно было связано и с влиянием на поэта пуританской морали, господствовавшей в США вплоть до 1960-1970-х гг.

Исследователи творчества Каммингса отмечают, что трудно вести речь об эволюции поэта как таковой, поскольку на протяжении всего творческого пути он придерживался одних и тех же ценностей, поэтический стиль его практически не менялся, в его творчестве неизменно присутствовали как эксперименты, так и устойчивые традиционные формы поэзии. За это он даже подвергался критике. Так, согласно Джону Антерекеру, «на протяжении всей жизни Каммингс прорабатывал весьма рано сложившийся набор по существу неизменных образов восприятия и технических приемов» [Цит. по: Kidder 1979: XL]. Солидаризуясь с этим, Кеннеди, главный исследователь творчества Каммингса, отмечает только, что к концу жизни поэта ухудшение его физического состояния сказалось на увеличении числа сатирических стихотворений, в которых он резче начинает осуждать человека и его пороки, а также признавать при этом и свои собственные ошибки [Kennedy 2007: 163].

Стоит отметить, что отношение критиков к творчеству американского поэта и писателя далеко не всегда было ровным. Наибольшее число критических статей, касающихся произведений Каммингса, приходится на период 1950-80-х годов, чему способствовало издание книги «Собрание стихотворений», благодаря которой критики получили возможность в полной мере ознакомиться с поэтическими работами автора.

В 20-е годы XX века критические работы о Каммингсе достаточно разнородны и касаются, в основном, его экспериментального подхода к языку, отображаемого им в поэзии и прозе. В это время вышли несколько его поэтических сборников: «Тюльпаны и дымоходы», «&», «XLI стихотворение», «равняется 5», роман «Огромное пространство» и пьеса «Ему». Критические работы этого периода складывались, главным образом, из обзоров и рецензий на эти книги. Дж. Х. Престон в рецензии на пьесу «Ему» отмечает, что, как и многие поэты, Каммингс уделяет огромное внимание выбору слов. Однако важнее точного смысла, которое несет то или иное слово, он считает звуковое и цветовое выражение этого слова, а также его коннотативное значение, то есть те мгновенные ассоциации, которое оно вызывает у читателя [Preston 1984: 52]. При выборе слова поэт стремился вызвать непосредственную ответную реакцию читателя благодаря зрительному и звуковому образу слова. Его значение при этом существенной роли не играло. Автор рецензии все же считает, что в некоторых стихотворениях из-за такого подхода невозможно понять смысл, который поэт хотел донести до читателя. По мнению Э. Уилсона, стиль у Каммингса «незрелый», и его многочисленные эксперименты с пунктуацией только отвлекают внимание читателя от самого стихотворения [Wilson 1984: 70]. Поэт и критик Дж. Бишоп, напротив, одобрил неординарный подход Каммингса в языковом аспекте, но в то же время и он выразил мнение, что иногда из-за экспериментов в деформировании языка то или иное стихотворение превращается в «словесный бедлам» [Bishop 1984: 32]. Издатель журнала «Поэзия» Г. Монро при публикации стихотворений Каммингса позволила себе исключить из них все элементы, противоречащие языковой традиции, мотивируя это тем, что

эксцентричная манера письма поэта не имеет ничего общего с поэтическим выражением [Monroe 1984: 40]. Следует отметить, что 30 лет спустя Каммингс получил премию именно от ее литературного журнала.

Для периода 1920-х годов в целом было характерно неприятие сложного для восприятия стиля, который все больше проявлялся в творчестве многих поэтов-модернистов, насыщенном фрагментированностью и расчлененностью образов. К этому времени не все критики осознали, что за такой своеобразной манерой письма кроется нечто большее, чем простое отклонение от общепринятых норм и правил. Авангардные поэты через расчлененную реальность бытия и безграничный мир фантазии и воображения противопоставляли себя научному позитивизму и усиливавшейся индустриализации жизни с характерной для нее технизированностью и коммерциализацией. В это время были представлены лишь отдельные, небольшие по объему критические публикации, в которых рассматривалось творчество Э.Э. Каммингса. Этот период можно считать отправной точкой для дальнейшего более глубокого исследования поэзии американского автора.

В 1930-е годы были опубликованы еще три книги Каммингса «W [ViVa]», «EIMI. I am», «Никаких благодарностей», а также первый его антологический сборник «Собрание стихотворений». Во многих критических работах этого периода отмечался иррациональный подход автора к творчеству, довольно часто упоминался индивидуализм, присущий поэзии Каммингса на протяжении всей его творческой деятельности. Так, А. Тейт обвиняет поэта в отсутствии писательского роста и творческой эволюции. По его мнению, Каммингс не создал собственного стиля, и, чтобы это скрыть, занимался простой деформацией строк и отдельных слов. А. Тейт критикует Каммингса и за то, что тот не признавал очевидного для автора статьи влияния на свою поэзию со стороны таких поэтов-предшественников, как Д. Китс и А.Ч. Суинберн<sup>2</sup> [Tate 1984: 56]. Ф. Хортон и

---

<sup>2</sup> Следует отметить, что в своих «не-лекциях» Каммингс цитирует стихотворения этих английских поэтов («Ode on a Grecian Urn» Дж. Китса, «When the hounds of spring are on winters traces» А.Ч. Суинберна) и сам признается в том, что они относятся к его самым любимым лирическим произведениям.



Ш. Мэнгэн в статье «Два взгляда на Каммингса» также солидарны в том, что в творчестве американского автора невозможно проследить какого-либо развития и движения к совершенствованию. Авторы статьи подчеркивают, что главные темы в поэзии Каммингса – весна, любовь и смерть – продиктованы якобы отсутствием у поэта воображения и смелости [Horton 1984: 69]. Точно так же Кеннет Берк в статье «Два вида против» выразил общую для многих критиков мысль о том, что поэзия Каммингса неинформативна и нелогична [Burke 1984: 61].

Р.П. Блэкмер в своей работе «Notes on E.E.Cummings' Language» резко отзывается о выборе его лексики. На его взгляд, Каммингс предпочитает слова, несущие в себе абстрактные значения, повторяет многократно одни и те же лексические конструкции, создавая при этом слишком неопределенные образы и чрезмерную монотонность. Сам Блэкмер полагал, что значение слова должно предшествовать его использованию, и требовал точности в языке [Blackmur 1984: 107]. Каммингс же в своем творчестве намеренно уходил от этого, добиваясь как раз многозначности и нетривиальности. Его стремление поддерживает еще один американский поэт, творивший в одно время с Каммингсом, – Уильям Карлос Уильямс. Уильямс возражает Блэкмеру и утверждает то, что за т.н. «монотонностью стиля» кроется многообразие образа личности Каммингса [Там же: 110].

1940-е годы ознаменовались выходом двух пьес Каммингса – «Anthropos [Человек]» и «Санта Клаус», – не вызвавших интереса у критиков, и двух поэтических сборников «50 стихотворений» и «1×1», получивших большое количество критических отзывов. В рецензии на книгу «50 стихотворений» П. Блэкмер пишет, что, в отличие от 1931 года, он, критик, способен теперь увидеть связь между словами, их денотативными и коннотативными значениями, звуковым и визуальным образами этих слов [Blackmur 1984: 113]. П. Деврайс в своем эссе «Быть» говорит, что использование Каммингсом существительных в качестве глаголов отображает становление бытия. Критик отмечает новизну каждого стихотворения и осознает значимость любовной тематики в творчестве поэта [DeVries 1984: 74].

Однако многие участники дискуссии не разделяли мнения Блэкмера и Деврайса. Ф.О. Мэттисен в рецензии на книгу «1×1» настаивал на том, что стиль американского поэта статичен и однообразен [Matthiesen 1984: 77]. Б. Дойч написала рецензию на сборник «50 стихотворений», подражая стилю Каммингса и сатирически высказываясь о нем: «мы не просим вас // о чем-то новом, просто // меньше // и (может // ) или получше // ?стихотворений» [Deutch 2010: 100].

В 1950-е годы количество критических публикаций, посвященных творчеству Каммингса, практически удвоилось. Были изданы сборники «Хаире» и «95 стихотворений», а также антология «Собрание стихотворений», включающая в себя работы, созданные до 1954 года. В 1953 году был опубликован курс автобиографических текстов поэта под названием «я: шесть не-лекций». Этому периоду присуще обращение многих критиков к анализу моральных ценностей в творчестве американского поэта. Р. Джэрэл пишет в рецензии на книгу «Хаире», что стихотворения Каммингса будут еще долго притягивать к себе интерес благодаря присущей им сентиментальности и чувству юмора, однако он подчеркивает отсутствие трагического аспекта в его произведениях [Jarell 1984: 81]. Э.М. Худ резко отзывается о манере письма Каммингса, называя ее бессодержательной и однообразной. Он замечает, что деформирование традиционного языка не ведет к образованию нового. Автор рецензии утверждает также, что малопонятные типографские приемы, которые поэт использует в своих публикациях, воздействуют на читателя лишь зрительно и не несут никакой смысловой значимости [Hood 1984: 92-95].

Интерес вызывает замечание Дж. Берримена, который в рецензии на сборник «95 стихотворений» пишет о том, что в книге нет ни одного упоминания об изменении возраста героя, связанного с движением времени, что, очевидно, показывает неприятие поэтом действительности [Berryman 1984: 91]. Значительный вклад в критическое обозрение работ Каммингса внесла Б. Вотсон, которая в своем эссе «Э.Э. Каммингс: протест против будущего» называет его политически-социальным поэтом и подчеркивает неприятие Каммингсом всеохватывающей модернизации [Watson 1972: 31-45]. В 1950-е гг. издается

первая биография Каммингса, представленная в книге Ч. Нормана «E.E. Cummings: The Magic-Maker». В ней Ч. Норман представляет читателю глубокое понимание самого поэта, его жизни и взаимоотношений с другими людьми.

В 1960-е и 1970-е годы количество критических работ, посвященных Каммингсу, не уменьшается и, как отмечает Х. Грегори, появляется все больше публикаций с положительными отзывами о его творчестве. Грегори в своем эссе «Э.Э. Каммингс» исследует процесс становления поэзии американского поэта [Hogase 1984: 95-97]. Неоспоримый и значительный вклад в изучение биографии и литературного мастерства Каммингса принадлежит Н. Фридману [Friedman 1960, 1964], Р.С. Кеннеди [Kennedy 1994] и другим американским и европейским ученым-литературоведам, так как творчество Каммингса вызывает научный интерес не только в Америке, но и за ее пределами: во Франции, Германии, Испании. В своих работах Фридман проводит глубокий анализ творческих аспектов лирики Каммингса, в том числе и лингвистический анализ его текстов. Фридман долгое время руководил поэтическим «Обществом Э.Э. Каммингса» и был главным издателем журнала «Весна», в котором и в наши дни публикуются материалы о поэте и его произведениях.

Следует отметить, что публикация биографии Каммингса способствовала появлению работ, в которых отражалось влияние событий в жизни поэта на его творчество. Так, Р. Кеннеди описывает взаимоотношения поэта с родителями и то, насколько они повлияли на его творческое становление [Kennedy 2007: 1-2]. Р. Шоу, анализируя в «Обзоре избранных писем Э.Э. Каммингса» эпистолярное наследие поэта, говорит о том, что его личные письма можно рассматривать как отдельные поэтические произведения, так как они создавались в той же манере, что и стихотворения поэта [Shaw 1984: 98-99].

Несомненно, были и такие исследователи, которые резко отзывались о стиле поэта. Х. Вендлер, подвергающий сомнению творческое развитие Каммингса, подчеркивает, что его иррационализм и нелогичность, которые видны во многих произведениях, не позволят поэту быть признанным людьми интеллектуального

склада [Vendler 1984: 99-105]. Тем не менее, несмотря на ряд отрицательных отзывов на творчество Каммингса, можно констатировать, что в целом в работах середины века все больше утверждается позитивный настрой критики на его экспериментальную лирику.

В конце XX века наступило время некоторого спада в критическом обозрении поэзии американского поэта и писателя. Наиболее видными и значимыми работами этого периода стали «Я есть мое творчество. Поэзия Э.Э. Каммингса» пера М. Хойсера и работы Р.С. Кеннеди «Мечты в зеркале: биография Э.Э. Каммингса», «Э.Э. Каммингс. Возвращение», «Главный второстепенный поэт» и ряд других. Первая четверть XXI столетия привела к новому всплеску интереса к творчеству американского поэта. Современный исследователь творческого наследия Каммингса А. Розенблитт [Rosenblitt 2016], анализируя его поэзию и ее переводы, подчеркивает учебу поэта в Гарварде и изучение классической греческой литературы как факторы влияния на становление его стиля. Анализу отдельных стихотворений Каммингса посвящена книга Г. Блума [Bloom 2009]. В свете теории дзен-буддизма исследует поэтическое наследие Каммингса М. Буланд Бернз, считающий, что в основе творчества американского автора лежит созерцательный и интуитивный подходы к просветлению [Buland Burns 2015].

В отечественном российском литературоведении особенности творчества Каммингса изучены недостаточно. Немногочисленные работы исследователей XX века (Я.Н. Засурский [Засурский 1984], А.М. Зверев [Зверев 2013, 1979]), которые, в основном, приходится еще на советский период в истории нашей страны и следуют определенным положениям социалистической идеологии, не освещают всей глубины художественных исканий американского поэта и писателя. Сонетное творчество Каммингса вовсе было оставлено вне поля зрения ученых. Во многом это объясняется тем, что работы Каммингса были малодоступны российскому читателю как следствие официальных запретов на публикацию его работ в СССР и отсутствием переводов его произведений.

Появление первых переводов стихотворений поэта, несмотря на его экспериментальную направленность в выборе языковых средств, было связано с тем, что в 1920-е годы в поэзии Каммингса появлялись стихотворения о революционерах и рабочих, в которых он открыто симпатизировал этому движению. Так, в сатирическом стихотворении «16 heures» автор открыто проявляет свое расположение к коммунистическому движению, рассматривая его как силу, противоборствующую капиталистическому строю, сложившемуся в Европе и Америке. Подобное настроение Каммингса было ему присуще и несколькими годами раньше, когда в письме от 7 ноября 1919 года он пишет своему отцу о том, что «сегодня все нью-йоркские радикалы подбрасывают свои шляпы, празднуя годовщину большевизма: везде проходят большие митинги, и я думаю, что получу большое удовольствие...» [Цит. по: Flajsar, Vernyik 2007: 204].

Однако после путешествия в Советский Союз в 1931 году, осознав истинную суть складывавшейся там тоталитарной системы, Каммингс создает серию сатирических стихотворений (к примеру, «kumrads die because they're told»), а также книгу-травелог «EIMI. I Am», материалом к которой послужили впечатления автора от поездки в СССР. В этих работах он показывает свое отношение к коммунистическому режиму, который, по его мнению, всецело сковывал свободу и индивидуальность человека. Официальный запрет на творчество Каммингса был частично снят лишь в 1970-е годы благодаря статьям А. Зверева, который в целом дал положительную оценку его ранним произведениям, не противоречащим советской идеологии. Творчество Каммингса привлекало советских исследователей еще и тем, что он, по выражению того же А. Зверева, «выступал бескомпромиссным и язвительным критиком американского мещанства», «самодовольного» [Зверев 1979: 126] общества потребления, капиталистический уклад которого противопоставлялся социалистическому строю.

Современному российскому читателю творчество Каммингса практически неизвестно, и объясняется это прежде всего отсутствием переводов его стихотворений на русский язык. Оно незначительно даже в настоящее время. В

советское время его работами занимались такие переводчики, как В.Л. Британишский и А.Я. Сергеев, отдельные стихотворения переводил Л.Н. Чертков. В нынешнее время известные переводы Каммингса принадлежат С. Бойченко, Я. Пробштейну, Н. Семониффу, И. Сатановскому. Существуют также переложения отдельных стихотворений поэта, принадлежащие К.С. Фараю, Н. Ткач, Д. Кузьминой, П. Руминовой и ряду других переводчиков<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Первые переводы Каммингса на русский язык появились в 40-е годы XX века, когда в стране существовал строгий цензурный отбор зарубежных текстов, обусловленный существовавшим в то время общественно-политическим строем. Появление того или иного стихотворения в переводе обуславливалось в советское время его «верной» политической ориентированностью и целесообразностью, а не литературными достоинствами. Появление стихотворений Каммингса связано с тем, что поэт был ярким представителем авангардистского искусства, демонстрирующим в своей поэзии откровенное неприятие американского образа жизни и неприязнь к сложившемуся «обществу потребления». Его интерес к левым движениям в США и Европе в начале двадцатых годов способствовал допуску к публикациям переводов стихотворений автора в советских поэтических антологиях и литературных журналах.

Одним из самых значительных переводчиков работ Каммингса в советское время по праву считается В.Л. Британишский. В антологии «Современная американская поэзия. Антология» (впервые была издана в 1975 году, переиздана в 2007 г.) опубликованы переводы двенадцати стихотворений Каммингса, осуществленные различными переводчиками: В. Британишским, А. Сергеевым, Л. Чертковым, В. Шаргуновым. В антологиях «Американская поэзия в русских переводах» (составитель С.Б. Джимбинов, 1983) и «Поэзия США» (составитель А. Зверев, 1982) также представлены некоторые стихотворения Каммингса, переведенные В.Л. Британишским. После посещения Каммингсом СССР в 1931 г. и выхода книги «ЕІМІ. Я есть», в которой автор в остросатирической манере делится своими неутешительными наблюдениями и мыслями по отношению к тоталитарному режиму, интерес к переводам произведений американского поэта со стороны государства сошел на нет. Следует отметить, что избранные главы из этих путевых заметок под названием «Приключения нетоварища Кемминкса в Стране Советов: Э.Э. Каммингс и Россия» были изданы на русском языке только в конце 2013 г.

И только в постсоветское время переводчикам удалось напечатать свои работы, посвященные поэзии Каммингса, в полном объеме. В 2004 г. выходит книга «Каммингс Э.Э. Избранные стихотворения в переводах Владимира Британишского», а в 2005 г. «От Уитмена до Лоуэлла: Американские поэты в переводах Владимира Британишского». В 2008 г. вышел сборник стихов в переводе А. Сергеева «Звездокол. Избранные переводы: поэты Англии, Ирландии, США, Австралии», в который вошли несколько стихотворений Каммингса.

В настоящее время современные авторы публикуют свои переводы стихотворений американского поэта, главным образом, в интернет-ресурсах. Среди них можно выделить профессиональных переводчиков, но также и тех, кого можно назвать «любителями», пробующими свои силы в этой деятельности. Большая работа по переводу стихотворений Каммингса на русский язык проделана поэтом, литературоведом и переводчиком поэзии Я.Э. Пробштейном. Его перу принадлежат переводы более 30 работ Каммингса из разных поэтических сборников, начиная с «Тюльпанов & дымоходов» («Tulips & Chimneys», 1923), заканчивая «Радуйся» («Хаире», 1950). Все они опубликованы в интернет-ресурсах [<http://arcada-nourjahad.blogspot.ru/2009/12/blog-post.html>].

При изучении переведенных работ Каммингса нельзя не отметить такого автора, как Н. Семонифф, чьи переводы опубликованы в электронном журнале «Самиздат»

Эти опыты переводов публиковались лишь в интернет-ресурсах, в антологиях американской поэзии советских времен. Однако переложения всех немногочисленных переводчиков Каммингса не могут дать полного представления о художественном своеобразии поэзии и уникальном поэтическом стиле автора, поскольку они не охватывают и десятой доли творческого наследия поэта.

При работе с текстами Каммингса переводчик сталкивается с произведениями, которые построены в соответствии с особыми авторскими принципами, лежащими в основе их создания, поэтому в ряде случаев смысл его стихотворений несопоставим с общепринятыми читательскими возможностями восприятия. Даже у носителей языка при прочтении стихотворений Каммингса могут возникнуть вопросы об истолковании смысла содержания, так как его тексты отличаются нетрадиционным подходом к орфографии и синтаксису, идущим вразрез с правилами и нормами английского языка, а также с абстрактностью и многозначностью содержательного аспекта, что связано с употреблением большого числа авторских неологизмов.

Однако сам Каммингс неоднократно подчеркивал, что внесение изменений в его творения недопустимо ни для кого, кроме самого автора, это касается как содержательной стороны, так и визуально-графического отображения стихотворения на странице. Исходя из этого, в случае с американским поэтом перевод должен быть предельно близок к оригинальному стихотворению автора. Добиться этого, работая с текстами Каммингса, очень непросто, так как необходимо представить практически непередаваемые в переводе слова и звуковые комбинации, образующие уникальное единство смысла, формы и звучания, присущее поэзии автора.

---

[[http://samlib.ru/n/nejt\\_w\\_s/](http://samlib.ru/n/nejt_w_s/)]. Среди современных переводчиков ему принадлежит наибольшее число опубликованных переводов произведений американского поэта. Помимо работы с поэтическими произведениями Каммингса, Н. Семонифф перевел еще и отдельные главы из романа «Огромное пространство», написанного Каммингсом в 1922 году, сказки, рассказы, размышления Каммингса, изданные при жизни автора в журнале «Ярмарка тщеславия» («Vanity Fair»), а также автобиографические лекции под названием «я – шесть не-лекций».

В наши дни намечается тенденция к возрастанию интереса к творчеству Каммингса как одного из самых оригинальных авторов XX века. В этой связи появляется все больше исследований, посвященных поэзии и прозе американского автора. Среди современных работ, раскрывающих разные аспекты его творчества, следует выделить отдельные статьи М.В. Малыхиной [Малыхина 2006, 2012], М.В. Тлостановой [Тлостанова 2013], М.Ю. Ошукова [Ошуков 2012, 2017], В.В. Фещенко [Фещенко 2014, 2015], М.А. Тарасовой [Тарасова 2016], А. Саул [Саул 2017]. М.В. Малыхина сопоставляет поэзию Каммингса с творчеством В. Хлебникова, а также выявляет трансцендентальную сущность природы в поэзии американского автора. М.Ю. Ошуков анализирует романы «Огромное пространство» и «ЕІМІ» в связи с революционной тематикой, проводит параллели с романом Е. Замятина «Мы». В.В. Фещенко также обращается к роману «ЕІМІ», рассматривая его как гибрид литературных жанров. Он также анализирует проблему телесного дейксиса в экспериментальных стихотворениях Каммингса «Кузнечик» и «иные ищут похвалы друзей». М.А. Тарасова сравнивает пять переводов стихотворения «anyone lived in a pretty how town», выявляя переводческие стратегии при работе с поэтическим текстом Каммингса. М.В. Тлостанова создает творческий портрет Э.Э. Каммингса, анализируя особенности его художественного мира. А. Саул рассматривает трансформацию поэтики желания на примере стихотворений модернистских поэтов: Каммингса, Хлебникова, Каббани. Польский исследователь Дж. Янечек также обращается к творчеству Каммингса, Хлебникова и Айги, анализируя их стихотворения о кузнечиках<sup>4</sup>. Несмотря на возрастающую популярность Каммингса в нашей стране, его творчество исследовано мало и несистематично, исследователи коснулись лишь отдельных аспектов его творчества, на русский язык переведена лишь небольшая часть поэтического наследия автора, что обусловлено и герметичностью многих его текстов.

Проанализировав историю критических работ, можно прийти к заключению, что остается еще много аспектов творчества Каммингса, которые до этого не

---

<sup>4</sup> См.: [https://ka2.ru/nauka/janeczek\\_3.html](https://ka2.ru/nauka/janeczek_3.html)



рассматривались критиками. Как отмечает Дж. Логан: «Каммингс является самым провокационным, самым сентиментальным, самым смешным, наименее понятным» [Mazzaro 1970: 270]. А Дж. Пенберфи называет американского автора «одним из наиболее ярких поэтов-новаторов XX века»<sup>5</sup>. Обзор научно-критической литературы показывает неугасающий интерес отечественных и зарубежных исследователей к творчеству Э.Э. Каммингса. Однако в этих работах нельзя выявить комплексного и полноценного анализа всего поэтического наследия американского автора, поскольку были исследованы далеко не все аспекты его творчества.

**Актуальность** данного диссертационного исследования обусловлена, с одной стороны, повышением внимания в современном российском литературоведении к работам поэтов и писателей, чье творчество приходится на рубеж XIX-XX веков, а также на первую половину XX века – значимый период в развитии культурного и литературного процесса, с тем, чтобы провести параллели с переходным периодом в истории культуры сегодняшнего дня. С другой стороны, актуальность работы связана с возрастающим интересом к сонетному творчеству Каммингса, которое оставалось в российском литературоведении до сегодняшнего дня недостаточно освещенным. В связи с этим положением позволительно вести речь о **научной новизне** нашей работы, которая обусловлена тем, что впервые в отечественном литературоведении предпринимается попытка многоаспектного и комплексного анализа поэтического наследия американского поэта в контексте классической традиции, а также в традиции современного ему европейского модернистского искусства.

**Объект исследования** – поэтическое творчество Э.Э. Каммингса.

**Предмет исследования** – традиции и новаторство в поэтическом творчестве американского автора в его взаимодействии с западноевропейским искусством модернизма и с учетом традиций западноевропейского сонета.

**Цель** данной работы – формирование целостного и системного представления о своеобразном слиянии новаторского и традиционного подходов к

---

<sup>5</sup> Цит. по: <http://www.poetryfoundation.org/bio/e-e-cummings>

поэзии посредством исследования модернистской специфики его стихотворений и, в частности, формы сонетов.

Постановка цели исследования предполагает решение следующих **задач**:

- изучить связь поэтического творчества поэта с различными литературными направлениями и течениями;
- проанализировать ряд репрезентативных стихотворений, которые способствуют более полному восприятию художественно-эстетической позиции автора;
- рассмотреть специфику поэтических образов и структурные особенности стихотворений Каммингса;
- исследовать особенности сонетного жанра в поэзии американского автора;
- показать эволюцию становления принципов при создании поэтических сборников Каммингса и описать каждый из ее этапов, проследив жанрово-тематический диапазон вошедших в них стихотворений

**Материалами исследования** послужили сонеты (около 208 наименований) и другие лирические произведения Каммингса, представленные в книге «Полное собрание стихотворений 1906-1962» («Complete Poems 1906-1962»), автобиографический сборник шести лекций «Я – шесть не-лекций» («i – six nonlectures»). Данная работа также включает в себя изучение переводов стихотворений американского автора, выполненных отечественными и зарубежными авторами. В работе привлекались сборники сонетов и отдельные книги стихотворений авторов, оказавших влияние на творчество Каммингса.

**Методология** диссертационного исследования основана на сочетании биографического, культурно-исторического и сравнительно-исторического методов. При изучении лирики Каммингса были использованы элементы лингвистического, лингвостилистического и сравнительно-сопоставительного анализов. Все это позволило наиболее глубоко проанализировать формальные и содержательные аспекты сонетов и других стихотворений, а также рассмотреть их специфику в историко-литературном контексте.

Теоретико-методологическую основу исследования составили труды отечественных и зарубежных ученых, посвященные исследованиям в области теории и истории литературы, И.В. Вершинина, М.М. Бахтина, М.Л. Гаспарова, В.М. Жирмунского, Н.В. Пестовой, Н.Т. Рымаря, Ю.Н. Тынянова; исследования по теории поэтических жанров, в частности, сонета Т.Н. Андреюшкиной, И.Р. Бехера, Н.В. Коноплюк, Б.В. Томашевского, О.И. Федотова, Е.Г. Эткинда, Р.О. Якобсона; исследования в области американской литературы Т.Д. Венедиктовой, Я.Н. Засурского, О.И. Половинкиной, М.Ю. Ошукова, О.М. Ушаковой; работы по анализу и интерпретации поэтических текстов М.Л. Гаспарова, Ю.М. Лотмана; исследования, посвященные литературному модернизму А.М. Зверева, В.М. Толмачева, Ю.Л. Цветкова, а также отдельным литературным направлениям: дадаизму (В.Д. Седельник), кубизму (Н.Т. Рымарь), символизму (С.Н. Зенкин, Г.К. Косиков, Д.Д. Обломиевский). Среди зарубежных литературоведов можно выделить труды по теории литературы и поэтике Ф. Линка, Р. Уэллека, Э. Фаулера, Х. Фридриха. Среди исследований, посвященных творчеству Э.Э. Каммингса особенно ценными оказались работы М. Вэбстера, Р.С. Кеннеди, Р. Киддера, Н. Фридмана, а также сборник шести лекций «Я – шесть не-лекций» самого Э.Э. Каммингса.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Выбор тематики, особенностей сюжетных линий, структуры его стихотворений продиктован, не в последнюю очередь, мировоззрением автора, которое формировалось под влиянием его биографического, а также культурно-исторического опыта, связанного с событиями, происходившими в обществе в первой половине XX века и наложившими отпечаток на становление индивидуальной авторской концепции, объединяющей в себе традиционное и новаторское.

2. В творчестве Э.Э. Каммингса, как поэта и художника первой половины XX века, отразился поиск новых возможностей обновления и расширения выразительных средств, так как традиционные идеи и формы были не в состоянии отразить новое художественное видение. Поэзия Каммингса стала примером

намеренного уклонения от традиций, которое проявилось в стремлении к деформации и фрагментарности, в отходе от возможности прямого истолкования текста.

3. Будучи поэтом и художником в одном лице, Э.Э. Каммингс придавал огромное значение графической структуре и мелодике своих стихотворений. Новаторство Каммингса заключалось в том, что в своем поэтическом творчестве он сумел достичь своеобразного синтеза поэзии, живописи и музыки.

4. Каммингс объединил в работах отдельные черты разных художественных направлений: (романтизма, трансцендентализма) и течений внутри модернизма (символизма, имажизма, вортицизма, кубизма, футуризма, дадаизма). Взаимодействие этих направлений в творчестве Каммингса способствовало формированию уникального стиля автора, раскрытию его творческого потенциала в полном объеме.

5. Сохранение связи поэзии Каммингса с традицией прослеживается в его обращении к сонетному жанру. В своих сонетах поэт затрагивает классические темы любви, дружбы, истинной красоты природы и т.д., что является традиционным для этого поэтического жанра. Преемственность традиций классической поэзии выразилась в стихотворениях Каммингса еще и в том, что в его любовной лирике преобладает традиционная образность художественных ассоциаций, обилие топосов природы. Однако Каммингс не обходит вниманием и злободневные вопросы времени, касающиеся явлений, возникших в связи с историческими и политическими событиями, к примеру, подавление личности социумом, социальное неравенство, возрастающее влияние идеологии милитаризма и многие другие темы.

6. Приверженность Каммингса к сонетному жанру проявляется в том, что сонет служил основополагающим элементом по отношению к структуре любого из его поэтических сборников. Сонеты были либо выделены в отдельные группы, либо были основными структурными элементами для создания необходимой циклической организации стихотворений. Главным композиционным принципом

сборников на протяжении всей творческой деятельности поэта оставался переход от низменного к возвышенному.

**Проблематика и выводы** диссертации соответствуют паспорту специальности 10.01.03 – литература народов стран зарубежья (американская литература) по следующим пунктам: п. 3 – Проблемы историко-культурного контекста, социально-психологической обусловленности возникновения выдающихся художественных произведений; п. 4 – История и типология литературных направлений, видов художественного сознания, жанров, стилей, устойчивых образов прозы, поэзии, драмы и публицистики, находящих выражение в творчестве отдельных представителей и писательских групп; п. 5 – Уникальность и самоценность художественной индивидуальности ведущих мастеров зарубежной литературы прошлого и современности; особенности поэтики их произведений, творческой эволюции; п. 6 – Взаимодействия и взаимовлияния национальных литератур, их контактные и генетические связи.

**Теоретическая значимость** диссертационного исследования заключается в том, что его результаты вносят вклад в расширение представления об американском модернизме, способствуют более глубокому пониманию специфики поэтического творчества Каммингса в связи с традициями и новаторскими тенденциями времени. В российском литературоведении не предпринимались попытки анализа сонетного наследия американского поэта, поэтому материалы данного исследования в значительной мере помогают осознать своеобразие жанра модернистского сонета и его место в поэзии Каммингса. В научной работе привлекаются стихотворения автора, большая часть которых на русском языке не публиковалась и потому российскому читателю практически неизвестна, но их значение необходимо для осмысления мировоззрения и творческих принципов Каммингса.

**Практическая ценность** исследования состоит в том, что материалы, анализ стихотворений, общие выводы, представленные в нем, могут быть широко использованы при разработке и составлении курсов по теории литературы, истории литературы страны изучаемого иностранного языка (английского), в

спецкурсах по американскому модернизму, сравнительному изучению литературы или творчеству отдельных американских авторов, при написании учебных и учебно-методических пособий для студентов на филологических и переводческих факультетах университетов.

**Апробация результатов.** Отдельные положения и результаты проведенного исследования были отражены в докладах на заседаниях кафедры германистики и лингводидактики УлГПУ, на VI Всероссийской молодежной конференции с международным участием «Молодежь и наука: слово, текст, личность» (Ульяновск, 2013), на VI Международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы образования в России и за рубежом: лингвистический, методический, педагогический аспекты» (Ульяновск, 2013), на научной конференции с международным участием «Эволюция и трансформация дискурсов: языковые, филологические и социокультурные аспекты» (Самара, 2014), научно-практических конференциях преподавателей и аспирантов Тольяттинского государственного университета (2011, 2012, 2014), на Международной конференции «XXVII Пуришевские чтения» (Москва, 2015), на V Международной молодежной научно-практической конференции «Молодежь и наука: слово, текст, личность» (Ульяновск, 2020 г.).

**Объем и структура работы:** диссертационное исследование состоит из Введения, основной части из трех глав, Заключения, Списка литературы, включающего в себя 208 наименований, 66 из которых на иностранных языках, и Приложений.

## **Глава 1. Значение европейской традиции для становления и развития поэтики Э.Э. Каммингса**

### **1.1. Формирование художественно-эстетической концепции Э.Э. Каммингса**

Эдвард Эстлин Каммингс был одним из величайших американских поэтов-новаторов XX века. Отказавшись от ряда традиционных подходов к поэзии как к роду литературы, он постарался создать в своем творчестве уникальный стиль, характеризовавшийся экспериментальной направленностью на выход за рамки классических традиций. Ему удалось мастерски объединить литературные приемы и элементы таких модернистских направлений современной ему культуры, как символизм, кубизм, имажизм, вортицизм, футуризм, дадаизм. Однако, несмотря на экспериментальность подхода к поэзии, его поэтическое творчество оказалось неразрывно связано с классическими традициями, что, в частности, нашло отражение в приверженности Каммингса к такому традиционному лирическому жанру, как сонет.

Любое художественное произведение – результат творческой деятельности автора, обладающего собственной волей, определенным духовным и жизненным опытом, конкретными знаниями, моральными устоями и нравственно-эстетическими представлениями. Автор «не исчерпывает произведение и не входит в него целиком, но выступает в качестве некоего предела, организующего и ограничивающего деятельность художника по конструированию новой реальности и придающего ей индивидуальный характер» [Мельникова 2008: 110]. Биографический опыт выступает в роли одного из самых значимых факторов, влияющих на формирование и структурирование художественной деятельности автора. Российская исследовательница выделяет еще два момента, в той или иной степени имеющие непосредственное влияние на творческую активность автора. Один из них связан с самим произведением, создаваемым художником, и И.М. Мельникова указывает на то, что произведение – не только результат творческой деятельности автора, но и то, «что <...> получилось и открылось ему в ходе работы» [Там же: 111]. Третьим моментом, который непременно

воздействует на автора во время творческого процесса, выступает язык, хранящий культурную память традиций и обычаев речевой деятельности, проявляющейся в традиционной системе образов, устойчивых речевых оборотах и т.д. Каммингс в своем творчестве старался освободиться от языковых конвенций и норм, чтобы открыть новые возможности языка для выражения своего художественного восприятия действительности.

Э.Э. Каммингс родился 14 октября 1894 года в Кембридже (штат Массачусетс). Еще ребенком он решил посвятить себя поэзии. Будущий поэт происходил из интеллигентной и достаточно обеспеченной семьи, которая пользовалась уважением в обществе. Детство маленького Эдварда, которое прошло в просторном семейном особняке и в летнем доме Джой Фарм в окружении родных, было счастливым и безмятежным. Его родители, Эдвард и Ребекка Хасвел Кларк Каммингс, окружали своего сына любовью и заботой и с ранних лет поощряли своего ребенка во всех творческих начинаниях. В надежде, что ее сын последует по стопам Генри Лонгфелло, который, как и Каммингс, был родом из Кембриджа, мать Эдварда читала ему поэзию, побуждала его вести дневник и регулярно писать стихи. Американский поэт подчеркивал, что ему очень повезло, так как его детство, юность и даже отрочество прошли без влияния «типичного атрибута эпохи – некниги некомиксов». Он отмечает, что очень рано ему начали читать древние мифы, истории о животных, В. Скотта, Ч. Диккенса, Д. Дефо, Дж. Свифта, Ж. Верна, Р.Л. Стивенсона, много поэзии, Библию [Cummings 1953: 27]. Благодаря заботам своей семьи мальчик с самого детства имел возможность погрузиться в мир искусства, поскольку его родители всячески способствовали знакомству сына с литературой, живописью и музыкой.

Они оказывали и финансовое содействие при публикации некоторых книг своего сына. Отец Каммингса выделил регулярное денежное содержание, благодаря которому его сын смог закончить и опубликовать роман «Огромное пространство», мать Каммингса также вложила свои деньги, чтобы поэтический сборник «Никаких благодарностей» вышел в свет. На протяжении всей жизни Каммингс был очень близок со своим отцом, который всегда горячо поддерживал



сына. О своей матери Каммингс написал, что она была самым удивительным человеком, которого он когда-либо встречал. Он с большой нежностью отзывается о ее душевной щедрости, жизнелюбии и жизнерадостности, незлобивости и стойкости характера и называл себя «сыном героической женщины» [Cummings 1953:11-12].

Свое первое стихотворение, прибаутку «О маленькая пташка, о» («Oh, a little birdie, oh») Эдвард написал, когда ему было всего три года, а в возрасте с восьми до двадцати двух лет он сочинял стихотворения каждый день, постигая многие традиционные поэтические формы. Полученный в подарок от дяди детский справочник по стихосложению Т. Худа («The Rhymester», 1882) дал Каммингсу возможность получить первое представление о разных поэтических формах, в том числе и о форме сонета. В одной из своих «не-лекций» он пишет, что книга стала для него «бесценным сокровищем», и после того, как он открыл для себя этот шедевр, в его жизни начался новый поэтический этап [Там же: 28]. На занятиях по стихосложению в колледже он продолжил изучать различные лирические жанры, работать над своим поэтическим мастерством и учиться применять свои знания на практике в процессе создания своей лирики. В то же время предпосылки к формированию особого стиля Каммингса можно проследить даже в самых ранних его работах.

Теплые воспоминания о счастливом детстве нашли отражение во многих стихотворениях поэта, которые были написаны им на разных этапах его творческого пути. К примеру, в дебютном поэтическом сборнике «Тюльпаны и дымоходы» присутствует целый раздел «Детские песни» («Chansons Innocentes»), состоящий из стихотворений, большинство из которых в той или иной степени отражают детские и юношеские воспоминания поэта. Одним из наиболее известных стихотворений Каммингса, посвященных детским впечатлениям, стали стихи «in Just». Первая версия этого стихотворения была написана автором еще в студенческие годы как упражнение по практике верлибра в рамках курса «Английское стихосложение»:

in Just-  
spring when the world is mud-  
luscious the little  
lame balloonman

whistles far and wee

and eddieandbill come  
running from marbles and  
piracies and it's  
spring

when the world is puddle-wonderful

the queer  
old balloonman whistles  
far and wee  
and bettyandisbel come dancing

from hop-sotch and jump-rope and

it's  
spring  
and  
the

goat-footed

balloonMan whistles  
far  
and  
wee

«в Разгар / Весны весь мир весёлый и грязный / а этот маленький / хромой человек с воздушными шарами // насвистывает далёкий и крошечный // а эддиплюсджанни бегут вприпрыжку / после пятнашек прятки / игры в пиратов и это / весна // и весь мир непролазно праздничный // и этот чудаковатый / старый человек с воздушными шарами / насвистывает далёкий и крошечный / а беттиплюсджонни бегут играя / после скакалки и классиков и // это / весна / и / козлоногий // Человек // с воздушными шарами насвистывает / далёкий / и / крошечный»<sup>6</sup>.

В своем стихотворении Каммингс изображает весну глазами ребенка, который с присущей ему непосредственностью и искренней радостью созерцает окружающий его мир. Поэт передает детские ощущения весеннего праздника посредством ярких образов, которые создаются благодаря использованию авторских неологизмов: «грязно-веселый» («mud-luscious»), «луже-великолепный» («puddle-wonderful»), а также благодаря нетрадиционному расположению слов на странице, в результате чего ускоряется или замедляется темп стихотворения, изолируются отдельные слова и фразы. К примеру,

<sup>6</sup> В случаях, когда переводчик не указан, переводы принадлежат автору диссертации.

пространственно выделен неологизм, созданный Каммингсом – «goat-footed» («с козлиными копытами»), который служит прямой аллюзией на древнегреческого бога Пана, воплощавшего собой природу. К тому же, по преданию, сразу после рождения он, Пан, стал резвиться и веселиться и был назван богами Паном за то, что доставил им огромную радость. В своем стихотворении поэт применяет определение «с козлиными ногами» в адрес продавца воздушных шаров, который также несет детям «эдди и биллу» («*eddieandbill*»), «бетти и изабэл» («*bettyandisabel*») большую и искреннюю радость и веселье.

Интересен выбор поэтом детских имен, а именно «эдди», – сокращенная версия имени «Эдвард» – имя самого автора – и «бетти» – сокращение от «Элизабет», как звали младшую сестру Каммингса. Таким образом, будучи в какой-то степени героем этого стихотворения, поэт передает свои детские воспоминания и впечатления о волшебной весенней атмосфере и событиях, связанных с приходом весны. Как отмечает Р. Кеннеди, Каммингсу «всегда мастерски удавалось отождествить себя с ребенком или даже с животным и передать непосредственно их мироощущение» [Kennedy 2007: 2]. Об этом же говорит один из немногих наших отечественных исследователей творчества американского поэта А.М. Зверев. Он подчеркивает способность Каммингса воспринимать мир по-детски простодушно, невинно и в то же время пронизательно и живо. По словам А.М. Зверева, поэт «дорожил непосредственностью и органичностью мировосприятия, какими наделен ребенок» [Зверев 2013: 168].

Следует отметить, что обращение к весенней тематике прослеживается в стихах Каммингса на протяжении всей его творческой деятельности, и образ весны можно считать в его поэзии ключевым. Во многих его произведениях весенние мотивы непосредственно связаны с любовной тематикой, что для поэзии «всех времен и народов» – обычная традиция, т.к. пробуждение природы всегда ассоциируется с пробуждением чувств влюбленных. Стихотворение Каммингса «*sweet spring is your*» стало реминисценцией на известное стихотворение Томаса Нэша «*Spring, the sweet spring*». По словам Каммингса, прославление весны

АНГЛИЙСКИМ ПОЭТОМ-ПРЕДШЕСТВЕННИКОМ ОН ЛЮБИТ ДАЖЕ БОЛЬШЕ, ЧЕМ ЕСЛИ БЫ ОНО БЫЛО НАПИСАНО ИМ САМИМ [Cummings 1953: 35].

“sweet spring is your  
time is my time is our  
time for springtime is lovetime  
and viva sweet love”

(all the merry little birds are  
flying in the floating in the  
very spirits singing in  
are winging in the blossoming)

lovers go and lovers come  
awandering awondering  
but any two are perfectly  
alone there's nobody else alive

(such a sky and such a sun  
i never knew and neither did you  
and everybody never breathed  
quite so many kinds of yes)

not a tree can count his leaves  
each herself by opening  
but shining who by thousands mean  
only one amazing thing

(secretly adoring shyly  
tiny winging darting floating  
merry in the blossoming  
always joyful selves are singing)

“sweet spring is your  
time is my time is our  
time for springtime is lovetime  
and viva sweet love”

«о сладкая весна твоя / пора моя пора обо- / их нас весна пора любви / восславим сладкую любовь // (веселых птиц полны поля / полны леса трава листва / поют порхая и паря / весны цветущей существа) // он и она из всех времен / вновь и вовек любить пришли / они вдвоем она и он / и кроме них нет ни души // (таких небес такого дня / ни ты ни я не знали до / и не дышал еще никто / таким богатством разных да) // вот дерево и каждый лист / и тысяч листьев без числа / сияет как отдельный смысл / всего что чудо что весна // (таясь стыдась боготворя / плывя порхая и паря / растут и весело цветут / поют все радостные я ) // о сладкая весна твоя / пора моя пора обо- / их нас весна пора любви / восславим сладкую любовь»<sup>7</sup>.

Стихотворение Каммингса начинается и заканчивается одинаково, при этом автор берет этот отрывок и в начале, и в конце стихотворения как цитату в кавычки, т.к. он почти полностью передает смысл первого четверостишия стихотворения Нэша: «Spring, the sweete spring, is the yeres pleasant King, / Then bloomes eche thing, then maydes daunce in a ring, / Cold doeth not sting, the pretty birds doe sing, / Cuckow, judge, jugge, pu we, to witta woo». Каммингс повторяет

<sup>7</sup> Перевод В.Л. Британишского [Британишский 2005: 132].

эпитет Нэша «sweet», поэтому начало обоих стихотворений у них практически одинаковое. По-своему американский поэт воспроизводит и выражение «pleasant King». Говоря о том, что весеннее время – это время любви, Каммингс приравнивает весну и любовь и в четвертой строке использует слово «viva», обозначающее «слава» или «да здравствует», французский вариант которого используется в выражении «vive le Roi» («да здравствует, король»). Тем самым Каммингс, несмотря на то, что у него нет слова «king», максимально близко сохраняет содержание стихотворения своего английского предшественника. В своем следующем четверостишии Каммингс говорит о цветении растений («blossoming») и пении птиц («singing»), и использованные в стихотворении Нэша звукоподражательные конструкции «cuckow, judge, jugge, pu we, to witta woo». Ономотопические обороты в стихотворении английского поэта повторяются три раза, оттого Каммингс снова использует в предпоследнем четверостишии слова «blossoming» и «singing».

Повторяется и любовная тематика, обозначенная в стихотворении Нэша фразой «young lovers meet», но в своем стихотворении Каммингс не ограничивается оборотом «lovers go and lovers come», а раскрывает ее более детально, посвящая влюбленным третье и четвертое четверостишия. Для влюбленных преобразается все вокруг: и небо («sky»), и солнце («sun»), и воздух, которым они дышат («breathe»). Такое же преобразование происходит и в природе с приходом весны, поэтому Каммингс в заключительном четверостишии повторяет, что весна это и есть любовь.

Сопоставив эти два стихотворения, можно прийти к выводу, что в данном случае можно вести речь о понятии интертекстуальности, которое В. Хализев определяет, как «совокупность межтекстовых связей, в состав которых входят не только бессознательная, автоматическая или самодовлеюще игровая цитация, но и направленные, осмысленные, оценочные отсылки к предшествующим текстам и литературным фактам» [Хализев 1999: 294]. Л. Женни отмечает такое свойство интертекстуальности, которое заключается во «введении нового способа чтения, который взрывает линейность текста» [Цит. по: Руднев 2003: 157].

С 1911 по 1916 гг. Каммингс учится в Гарвардском университете, по окончании которого получает степень бакалавра (1915) и вскоре степень магистра искусств (1916). Будучи студентом, он регулярно публикует свои стихотворения в различных университетских изданиях, – сначала в «Harvard Monthly», а с 1915 года в «Harvard Advocate». Учеба в университете еще больше способствовала расширению спектра знаний, касающегося мирового искусства в целом и литературы в частности. Это отмечено и К. Шмайдером, считающим, что поэт был хорошо знаком с европейской литературной традицией еще до того, как начинал свои творческие эксперименты. Исследователь упоминает, что Каммингс изучал более ранние поэтические и прозаические жанры: пиндарическую оду, романс елизаветинской эпохи, сатиру XVIII века; а также работы Г. Торо, Р. Эмерсона, Э. Дикинсон [Shmeider 2004: 119].

Сам Каммингс говорил, что учеба в Гарварде, с одной стороны, обогатила его знаниями языков и наук, познакомила с работами Гомера, Эсхила, Софокла, Еврепида и Аристофана, углубила познания творчества Данте и У. Шекспира. С другой стороны, университет дал ему возможность впервые ощутить свою независимость и приобрести самых настоящих друзей [Cummings 1953: 47]. Будучи студентом, Каммингс переводит отрывки из лирических произведений Горация («Farewell, runaway snows! For the meadow is green, and the tree stands», «The fetters of winter are shattered, shattered,», «Ah, Postumus, fleet-footed are the years!», «Who chides the tears that weep so dear a head?», «O, blessed of the gods,»). Изучая классическую литературу, поэт почерпнул много знаний еще и о мифологии Древней Греции и Древнего Рима, поэтому в его поэзии так часты реминисценции и отсылки к разным мифам и легендам. Так, в основе его стихотворения «in heavenly realms of hellas dwelt» лежит миф об Аресе (Марсе), Афродите (Венере) и ее муже Гефесте (Вулкане), который застаёт свою жену с богом войны во время их свидания. Стихотворение «Tumbling-hair» содержит аллюзию на другой миф – о Персефоне (Прозерпине) и Аиде (Плутоне), который похищает девушку, в то время как та собирала цветы на лугу, и уносит с собой в подземное царство. Сонет «Helen» посвящен еще одному мифологическому

образу и персонажу греческих сказаний (Софокл. «Похищение Елены», Еврипид. «Троянка», Сенека. «Троянки», Гомер. «Одиссея» и др.) – спартанской царице и прекраснейшей из женщин Елене Прекрасной.

В период своего студенчества Каммингс начинает интересоваться новыми направлениями в искусстве. Его внимание привлекают такие модернистские направления в живописи, как футуризм, дадаизм, кубизм. В литературе он находится под заметным влиянием модернистских поэтов и писателей: Г. Стайн, Э. Паунда и ряда других. После того, как Каммингс открыл для себя модернизм, он начал читать и изучать все, что было связано с новыми художественными направлениями в современном искусстве. В Гарварде он познакомился с людьми, которые во многом способствовали формированию его художественного вкуса и литературных пристрастий. Среди них следует выделить писателя и художника Дж. Дос Пассоса, главного редактора журнала «Гарвард Манфли» в 1915-1916 гг. С. Митчела, одного из издателей журнала «Дайэл» Дж.С. Уотсона, который познакомил Каммингса с поэзией Рембо, Верлена и Малларме.

Увлечение Каммингса новыми идеями в искусстве оказывает огромное воздействие на формирование его художественного видения, вследствие чего он начинает писать модернистские стихи, смело экспериментируя с традиционной пунктуацией, орфографией и порядком слов в предложении. Главной чертой нового искусства в его понимании становится «разрушение, нарушение» и «деструктуризация, деформация» [Cummins 2007: 31]. Первые работы Каммингса, в которых автор продемонстрировал отклонение от традиционных поэтических норм, были в 1917 году включены в сборник стихотворений членов «Гарвардского Поэтического Общества» (Harvard Poetry Society) под названием «Eight Harvard Poets»<sup>8</sup>. В сборник вошли следующие стихотворения: «Thou in Whose Sword-Great Story Shine the Deeds», «A Chorus Girl», «This is the Garden», «It May not Always be so», «Crepuscule»<sup>9</sup>, «Finis», «The Lover Speaks», «Epitaph».

<sup>8</sup> Помимо Каммингса, свои стихотворения в этом сборнике опубликовал также и Foster Damon, J.R. Dos Passos, Robert Hillyer, R.S. Mitchell, William A. Norris, Dudley Poore и Cuthbert Wright.

<sup>9</sup> Впоследствии, преобразовав расположение строк этого стихотворения на странице, Каммингс включит его в сборник «Тюльпаны и дымоходы» под названием «i will wade out».

В 1917 г. Каммингс впервые начинает использовать строчные буквы для написания имени и фамилии и писать свое имя в сокращенной форме (e.e. cummings), это становится его отличительным знаком. Некоторые критики, например, Г.Т. Мур, полагали, что Каммингс официально изменил в своем имени заглавные буквы на строчные, однако это предположение ошибочно, так как поэт использовал оба варианта написания своих инициалов [Friedman 1992: 114-122]. Уже в этом поступке можно проследить бунтарский дух американского поэта и художника, который был свойствен многим творческим личностям начала XX столетия, его приверженность ко всему индивидуальному, презрение к конформизму и снобизму, стремление отделиться от толпы, вырваться за рамки обыденности. В самом начале творческой деятельности поэта отличало написание строчных букв там, где предполагались заглавные, особенно его выделяло то, что при необходимости упоминания о себе в первом лице он использовал строчную букву «i» вместо типичной для английского языка прописной буквы в этом значении. Образ «я», который автор создал, представляет человека, который стоит за пределами толпы, непонятого, бессильного, но в то же время способного не только воспевать красоту природы, выражать почтение достойным людям, но и высмеивать глупость общества, осуждать слепое стремление к власти.

После вступления Америки в 1917 году в Первую мировую войну Каммингс добровольцем проходит службу в медицинских войсках во Франции. В сентябре этого же года поэта арестовали по подозрению в шпионаже, ему предъявили обвинение в предательстве по отношению к Франции после того, как он открыто выразил свои антивоенные взгляды. Несмотря на то, что эти обвинения были беспочвенны, его отправили в военный лагерь для заключенных *Dépôt de Triage* в Нормандии, где поэту пришлось провести три с половиной месяца. Каммингс был освобожден в декабре 1918 года после вмешательства в дело его отца, у которого были обширные политические связи. После своего освобождения Каммингс пишет автобиографический роман «Огромное пространство» («*The Enormous Room*», 1922), в основу которого легли воспоминания о событиях, произошедших с ним во время его заключения.



Начало двадцатых годов было чрезвычайно плодотворным периодом в творческой деятельности Каммингса. После публикации романа «Огромное пространство» выходит первый сборник стихов поэта «Тюльпаны и дымоходы» (1923), в котором становится очевидным отличительный стиль Каммингса, который ему удалось создать благодаря радикальным экспериментам с грамматикой, синтаксисом, орфографией и пунктуацией. Во многих своих произведениях автор отказался от традиционных структур и общепринятых методов написания стихотворений, чтобы создать уникальные средства поэтического выражения.

В некоторых своих стихотворениях Каммингс намеренно не использует заглавные буквы («no man, if men are gods; but if gods must»), тогда как в других он выделяет их, и в качестве примера может послужить первая строчка из стихотворения «mOOn Over tOwns mOOn», где прописная буква подчеркивает округлость формы луны, а также непрерывность круга; строки, фразы и даже отдельные слова могут прерываться как угодно, в самых неожиданных местах («mouse)Won / derfully is» («mouse)Won»); знаки препинания либо отсутствуют вовсе, как в стихотворениях «who sharpens every dull» и «red-rag and pink-flag», либо расставлены весьма необычно, причем их количество зависит от желания самого автора («bright // bRight s??? big / (soft)» («bright»). Характерные стилистические приемы, которыми часто пользовался автор, включали в себя трансформацию частей речи, объединение нескольких слов в одно («CriesWhichAreWings» из стихотворения «what is»), сознательно допущенные ошибки в написании слов («s / urPas / s» из стихотворения «n»), искажение фонетического звучания: («kumrads» в стихотворении «kumrads die because they're told»), произвольное изменение принятого в английском языке строгого порядка слов («they sowed their isn't» из «anyone lived in a pretty how town»), а также большое число авторских неологизмов: «mud-luscious» («In Just»), «neverish» («it)It will it»), «nonsun», «skylessness» («nonsun blob a»).

Следует отметить, что в 1926 году в автокатастрофе погибает отец Каммингса. Эта трагедия, несомненно, сильно повлияла на поэта и на его творчество. Свое

признание и почтение к отцу сын выражает в стихотворении «my father moved through dooms of love». Это стихотворение не печальная эпитафия по умершему, оно несет в себе прославление жизненной энергии и любви, которые отец привнес в творчество и жизнь своего сына. Для автора его отец был героем, воплощением всего идеального, примером для подражания. После смерти отца в жизни Каммингса в его творчестве начинается новый период, который характеризуется появлением социальных и философских стихотворений.

За свою творческую деятельность Каммингс выпускает следующие поэтические сборники: «Тюльпаны и дымоходы», «&», «равняется 5», «W[ViVa]» (1931), «Никаких благодарностей» (1935), «Избранные стихотворения» (1938), «50 стихотворений», (1940), «1×1» (1944), «Хаире» (1950), «Стихотворения 1923–1954» (1954), «95 стихотворений» (1958) и несколько произведений в прозе: пьесы «ЕМУ» («НМ», 1927), «Человек: или будущее искусства» («Anthropos: or, the Future of Art», 1930), «Том: балет» («Tom: A Ballet», 1935) и «Санта Клаус: нравственность» («Santa Claus: A Morality», 1946), очерки о путешествиях по Советскому Союзу «ЕИМ<sup>10</sup>. Я есть» (1933), были опубликованы Нортоновские лекции в Гарварде под названием «я – шесть не-лекций» («i – six nonlectures», 1953). После смерти Каммингса вышли поэтические сборники: «73 Poems», 1963, «Etcetera: The Unpublished Poems», 1983, а также сборник коротких рассказов «Сказки» («Fairy Tales», 1965), в который было включено четыре произведения: «The Old Man Who Said 'Why'», «The Elephant and The Butterfly», «The House That Ate Mosquito Pie» и «The Little Girl Named I». В 1994 году было опубликовано «Полное собрание стихотворений, 1913–1962» американского поэта.

Его курс «не-лекций» состоял из шести лекций: «я и мои родители» («i & my parents»), «я и их сын» («i & their son»), «я и самопознание» («i & selfdiscovery»), «я и ты и есть» («i & you & is»), «я и сейчас и ему» («i & now & him»), «я и есть и санта клаус» («i & am & santa claus»). Он представлял собой очень личный рассказ

---

<sup>10</sup> Э. Паунд выделил «ЕИМ» наряду с романами «Божья обезьяны» Уиндема Льюиса и «Улисс» Джеймса Джойса как один из величайших текстов современной эпохи потому, что каждый из них отображает «историю современных нравов, поведения и обычаев, ИСТИННУЮ историю ЭПОХИ». [Singh 2016: 91].

о семейной жизни и творческой деятельности Каммингса. В первых двух лекциях автор вспоминает свое детство и родителей, в третьей речь идет о его учебе в Гарвардском университете, о жизни в Нью-Йорке и пребывании в Париже в период 1920-х гг. Последние три части книги представляют собой повествование о его собственных идеях и мыслях, касающихся процесса создания художественных произведений.

Э.Э. Каммингс занимался не только поэзией, но и живописью, выставляя свои работы на разных выставках в течение всей жизни. Он создал сотни рисунков и картин, выполненных углём, тушью, маслом, пастелью и акварелью в самых разных изобразительных техниках. Как художник он понимал, насколько важно воздействие визуального образа на человеческое восприятие. Каммингс смог развить уникальную форму литературного кубизма. Он создал много произведений, смысл которых можно понять только визуально, а не на слух. В своем творчестве поэт смог мастерски объединить элементы поэзии и живописи, он словно рисовал некоторые из своих стихотворений.

Очевидна связь некоторых поэтических работ Каммингса с известными картинами, скульптурами, гравюрами, созданными, как самим американским автором, так и другими выдающимися художниками и скульпторами прошлого. В данном случае эти стихотворения целесообразно рассматривать в контексте поэтики экфрасиса (греч. «говорить вне, за пределами чего-либо»). В общем смысле под экфрасисом понимают словесное изображение произведений искусства: живописи, скульптуры, предметов прикладного искусства. Таким образом, экфрасис – синтез визуального и словесного. Однако, как отмечает А.И. Мазаев, «синтез искусств – это не просто контактная связь разных искусств, но органическое соединение их в одно художественное целое, которое не сводится к простой сумме слагаемых, а представляет собой качественно новое художественное явление и самостоятельную ценность» [Мазаев 1992: 29].

Обращение к экфрасису в литературе отмечается на разных исторических этапах ее развития: от античности до современности. Значение экфрасиса изменялось от эпохи к эпохе: особую роль он играл в произведениях поэтов и

писателей романтизма, а также в стихотворениях прерафаэлитов, которые сделали тему искусства и художника важнейшим элементом своего творчества. М.И. Никола говорит об «усилении обращения к этому приему в переходные эпохи в связи с закономерным усложнением эстетической природы текста, в том числе и нарративной» [Никола 2010: 9].

Л. Геллер справедливо утверждает, что экфрасис отображает не столько визуальный образ объекта, сколько видение этого объекта поэтом: «Образ не картины, а видения, постижения картины» [Геллер 2002: 10]. Стихотворения Каммингса представляют собой своеобразное поэтическое воплощение, особое видение автором того или иного полотна, которое в свою очередь содержит в себе ключ к интерпретации его сложных для восприятия поэтических текстов. Одним из таких стихотворений является «my lady is an ivory garden».

my lady is an ivory garden,  
who is filled with flowers.

under the silent and great blossom  
of subtle colour which is her hair  
her ear is a frail and mysterious flower  
her nostrils  
are timid and exquisite  
flowers skilfully moving  
with the least caress of breathing,her  
eyes and her mouth are three flowers. My lady

is an ivory garden  
her shoulders are smooth and shining  
flowers  
beneath which are the sharp and new  
flowers of her little breasts tilting upward with love  
her hand is five flowers  
upon her whitest belly there is a clever dreamshaped flower  
and her wrists are the merest most wonderful flowers my

lady is filled  
with flowers  
her feet are slenderest  
each is five flowers her ankle  
is a minute flower  
my lady's knees are two flowers  
Her thighs are huge and firm flowers of night  
and perfectly between  
them eagerly sleeping  
is

the sudden flower of complete amazement

my lady who is filled with flowers  
is an ivory garden.

And the moon is a young man

who i see regularly,about twilight,  
enter the garden smiling to  
himself.

«моя возлюбленная сад из слоновой кости, / который наполнен цветами. // под безмолвным и великолепным распустившимся цветком / нежного цвета – ее волосами / ее ухо хрупкий и таинственный цветок / ноздри ее / хрупкие и изысканные / цветы искусно движущиеся / от малейшей ласки ее дыхания, ее / глаза и ее рот это три цветка. Моя возлюбленная // сад из слоновой кости / ее плечи ровные и сияющие / цветы / под которыми острые и молодые / цветы ее маленькой груди с любовью поднятые вверх / ее рука пять цветов / на ее белоснежном животе искусный цветок, созданный мечтой / а ее запястья совершеннейшие самые чудесные цветы моя // возлюбленная наполнена / цветами / ее ступни тончайшие / каждая пять цветов ее щиколотка / миниатюрный цветок / колени моей возлюбленной два цветка / Ее бедра большие и крепкие цветы ночи / и совершенно между / ними с нетерпением спящая / есть // внезапность которая наполнена полным изумлением // моя возлюбленная наполненный цветами / сад из слоновой кости. // И луна – это молодой мужчина // которого я вижу постоянно, около полуночи, / входит в сад улыбаясь / себе».

К. Дисблейчес отмечает, что оно создано по образцу с картиной итальянского художника Джузеппе Арчимбольдо<sup>11</sup> «Флора» (приложение 1) [Desblaches 2007: 156]. Живописец изобразил портрет женщины, внешность которой складывается из сочетаний лепестков, бутонов и целых соцветий множества цветов, а одежда соткана из листьев всевозможных размеров и форм. Благодаря такой технике на картине можно не только увидеть изображенную на ней женщину, но и ощутить цветочный аромат, окутывающий ее.

Экфрасис обращает особое внимание на специфически живописные изобразительные средства, к которым прибегает автор при создании своих стихотворений: цвет, свет, фактура, пространственная организация и т.д. В своем стихотворении Каммингс восхваляет героиню, осыпая ее комплиментами, словно цветочными лепестками. Он создает чувственный образ своей возлюбленной, сравнивая каждую черту ее внешности с прекрасными цветами, используя такие характерные для их описания эпитеты, как: «subtle colour» («нежный цвет»), «frail» («хрупкий»), «slenderest» («тончайший») и другие. В его стихотворении происходит превращение женщины в настоящий букет из самых прекрасных и удивительных цветов. То же самое можно сказать и о картине Арчимбольдо. Оба произведения представляют собой своеобразную цветочную мозаику, элементы которой тщательно подобраны авторами для того, чтобы передать идеальный

---

<sup>11</sup> Джузеппе Арчимбольдо – итальянский живописец, декоратор, представитель западноевропейского художественного стиля XVI – первой трети XVII века – маньеризма, его творчество в определенной степени предвосхитило формирование сюрреализма. В своих картинах Арчимбольдо сумел одновременно передать не только образ, но и уникальный аромат, присущий тому или иному предмету: цветку, рыбе и т.д. и изображенному на картине человеку.

образ восхваляемых ими женщин. При этом Каммингс использует приемы, которые помогают добиться цельности и всесторонности изображения своей возлюбленной. Например, сочетание «breathing,her» неслучайно написано без использования пробела, лишь запятая показывает, что это два отдельных слова. Слово «breathing» переводится как «дыхание», а произношение английского местоимения «her» созвучно выдоху, поэтому читатель может в некоторой степени услышать дыхание героини стихотворения. Столь детальное описание внешности женщины помогает яростнее представить ее образ, почувствовать ее хрупкость и нежность, схожую с хрупкостью и тонкостью цветочных лепестков. С другой стороны, апеллируя к барочному образу, поэт подчеркивает хрупкость и недолговременность как «цветочной» красоты возлюбленной, так и чувств, вызываемых ею.

В своем стихотворении Каммингс словно делает портрет своей возлюбленной с помощью слов, при этом отображая не то, что у него перед глазами, а то, что он при этом виде чувствует. В подобном изображении поэтического текста прослеживается связь с идеей, высказанной древнегреческим поэтом Симонидом Кеосским о том, что «поэзия – это живопись в слове, а живопись – это немая поэзия» [Каган 2018: 28]. Об этом же упоминал и один из величайших представителей искусства Возрождения Леонардо да Винчи: «Если ты назовешь живопись немой поэзией, то и живописец сможет сказать, что поэзия – это слепая живопись» [Да Винчи 2000: 18]. Эти идеи нашли отражение и в творчестве художников-модернистов XX века. Так, Пабло Пикассо подчеркивает, что картина никогда не будет близка прозе, в его понимании картина – это поэзия, написанная линиями, которые связаны с линиями на холсте или в скульптуре [Rogers 1985: 41]. Анри Матисс утверждает, что «рисунок должен быть пластическим эквивалентом стихотворения. Я не скажу «первая скрипка» и «вторая скрипка», это [поэзия и живопись] согласованный ансамбль» [Там же: 41]. Вербальные образы стихотворения «my lady is an ivory garden» непосредственно связаны с изобразительными формами, представленными на картине, которые в свою очередь являются повторением его содержания. Звуки и цвета

ассоциируются с визуальным и вербальным пространствами, создавая симбиоз живописи и поэзии.

Поэзия Каммингса имеет очевидные пересечения не только с произведениями живописи, но и со скульптурой. Как отмечает К. Дисблейчес, стихотворение «these children singing in stone a» может считаться не только выражением восхищения творчеством великого итальянского скульптора Донателло, но и поэтической интерпретацией одного из его величайших творений – певческой трибуны собора Санта Мария дель Фьоре, так называемой «Канторией Флорентийского собора» (приложение 2), на которой изображены фигуры танцующих младенцев-ангелов в самых разнообразных позах [Desblaches 2007: 160].

these children singing in stone a  
silence of stone these  
little children wound with stone  
flowers opening for

ever these silently lit  
tle children are petals  
their song is a flower of  
always their flowers

of stone are  
silently singing  
a song more silent  
than silence these always

children forever  
singing wreathed with singing  
blossoms children of  
stone with blossoming

eyes  
know if a  
lit tle  
tree listens

forever to always children singing forever  
a song made  
of silent as stone silence of  
song

«эти дети поющие в камне / безмолвие камня эти / маленькие дети обвитые каменными / цветами раскрывающиеся на // всегда эти молчаливо ма / ленькие дети лепестки / их песня цветок / вечности их цветок // из камня / молчаливо поющие / песню более безмолвную / чем молчание этих неизменно // детей навсегда / поющих овитых поющими / соцветиями дети из / камня с цветущими // глазами / знают / ма ленькое / дерево слушает // навсегда к вечным детям поющим навсегда / песню сотворенную / из молчаливой как каменное молчание / песни».

Говоря о творении Донателло «Кантория Флорентийского Собора», следует обратить внимание на тот факт, что оно отличается от традиционных рельефов, созданных мастерами эпохи Возрождения, рядом существенных признаков. До этой работы итальянского скульптора в греческих и римских рельефах каждая фигура была самодостаточной, то есть мастера в изображении фигур старались не допустить их соприкосновений и пересечений. Новаторство Донателло заключается в том, что ангелы-младенцы, так называемые «путти», представлены в разнообразных позах и многочисленных ракурсах, при этом все они соприкасаются друг с другом и частично заслоняют друг друга. Благодаря этому движения ангелов наполнены живостью и легкостью, поэтому композиция становится более динамичной.

В своем стихотворении Каммингс графически усиливает идею пересечений, заложенную Донателло в «Кантории». Строки во всех пяти катренах обрываются неожиданно для читателя, так как нарушаются ритмическая и синтаксическая структуры, и восприятие стихотворения становится для читателя более затруднительным. Автор широко использует анжамбеман, перенося как целые слова, так и части слов, разделяя их между стихами или даже строфами. На протяжении всего стихотворения можно проследить резкие межстрочные, межстрофные и даже межслоговые переносы: «these» – «эти» (завершение второй строки первого четверостишия) и «little children» – «маленькие дети» (начало третьей строки этого же четверостишия), «flowers» – «цветы» (конец четвертой строки четвертого катрена) и «of stone» – «из камня» (первая строка пятого катрена) и т.д. К тому же Каммингс разделяет слово «little» («маленький») на две части и располагает их на первой и второй строках второго четверостишия. Это слово разделено автором еще раз ниже, обе его части «lit» и «tle» расположены на четвертой строке пятого катрена. Таким образом, читателю приходится делать паузы в чтении, чтобы проследить за ускользающим от него смыслом высказывания, записанного столь необычным образом. Такой прием помогает Каммингсу добиться того, что текст стихотворения в некоторой степени остается



сокрытым от читателя при первом прочтении так же, как и в рельефе Донателло, где наблюдателю не видны те младенцы, которые заслоняют друг друга.

Еще одним нововведением Донателло является то, что фигуры путти представлены за колоннами, которые выступают на переднем плане рельефа и частично загораживают их, что помогает создать дополнительную объемность изображаемых ангелов. Младенцы то появляются, то исчезают за колоннами, поэтому возникает ощущение движения процессии, что еще более усиливает динамику изображения. В стихотворении американского поэта также можно проследить своеобразное присутствие колонн рельефа. Текст разделен на шесть катренов, и расстояние между этими четверостишиями символизирует колонны рельефа. В своем поэтическом творчестве Каммингс использует графику как один из наиболее значимых элементов стихосложения, многие стихотворения не разделяются на строфы, однако в данном произведении разделение на шесть катренов графически сопоставимо с архитектурным приемом итальянского скульптора. При этом необходимо обратить внимание на то, что строки, символизирующие движущуюся процессию младенцев, разнятся по своей длине, передавая свободные движения и разнообразные позы ангелов, тогда как расстояние между строфами остается неизменным, тем самым подчеркивая одинаковую форму колонн в рельефе. Графически стихотворение построено таким образом, что у читателя складывается впечатление, что основной текст находится за созданными автором «колоннами». Следует отметить, что Каммингс отображает творение скульптора в целом, описывая не только поющих и танцующих младенцев, но и другие элементы рельефа, как, например, выражения «stone flowers», «flowers of stone» («каменные цветы») соотносятся с круглыми фризами рельефа, высеченными под ангелами, которые представляют собой соцветия, обрамляющие лики младенцев.

В стремлении продемонстрировать новые способы передачи пространства Донателло использовал несколько пространственных уровней в своей работе: первый – задний план, декорированный геометрическим узором, второй уровень – ангелы, которые лишь наполовину выступают вперед (так называемый

«барельеф»), третий уровень – танцующие младенцы, выпуклое изображение которых выделяется более чем на половину объёма («горельеф»), четвертый уровень – колонны, которые выступают на переднем плане рельефа. Итальянскому мастеру удалось создать объемное изображение, объединив в трибуне несколько пространственных плоскостей, совместить в одном творении скульптуру и рельеф.

Как и Донателло, Каммингс в своем творчестве всегда стремился расширить границы поэтического жанра и найти новые способы сочетать элементы различных направлений искусства: живописи, скульптуры, музыки. В стихотворении «these children singing in stone а» американский автор ярко демонстрирует такой подход в создании поэтического текста. Апелляция к рельефу Донателло дает читателю возможность понять столь необычное содержание, своеобразную графическую организацию стихотворения, а также раскрыть смысл употребления многократно повторяющихся в нем четырех лексем. Так, следует отметить, что в стихотворении около 60 слов, несущих смысловую нагрузку, 27 из которых составляют четыре слова и их производные: «children» («дети») повторяется 6 раз, «sing» («петь») и его производные: «singing», «song» («пение», «песня») употребляется 8 раз, «stone» («камень») повторяется 6 раз, «silence» («молчание») и его производные «silent», «silently» («безмолвный», «безмолвие») используются автором 7 раз.

Очевидно, что Каммингс неслучайно употребляет столь часто только эти лексемы. Именно рельеф дает разгадку лексическим ограничениям, к которым прибегает автор. «Дети» и «пение» представляют собой описание изображенной Донателло картины – кружащихся в танце и поющих младенцев-ангелов, в то время как «камень» и «безмолвие» несут более глубокий смысл. С помощью этих слов американский поэт акцентирует внимание на материале, из которого создан рельеф – безмолвный камень. Однако следует отметить явный контраст значений двух наиболее часто повторяющихся лексем: «камень» и «пение». Каммингс сознательно противопоставляет эти понятия, подчеркивая мастерство итальянского скульптора, сумевшего привнести в свою работу живость и

динамичность. Безмолвие и неподвижность камня приобретают противоположные качества, которые выражаются в том, что наблюдатель может ясно представить себе движения танцующих младенцев, услышать внутренним слухом звуки их пения, застывший камень утрачивает свое безмолвие и начинает звучать голосами ангелов. Каммингс воплощает идею создания объемности в своем стихотворении, совмещая вербальные и невербальные способы без ограничений, накладываемых линейным построением стихотворения.

Каммингс использует прием экфрасиса не только в отношении произведений, созданных другими авторами, но и для того, чтобы подчеркнуть и усилить вербальный аспект написанных им стихотворений визуальным восприятием своих собственных картин. К. Дисблейчес пишет, что одним из подобных примеров можно считать стихотворение «surely» и картину «Noise Number 13» (приложение 3), представляющую собой абстрактное полотно, на котором изображены многочисленные окружности, спирали и конусы [Там же: 162].

the surely

Cued  
motif smites truly to Beautifully  
retire through its english

the Forwardflung backwardSpinning hoop returns fasterishly  
whipped the top leaps bounding upon other tops to caroming  
off persist displacing Its own and their Lives who  
grow slowly and first into different deaths

Concentric geometries of transparency slightly  
joggled sink through algebras of proud

inwardlyness to collide spirally with iron arithmethics  
and mesh witH  
Which when both

march outward into the freezing fire of Thickness)points

uPDownwardishly  
find everywheres noisecoloured  
curvecorners gush silently perpetuating solids(More  
fluid Than gas

«Определенно // подающий намек / мотив поражает по-настоящему Красиво / удаление через свой английский // Впередкидающийся назадКрутящийся обруч возвращается быстротечно / сбитая вершина прыгает ограничивающая другие вершины от отскакивания / удерживает смещение Своей собственной и их Жизней которые / растут медленно и сначала в

различных смертях // концентрические геометрии прозрачности слегка / потрясенный тонет через алгебру гордой // внутренности чтобы столкнуться спирально с железной арифметикой / и сцепляется С / которым когда оба // маршируют наружу на замораживающий огонь Толщиныточек // вверхВнизотделенно / найти везде шумоокрашенные / дугообразныеуглы льются беззвучно увековечивая твердыепороды(Более / жидкие Чем газ).

Связь стихотворения с картиной подчеркнута его графическим расположением на странице, которое визуалью создает эффект движущихся витков спирали, расширяющихся и снова сужающихся в пространстве. Такой эффект достигается с помощью следующих графических приемов: нетрадиционное использование заглавных букв, объединение нескольких слов в одно, благодаря чему подчеркивается непрерывность линии строки, варьирование длины строк, разное количество строк в строфе. Выбор лексических средств также служит сопоставлению вербальных и визуальных образов в стихотворении и картине Каммингса. Так, авторские неологизмы «noisecoloured» («шумоокрашенные») и «curvecorners» («дугообразныеуглы») наилучшим образом иллюстрируют фигуры, изображенные на картине. Более того, эти слова служат символом сочетания несочетаемого, которое становится возможным в искусстве, чтобы «твердые породы стали более жидкими, чем газ». Слово «fasterishly», которого также нет в английском языке, состоит из двух слов «faster» («быстрее») и «feverishly» («лихорадочно, возбужденно»), раскрывающих семантический потенциал неологизма, и передает стремительность движения вращающихся спиралей.

Эффект движения передан в картине графическими образами и выбором цветовой гаммы, которая отличается буйством красок и ярких контрастов. При этом скорость движения разных фигур нельзя назвать одинаковой и постоянной, при просмотре картины создается впечатление, что фигуры приближаются и отдаляются от зрителя к тому же вращаются в разном темпе. В своем стихотворении Каммингс также варьирует скорость его прочтения. С одной стороны, это достигается использованием разного количества слов в строках: самая короткая состоит из одного слова, самая длинная включает в себя десять слов. С другой стороны, большую роль играет выбор лексических средств.

Например, чтение слов «Forwardflung» («Впередкидающийся»), «backwardSpinning» («назадКрутящийся»), «uPDownwardishly» («вверхХВнизотделенно»), «inwardlyness» («внутренность») замедляют прочтение стихотворения в целом. Заглавные буквы, использованные Каммингсом, выражают дополнительное семантическое значение и служат для передачи эффекта приближения и удаления объектов стихотворения. К тому же автор выделяет заглавными буквами те слова, которые служат смысловым ядром нововведенных выражений: «вперед» и «крутящийся».

Следует отметить тот факт, что, как и на кубистской картине, в стихотворении трудно выделить традиционный сюжет, Каммингс стремится передать разнородность форм, движение линий и способность воспринимать текст не линейно и статично, а объемно и в движении. Автор использует большое количество слов, которые передают движение, его скорость («Forwardflung», «fasterishly», «slowly», «collide», «march» и др.) и форму («hoop», «spirally», «curvecorners» и др.). Он включает в слова и чисто графические символы в виде скобок «)» и «(», которые здесь не несут своей основной функции пояснения и дополнения авторской мысли, а служат для того, чтобы подчеркнуть дугообразную форму линии, что еще больше сближает стихотворение и картину Каммингса с ее многочисленными дугообразными линиями. Во второй строке четвертой строфы заметно частое употребление букв «р» и «о», которые присутствуют почти в каждом слове, исключая артикль «the», и передают форму круга своим графическим выражением.

Своей картиной и стихотворением автор стремится показать, что нарушение норм языка («english»<sup>12</sup> – «английский»), с одной стороны, а также правил геометрии, алгебры и арифметики, с другой стороны, ведет к созданию нового, ни с чем не сравнимого и прекрасного движения, которое разрушает все возможные логические границы, но в то же время может быть воспринято многогранно при помощи чувств и ощущений.

<sup>12</sup> Каммингс использует строчную букву для написания этого слова, в то время как обозначения языков в английском языке пишутся с большой буквы. Тем самым автор еще больше подчеркивает свой разрыв с общепринятыми нормами и правилами.

Экфрасис в творчестве Каммингса вышел за границы искусства. Будучи человеком XX столетия, поэт не мог оставаться в стороне от глобальных открытий и изменений в сфере науки. Его стихотворение «Space being(don't forget to remember)Curved», которое было опубликовано в 1931 году в сборнике «W[ViVa]», является в некоторой степени поэтическим выражением теории относительности Альберта Эйнштейна, представленной в 1905 году.

Space being(don't forget to remember)Curved  
(and that reminds me who said o yes Frost  
Something there is which isn't fond of walls)

an electromagnetic(now I've lost  
the)Einstein expanded Newton's law preserved  
conTinum(but we read that beFore)

of Course life being just a Reflex you  
know since Everything is Relative or

to sum it All Up god being Dead(not to

mention inTerred)

LONG LIVE that Upwardlooking  
Serene Illustrious and Beatific  
Lord of Creation,MAN:

at a least crooking  
of Whose compassionate digit,earth's most terrific

quadruped swoons into billiardBalls!

Космическое пространство будучи(не забудь вспомнить)Искривленным / (и это напоминает мне кто сказал о да Фрост / Что-то там что не любит стен<sup>13</sup> // один из электромагнитных(теперь я упустил / тот самый) Эйнштейн расширил закон Ньютона непрерывный / конТиниум(но мы читали об этом раНее) // Конечно жизнь будучи лишь Рефлексом ты / знаешь так как все Относительно или // суммируя все это бог будучи Мертвым(не // упоминая погребение) / ДА ЗДРАВСТВУЕТ тот Вверхсмотрящий / Невозмутимый Прославленный и Блаженный / Хозяин Создания,ЧЕЛОВЕК: / в наименее изогнутого / из Чьего полного сочувствия пальца,самые огромные на земле // четвероногие животные падают в миллиардныеШары!

В теории относительности Эйнштейна были описаны новые зависимости пространственно-временных отношений от материальных процессов, которые в

<sup>13</sup> В своем стихотворении Каммингс не только упоминает американского поэта Р. Фроста, но и приводит практически в неизменном виде строку из его стихотворения «Починка стены», написанного в 1914 году. Первая строка: «Something there is that doesn't love a wall» («Есть что-то, что не любит ограждений» – перевод М. Зенкевича) использована Каммингсом в третьей строке. Автор поменял лишь глагол «love» на синонимичную конструкцию «is fond of». Тем самым Каммингс, с одной стороны, акцентирует внимание на идее, заложенной Фростом, о безграничности человеческой жестокости в желании господствовать над другими людьми, завоеывая вооруженным путем их территории. С другой стороны, поэт подчеркивает то, что космическое пространство не имеет границ и рамок, при этом проводя параллель с искусством, которое, по его мнению, также не терпит преград и ограждений.

начале прошлого столетия перевернули представление человечества о мире. Эйнштейн стал одним из первых ученых, кто построил новую теорию на базе экспериментальных данных, поставив их выше теоретических положений. Он предложил теорию относительности, которая расширила границы применения теории всемирного тяготения, созданной Ньютоном в XVII столетии. Одной из основных трансформаций ньютоновской модели стала идея Эйнштейна о том, что гравитация связана с искривлением пространства и времени.

В своем стихотворении Каммингс не только ссылается на обоих ученых, он также тематически подкрепляет связь с известными физическими теориями, неоднократно подчеркивая пространственно-временной континуум Вселенной: «Space being <...> Curved», «an electromagnetic <...> conTinuum», «Everything is Relative». Графическое отображение стихотворения также визуально сближается с положениями теории Эйнштейна. Первые строфы упорядочены графически, при этом количество строк в строфах постепенно уменьшается – 3 3 2 1, – после чего следует разрыв строки и оставшиеся строки располагаются нетрадиционным образом. Если начало стихотворения принять за точку отсчета, то по мере удаления от этой точки расположение строк, согласно теории относительности, становится более неупорядоченным и на первый взгляд хаотичным. Увеличивается число пунктуационных знаков и заглавных букв там, где их не должно быть. Содержание и форма стихотворения отражает пространственно-временные отношения, близкие к тому, что изложено Эйнштейном в его теории.

Проанализировав стихотворение Каммингса, можно прийти к заключению, что оно относится к жанру сонета. В нем четко организованная система рифмовки (ABC BAD ED E FH FH C), последняя строка согласуется по рифме с третьей строкой первого терцета. Благодаря такому отдалению двух рифмованных строк Каммингсу удастся объединить обе части сонета и продемонстрировать пространственную связь «точки отсчета» с наиболее отдаленным от него «объектом». Несмотря на то, что в стихотворении 16 строк, две из них – десятая и двенадцатая – полустроки и разбиты поэтом таким образом, что можно сделать вывод, что стихотворный объем приближен к традиционным для сонета 14

строкам. Каммингс сохраняет и внутреннюю композиционную структуру, присущую сонетному жанру. В первых восьми строках утверждается тема стихотворения и идет ее развитие, девятая строка несет в себе сюжетно-эмоциональный перелом, далее следует поворот темы и ее развязка, а в последней строке сонета содержится «сонетный замок» – вывод, который приводит сюжетное действие к неожиданной развязке.

Размышления Каммингса о космосе, его бесконечности, об ученых, внесших огромный вклад в его изучение, а также об их теориях, посвященных исследованию космического пространства, сменяются в девятой строке утверждением о том, что Бог мертв. Эта фраза является, с одной стороны, отсылкой к высказыванию Ф. Ницше, который говорит о кризисе человечества в целом и об утрате веры в нравственные и моральные законы и ценности, а с другой стороны, аллюзией к известному французскому выражению «Король мертв, да здравствует новый король» («Le Roi est mort, vive le Roi!<sup>14</sup>»). В подтверждении этой мысли Каммингс выделяет заглавными буквами вторую часть устойчивого выражения «LONG LIVE...MAN», провозглашая таким образом человека новым королем вселенной. Каммингс развивает эту мысль, используя ряд эпитетов, характеризующих «хозяина создания», также графически выделяя их заглавными буквами: «Upwardlooking» («Вверхсмотрящий»), «Serene» («Невозмутимый»), «Illustrious» («Прославленный»), «Beatific» («Блаженный»). Определение «Вверхсмотрящий» указывает на то, что взгляд человека направлен в космос, подчеркивая его стремление познать космическое пространство и его тайны.

Затем Каммингс резко меняет угол зрения, разрывая при этом строку. Он описывает согнутый палец человека, проводя аналогию с его положением на спусковом крючке огнестрельного оружия. Особый смысловой акцент падает на последнее слово в «сонетном замке» – «billiardBalls» («бильярдные шары»), которое служит здесь «ключевым» словом и уточняет смысл всего сонета.

---

<sup>14</sup> Традиционное выражение, которое произносят в некоторых странах во время провозглашения нового монарха.



Человек, провозглашенный королем Вселенной, убивает самых величественных животных на земле – слонов, лишь для того, чтобы из слоновой кости изготовить незначительные атрибуты для своего развлечения. Резкий контраст в оценке человеческих качеств и человеческой сути демонстрирует отношение Каммингса к человеку как к равнодушному представителю «общества потребления», который не остановится ни перед чем для удовлетворения своих прихотей. Попытки человека стать новым Богом провалились и, несмотря на открытия в постижении космической природы, человечество мудрее не стало, оно так и осталось заложником современного ему массового общества. Известное высказывание Эйнштейна, написанное им за пять лет до своей смерти, подтверждает идею, заложенную Каммингсом в этом стихотворении: «Человечество остается глупым, каким оно было всегда, и нам не нужно жалеть его [в случае его гибели], и в то же время я буду очень сожалеть потому, что никто тогда не будет больше играть Баха и Моцарта» [Lehner 2012: 155]. В своем высказывании Эйнштейн невольно обозначил разницу между творцами и людьми, которых Каммингс называл «mostpeople» («массовый человек») и «nonmakers» («недеятели»).

В 1919 году литературный журналист Дж. В. Н. Саливан написал, что искусству необходимо снова открыть Вселенную, как это сделали физики в начале столетия. Он отметил и то, что Эйнштейн разработал совершенно новый подход к исследованию пространственно-временного континуума и гравитации, и современным деятелям искусства необходим свой собственный Эйнштейн, т.е. такая личность, которая смогла бы «объединить самые несопоставимые феномены» и «нарушить то, что фундаментально, как наши понятия пространства и времени» [Цит. по: Bradshaw 2006: 39]. Если в живописи Саливан такой личностью называет Пикассо, то в поэзии подобным реформатором можно считать Каммингса. Не случайно американский поэт выбрал именно сонетную форму для стихотворения «Space being ... Curved» для вербального изображения теории Эйнштейна и выражения своих идей. Пространственно-временные отношения в теории относительности были замещены трансформациями в содержании и форме.

Таким образом, проанализировав стихотворения Каммингса, можно прийти к выводу, что благодаря обращению к приему экфрасиса в своих стихотворениях поэту удастся стереть границы между вербальным и визуальным. Читатель получает возможность по-новому прочитать стихотворения, которые приобретают большую многоликость и многозначность, и декодировать их смысл. При этом Каммингс не описывает произведения искусства или физические теории, он преобразует их в символы, слова, графические структуры, с помощью которых происходит своеобразное моделирование зрительно-пространственного восприятия. Подобное моделирование становится возможным во многом вследствие индивидуального творческого процесса исследования семантических возможностей слов и их взаимосвязей, который проявляется в отказе автора от поэтических конвенций и в преобразовании языковых структур. Картина или теория относительности становятся внутренним принципом организации текста, создается синтез между словом и визуальным образом, который расширяет наше представление об изобразительной силе поэзии. Как отмечает Е.Г. Эткинд, главная особенность поэтической речи заключается в том, что в ней слово является «не просто знаком понятия или вещи, не просто неким условным сигналом, а средоточием мыслей и чувств поэта, точкой пересечения разнообразных ассоциаций, сгустком образно-значимой звуковой материи стих, нотой в движении словесно-музыкальных мелодий» [Эткинд 2001: 25]. Отмеченная отечественным исследователем особенность поэтической речи характерна для всех стихотворений, созданных Каммингсом на протяжении всего его творческого пути.

Подобная вариативность обращения автора к различным источникам ради обретения вдохновения при создании своих стихотворений – свидетельство того, что сфера интересов Каммингса была разносторонней и многообразной. Охватывая в своем творчестве разные стороны жизни и окружающей его действительности, он смело шел на разнообразные поэтические эксперименты, не потеряв при этом связи с наследием классического искусства.

За время своей творческой деятельности Каммингс получил многочисленные литературные премии и награды, среди которых премия журнала «The Dial» (1925), Гуггенхаймовская премия (1933), премия имени Перси Биши Шелли за вклад в развитие поэзии (1944), премия Хэрриэт Монро от журнала «Поэзия» («Poetry») (1950), почётное членство в Американской академии поэтов (1950), национальная книжная премия за книгу «Стихотворения, 1923-1954» (1957), Гуггенхаймовская премия (1951), почётное звание профессора Гарварда (1952-1953), Боллингенская поэтическая премия (1958), премия Бостонского фестиваля искусств (1957), двухгодичный грант Фонда Форда (1959).

Последние годы жизни Каммингс каждое лето проводил на лоне природы в своем загородном доме, в котором он и умер 3 сентября 1962 года в возрасте 67 лет от кровоизлияния в мозг. Его творческий путь пришелся на первую половину XX столетия – эпоху глобальных изменений и открытий, коснувшихся всех сфер человеческой жизни. Как отмечает И.М. Мельникова, в эпоху кризиса культур, когда традиционные формы и приемы становятся больше неспособны отображать внутреннее состояние человека и мира вокруг него, «художник обращается к личному опыту, к своим внутренним началам, позволяющим ему сформировать свой индивидуальный авторский язык, адекватный его восприятию действительности» [Мельникова 2018: 28]. Богатое творческое наследие Каммингса, несомненно, занимает важное место в истории не только американской, но и мировой литературы.

## **1.2. Влияние французских символистов на поэзию Э.Э. Каммингса**

У авторов разных эпох, сколь бы различны ни были их природные таланты и качество произведений, можно проследить черты известного сходства: общность тематики, воззрений, языковой позиции и внутренних силовых линий – так называемое стилистическое единство с предшественниками. В творчестве отдельных современных поэтов можно обнаружить стихотворения, для которых характерен преднамеренный отход от логического понимания их смысла. Как

отмечает Х. Фридрих, часто лишь познание стилистического единства с предшественниками помогает критикам и читателям найти ключ к осмыслению этих стихотворений и попытаться разобраться в сложной структуре современной поэзии. Только после этого, считает ученый, следует обращаться непосредственно к художественной индивидуальности самого поэта [Фридрих 2010: 53]. Надо обратить внимание на то, что стилистическое единство вовсе не означает однообразие в творчестве тех или иных авторов. Несомненно, в отдельных случаях прослеживается очевидное влияние поэтического стиля одних авторов на творчество других, но у выдающихся поэтов такое влияние не связано с пассивным подражанием. Обращаясь к предшественникам, поэты только утверждают и усиливают свои собственные художественные воззрения. В некоторых случаях нельзя говорить о каком-либо влиянии со стороны поэтов-предшественников, но даже тогда имеет место некая стилистическая и структурная близость современных друг другу авторов в их творчестве.

Для того, чтобы в полной мере осмыслить поэтический стиль Каммингса, разобраться в сложных сплетениях его лирики, необходимо проследить связь с творчеством поэтов-предшественников и определить, в какой степени они повлияли на становление его стиля. Несмотря на приверженность поэта к филологическим экспериментам и на созданный автором уникальный стиль, выделяющий его среди других современных поэтов, в творчестве Каммингса можно проследить точки соприкосновения с некоторыми литературными направлениями разных эпох и народов.

В своей выпускной речи 1915 года под названием «Новое искусство» Каммингс резко критикует традиции реализма, который для него ассоциируется с косностью, академизмом и примитивным копированием объектов. Он выступает за то, что на место реальной действительности должна явиться конструктивная композиция, которая не имеет ничего общего с физической реальностью, временем и пространством и выражает непосредственно переживаемое восприятие субъекта. Конечная цель искусства состоит в создании напряженного диссонанса, который не приравнивается к тривиальному беспорядку, а

преднамеренно создается автором в своих поэтических работах. В стихотворениях Каммингс уделяет внимание скрытым значениям понятия, вследствие чего происходит некое отчуждение от действительности, которая освобождается от временного, пространственного, эмоционального и фактического. Тенденция модернистской лирики заключается в отходе от выражения однозначного содержания.

Хотя творчество Каммингса приходится на первую половину XX века, однако принципы, о которых он упоминает в своей выпускной речи и которых он придерживался на протяжении жизни, перекликаются с идеями, заложенными в работах разных поэтов предшествовавшего XIX века. Как отмечает Эзра Паунд, один из основоположников модернистской литературы, «практически все эксперименты в поэзии с 1830 года и до наших дней взяли свое начало во Франции. Техника французских символистов определенно послужила своего рода учением для всех англоязычных поэтов» [Reuge 2010: 149], в том числе и для Каммингса как поэта, на которого первостепенное влияние оказал Шарль Бодлер<sup>15</sup> (1821-1867) и французские поэты-символисты Артюр Рембо (1854-1891), Поль Верлен (1844-1895) и Стефан Малларме (1842-1898). Именно в их творчестве впервые сложилось особое видение образа как модели сознания, определившей своеобразие и отличительные черты символизма. Идеи, представленные ими, вели к резкому разрыву с литературной традицией. Лирика становилась в их творчестве в оппозицию к действительности, понятность и упорядоченность уступали место фантазии и субъективности, на первый план выходило скрытое значение того, что должно было быть выражено в стихотворении. При изучении творчества Каммингса и французских символистов можно отчетливо проследить влияние французских поэтов и точки соприкосновения в их лирике, что давало важную дополнительную «подсветку» интенциям поэзии американского автора.

---

<sup>15</sup> Следует отметить, что Бодлер, умерший в 1867 году, был предтечей символизма, предшественником и учителем французских поэтов-символистов.

Основные признаки символизма обозначились во Франции в 1870-1880-е годы, которые были изложены поэтом Жаном Мореасом в манифесте «Литературный манифест. Символизм», опубликованном 18 сентября 1886 года в газете «Фигаро». Однако начало символизму было положено задолго до издания манифеста. Как отмечает Д.Д. Обломиевский, историю символистского течения следует начинать с 1857 года, когда был опубликован поэтический сборник Ш. Бодлера «Цветы зла» [Обломиевский 1973: 11].

Воздействие французского поэта на формирование поэтики и эстетических взглядов Каммингса очевидно. Бодлер, как и в будущем Каммингс, находился в оппозиции к сложившемуся буржуазному строю и идеологической ортодоксии, освещая в своих стихотворениях тему большого города как отражения современного ему мира во всей его неприглядности: с его нищетой и грязью, свалками и отбросами, серым асфальтом и искусственным освещением. Он изобразил обезличенного человека с его грехами и одиночеством, обитающего в человеческой сутолоке. Только погрузившись в этот темный мир, в котором кроется нечто таинственное и новое, поэт может избежать тривиальности в бесчувственную эпоху техники и прогресса. Каммингс в своем творчестве неоднократно обращается к этой тематике. В каждом его поэтическом сборнике неизменно присутствуют целые разделы или отдельные стихотворения, посвященные миру подполья с его обитателями.

Связь с идеями Бодлера подсказывает и название дебютного поэтического сборника Каммингса «Тюльпаны & дымоходы». В стихотворениях французского поэта городской пейзаж наполнен запахами цветов и выхлопных газов, искусственное освещение фонарей контрастирует с красками вечернего неба. Поэзия Бодлера характеризуется контрастными красками и объединяет в себе добро и зло, возвышенное и низменное. Известно, что Каммингс долго подбирал заглавие для книги, поэтому, кажется не случайным, что в своем выборе он остановился именно на таком противопоставлении, противопоставлении цветка и характерного городского атрибута. Название «Тюльпаны & дымоходы» непосредственно перекликается с контрастами, присущими поэтическому

творчеству Бодлера, к примеру, в первой группе стихотворений сборника «Цветы зла» – «Сплин и идеал» («Spleen et Idéal»), где перед читателем предстает резкий контраст между взлетом и падением.

Истинная красота лирических объектов у французского и американского поэтов отличается от традиционного представления, что вызвано прежде всего неприятием всего банального и общепринятого. Каждая падшая женщина в сонетах Каммингса уникальна, тогда как в описании кембриджских дам из высшего общества чувствуется раздражение со стороны автора по отношению к их застывшему однотипному облику и поведению. Данная концепция Каммингса перекликается с идеей У.К. Уильямса<sup>16</sup>, которую он обозначил в своем творчестве. В стихотворении «Apology» поэт подчеркивает контраст между внутренней красотой и душевной наполненностью простых людей и безликостью, неестественностью обитателей из высшего общества: «красота / этих страшных лиц / людей незначительных побуждает меня», «их лица подобны / старому флорентийскому дубу», «застывшие маски / ваших лиц побуждают меня / значительные люди – / но / совсем по-другому» [Британишский 2005: 73]. Для Бодлера безобразное было путем для прорыва к идеальному, у него происходит преобразование безобразного и извращенного в эстетически прекрасное. Каммингс также обращается к этой идее в некоторых своих стихотворениях, в которых он притягательно изображает отталкивающих, внешне непривлекательных людей из низшего слоя общества. Однако поэт также стремился достичь идеала благодаря единению своего мироощущения с естественным миром природы посредством свободы самовыражения, отображения своего индивидуального чувства, торжества творческого воображения над установленными нормами и правилами.

В отношении к природе концепции двух поэтов расходятся. Так, любое действие, направленное против природы, Бодлером в той или иной степени одобряется и приветствуется. Каммингс, напротив, в своем творчестве воспевал природу во всех ее проявлениях: от лужи, образованной от талого снега весной,

<sup>16</sup> Уильям Карлос Уильямс (1883-1963) – один из самых влиятельных поэтов Америки. В своем поэтическом творчестве обращался к повседневной жизни простых людей из ближайшей округи.

до лунного сияния на ночном небосводе. Естественность и гармония природы противопоставлялись у поэта пустоте и искусственности современного «общества потребления», сложившегося в западном мире в середине XX столетия. В своих «не-лекциях» Каммингс неоднократно подчеркивает, что уже с ранних лет природа приобрела в его жизни особое значение. «Будучи еще ребенком, я впервые столкнулся с таинством, название которого Природа. И здесь моя громадная ничтожность вошла в Ее беспредельную сущность. И здесь по-настоящему бесконечный или до невозможности живой, он изумленно блуждал по Ее смертно бессмертным сложностям далеко за пределами фантазирующего воображения» [Cummings 1953: 32]. Каммингс приводит в качестве примера безграничной красоты и естественности природы стихотворение «O sweet spontaneous». Никто и ничто, по мнению поэта, не способно подчинить себе природу и объяснить все ее таинства.

O sweet spontaneous  
earth how often have  
the  
doting

fingers of  
prurient philosophers pinched  
and  
poked

thee  
,has the naughty thumb  
of science prodded  
thy

beauty .how  
often have religions taken  
thee upon their scraggy knees  
squeezing and

buffeting thee that thou mightest conceive  
gods  
(but  
true

to the incomparable  
couch of death thy  
rhythmic  
lover

thou answerest

them only with

spring)



«О милая естественная / земля как часто / старческие / пальцы / порочных философов щипали / и тыкали / тебя, / извращенный палец / науки / мял / твою / красоту. Как / часто религии сжимали / тебя тощими коленями / тискали тебя дабы ты зачала / богов / (но / верная / несравненному / ложу смерти твоего / ритмичного / возлюбленного / ты отвечала / им только / весной)»<sup>17</sup>.

Позиция Каммингса в этом отношении во многом близка к концепциям трансцендентального литературно-философского течения, возникшего в 30-е годы XIX века в Америке. Представители трансцендентализма: Р.У. Эмерсон, Г. Торо, Э.Б. Олкотт и др. восхищались природой и воспевали ее в своих произведениях (стихотворения Р. Эмерсона: «Humble-Bee», «The Snow-Storm», «Blight», «May-Day»; книга Г. Торо «Уолден, или Жизнь в лесу», композиция которой построена по принципу смены времен года и др.). Близость человека к природе, по мнению трансценденталистов, была способна оградить его от воздействия общества «массового потребления» и его циничного практицизма, очистить от материальных интересов.

С трансцендентализмом Каммингса сближает не только восхищение и прославление природы, но и отношение к индивидуальности во всей ее исключительности и неповторимости. В своих эссе и обращениях Эмерсон неоднократно подчеркивал, что «учил одному: доктрине безмерной человеческой личности» [Цит. по: Морозова 1982: 103]. В наиболее полной и концентрированной форме основы его философских принципов отражены в эссе «Доверие к себе» («Self-Reliance»<sup>18</sup>), опубликованном в 1841 году. Каммингс называет это произведение своей библией [Kennedy 2007: 98]. Эмерсон поднимает вопрос о том, что личность в Америке деформировалась, слилась с массой. «Мы становимся все на одно лицо... постепенно приобретаем выражение тупого равнодушия, свойственное осламу» [Цит. по: Осипова 2009: 216]. Эмерсон утверждал, что человек может полностью реализовать заложенный в нем потенциал, если только будет доверять своим непосредственным ощущениям и

<sup>17</sup> Перевод Я. Пробштейна [<https://nourjahad.livejournal.com/93734.html>].

<sup>18</sup> «Self-Reliance» в качестве названия эссе Эмерсона на русский язык традиционно переводится как «доверие к себе», однако существует еще один вариант перевода «опора на себя», который выражает дополнительный оттенок значения данного понятия. В эссе присутствует и другой близкий по смыслу термин «self-trust», который означает «вера в себя», необходимый для более глубокого осмысления идеи, заложенной Эмерсоном.

интуитивному восприятию. По мнению американского писателя и философа, главным препятствием верить в себя был конформизм, который выражается в давлении со стороны другого человека или общества, в приспособлении и подстраивании себя под чужое мнение или под господствующие позиции в обществе, даже если они идут вразрез с чувствами и суждениями самого человека. Поэтому он сможет по-настоящему обрести себя, стать хозяином своей судьбы, если ему удастся преодолеть все препятствия, освободиться от общественного давления. [Emerson 2015: 127-152].

В своей книге «Уолден, или Жизнь в лесу» (1854) Торо, размышляя о природе и ее взаимодействии с человеком, воплощает идеи трансцендентализма, в котором исполненное любви отношение к природе как к чему-то божественному и независимость «самоценного индивида» занимали главенствующее место [Гиленсон 2001: 1092]. Торо противопоставляет стремлению к непрерывному материальному преуспеванию, потребительскому отношению и стремительному промышленному прогрессу уединение, самопознание, самодостаточность и гармонию с природой, благодаря которым происходит раскрытие потенциала человеческой индивидуальности. Каммингс пишет, что «для меня индивидуальность является таинством, что таинства значимы сами по себе, и что любовь – это таинство из таинств, создающая все таинства» [Cummings 1953: 43].

Другого рода «уединенность» прослеживается в творчестве Бодлера и его последователей. С возникновением символистского направления поэзия превратилась из источника радости для читателя в настоящее эмоциональное испытание. Поэзия Бодлера была направлена на то, чтобы шокировать и раздражать публику, и в конце концов оттолкнуть ее от себя, что привело к неизбежному отдалению автора от аудитории. Это касается не только поэзии Бодлера, но стало отличительной чертой всего французского символизма. Феномен отверженности и нежелания поэта быть понятым и признанным человеком-массой проявляется в той или иной степени в творчестве почти всех поэтов-символистов. Одиночество, осмеяние, непризнание – верные спутники поэта, ищущего в аномальности нечто новое и притягательное. Как отмечает

Х. Фридрих, такая тенденция начала складываться уже во времена Руссо, однако поэты-символисты придали ей более резкую, агрессивную тональность [Фридрих 2010: 53]. В 1880-е годы выходят статьи-очерки П. Верлена, в которых он вводит выражение «проклятые поэты». Наряду с собой, к «проклятым» поэт относит также Т. Корбье, А. Рембо, С. Малларме, М. Деборд-Вальмор, О. Вилье де Лиль-Адана, однако в действительности этот список гораздо шире и включает в себя имена поэтов, творивших как до перечисленных выше авторов, так и после них. С.Н. Зенкин отмечает, что «проклятые поэты» ведут с господствующей культурой «сложную игру соперничества, критики, провокации, продолжают включаться в нее в качестве исключенных» [Зенкин 2000].

Каммингс не стремился ни подстроить свое творчество под нормы господствующей культуры, ни угодить читательским вкусам, однако лишь отчасти перенял тенденцию отчуждения автора от аудитории, поскольку, наряду с провокационными эротическими стихотворениями («*devil crept in eden wood*», «*her*» и др.), с сатирическими стихами, обличающими американское «общество потребления», и людей, не замечающих в погоне за материальными благами ценности и быстротечности жизни («*he does not have to feel because he thinks*»), наряду с труднодоступными для понимания экспериментальными стихотворениями («*Is)aRe*», «*floatfloafloflf*» и др.), отталкивающими публику, он пишет и стихи, не вызывающие протеста у «нормальных» читателей. Речь здесь идет прежде всего о любовной лирике поэта, к примеру, о сонетах «*i carry your heart with me*» и «*it is so long since my heart has been with yours*». Однако даже в них Каммингс так или иначе бросает вызов читателю и смело экспериментирует с грамматическим и синтаксическим аспектами языка, оставаясь верным своему стилю.

В творчестве Каммингса присутствуют и другие стихотворения, непонятность которых отталкивает публику. Этим объясняется и резкое отношение критиков к лирике поэта на разных этапах его творческого пути. Х. Фридрих цитирует выражение Бодлера: «аристократическое удовольствие: не нравится публике» [Фридрих 2010: 52], подобное можно проследить и у

Каммингса. Для американского автора под «публикой» подразумеваются те люди, которые посвящают свою жизнь погоне за бесконечными удовольствиями, забывая об истинных ценностях. Таких людей поэт называет «массовыми людьми» и неоднократно подчеркивает, что между ним и этой публикой лежит огромная пропасть. Во введении к сборнику «Новые стихотворения» Каммингс пишет: «Нет смысла стараться делать вид, что массовый человек такой же, как и мы. У массового человека меньше общего с нами, чем у квадратного корня из минус одного» [Cummings 1992: 461].

Традиционное, доступное восприятие стихотворения – неотъемлемый признак конвенциональной поэзии. Звучание стихотворения всегда лишь подчеркивает его содержание, которое служит доминантным фактором при создании любого лирического произведения. Такое соотношение между звучанием и содержанием впервые стало меняться в поэтике европейского романтизма. Как отмечено Х. Фридрихом, «стихи стали больше звучать и меньше высказывать» [Фридрих 2010: 60]. Подобное можно увидеть, к примеру, в поэзии немецких романтиков К. Brentano, Й. фон Эйхендорфа, представителя американского романтизма Э.А. По и др.

В символистской поэзии произошло максимальное смещение в соотношении «звучание-содержание». Принцип содержательной значимости окончательно утрачивает свое значение, так как язык в поэзии символистов расщепляется на звуковые элементы, и только посредством их тональности и ритмического сочетания может проявляться смутный, таинственный смысл стихотворения, о котором в полной мере не знает даже сам поэт. Таким образом, звучание лирического произведения порождает его содержание, полное неопределенности и загадочности. Отныне смысл проявляется не в конкретных значениях слов, а в их звуковой энергии [Там же]. Конкретные значения слов больше не несут смысловой значимости, лишь звуковая общность слов способна вызвать необходимый языковой импульс, благодаря которому порождается поэтический процесс.

Придавая огромное значение музыке стиха, П. Верлен отображает музыкальность во многих своих стихотворениях и подчеркивает ее даже в названиях: стихотворения «Парижский ноктюрн», раздела сборника поэзии «Добрая песня», поэтической книги «Романсы без слов». З.И. Кирнозе пишет, что «каждое дерево, лист, дождевая капля, птица как будто издают едва слышный звук и, все вместе они образуют музыку верленовского поэтического мира» [Кирнозе 1970: 147]. Конкретные значения слов отходят на второй план, происходит усиление звукового строя ритмико-интонационного единства стихотворений. Поэзия Верлена передает некую неопределённую реальность: «тонкие нюансы» и «смягченные, расплывчатые контуры», выражающие неясные ощущения и настроения автора [Обломиевский 1973: 146]. В стихотворении «Искусство поэзии» поэт утверждает: «Музыка прежде всего». В этом же стихотворении Верлен обозначил основные принципы своей поэтики, которые, несомненно, перекликаются с поэтическими концепциями Каммингса: отказ от строгой рифмы, чёткой и синтаксически упорядоченной строфы, конкретных значений слов. «Не церемонься с языком / И торной не ходи дорожкой, / Всех лучше песни, где немножко / И точность точно под хмельком»<sup>19</sup>.

В поэзии французских символистов можно проследить прием синестезии – особого способа восприятия, при котором происходит смешение визуальных, звуковых и обонятельных свойств предметов и явлений. В своем сонете «Соответствия» Бодлер выражает идею единства запаха, цвета и звука [Бодлер 2012: 11]. Каммингс также неоднократно обращается к приему синестезии. Так, в стихотворении «The moon-lit snow is falling like strange candy into the big eyes of the», написанного верлибром, автор сравнивает женщину по имени Берта, с которой он провел ночь, со снегом, который ложится во все уголки города с «ароматным звуком»: «I think Berthe is the snow, and comes down into all corners of the city with a/ smelling sound.». В стихотворении присутствуют и разнообразные вкусовые и цветовые оттенки, которые способствуют углублению чувственного восприятия: «The moon-lit snow is falling like strange candy into the big eyes»

<sup>19</sup> Перевод Б. Пастернака [<http://www.niworld.ru/poezia/perevod/pasternak.htm>].

(«Снег, освещенный лунным светом, падает странно, как леденец в большие глаза»), «The moon shines all green in the snow» («Луна сияет зеленью в снегу»). Снегопад приобретает для Каммингса символическое, интимное значение.

Рассматривая символистскую лирику Г. фон Гофмансталя, Ю.Л. Цветков отмечает, что французские символисты и австрийский поэт стремились в своем творчестве к синтезу поэзии и музыки [Цветков 2017: 51]. Стихотворение Каммингса «NOCTURNE»<sup>20</sup> уже в своем названии предполагает взаимодействие поэзии и музыки. Неторопливый темп, который был традиционно присущ этому музыкальному произведению, повторяется в ритмико-интонационной композиции стихотворения, которая достигается с помощью многочисленных синтаксических повторов. Помимо этого, Каммингс тематически сближает свое стихотворение с музыкальным ноктюрном, лирическое содержание которого было связано с образами ночи, размышлениями и сокровенными признаниями автора своей возлюбленной. Стихотворение открывается четверостишием: «When the lithe moonlight silently / Leaped like a satyr to the grass, / Filling the night with nakedness, / All silently I loved my love / In gardens of white ivory.» [Cummings 1992: 864] («Когда податливый лунный свет безмолвно / спрыгивает, как сатир в траву, / заполняя ночь наготой / все беззвучно я любил мою возлюбленную / в саду цвета слоновой кости»), которое с небольшими изменениями повторяется в стихотворении еще два раза.

Для описания дамы сердца поэт использует разнообразные эпитеты и метафоры, которые наполняют содержание дополнительными оттенками цвета, звука и аромата: «Her body is more white than trees» («Ее тело белее деревьев»), «Her tresses are more sweet than wine» («Ее локоны слаще вина»), «Her mouth is chaster than a flower» («Ее рот целомудреннее цветка»). Автор использует и другие образы, в которых взаимосвязаны визуальные, акустические и обонятельные признаки: «Three perfume-trees which sweeten nights» («Три благоухающих дерева, которые наполняют сладким ароматом ночь»), «Five founts of Bacchus, honey-cold»

---

<sup>20</sup> Ноктюрн – небольшие инструментальные произведения, лирическое содержание которых характеризуется мечтательным, элегическим характером и неторопливым, спокойным темпом.

(«Пять медово-холодных источников Бахуса»), «The strings are silver to my harp, / And all the frame is ebony / I think the moon is blossoming.» («Серебряные струны моей арфы, / Вся рама из черного дерева / Мне кажется, луна расцветает») и др. В поэтическом ноктюрне Каммингса прослеживается развитие сюжетной линии в контексте музыкальной традиции, в соответствии с которой ночь – это время, когда раскрываются сокровенные душевные мотивы, но проходит время, ночные грезы рассеиваются («My harp has withered – Nail the day!» – «Моя арфа ослабела. Да здравствует день!», «My harp is songless – Nail the day!», «Моя арфа смолкла. Да здравствует день!», «My harp is broken – Nail the day!» «Моя арфа разбита. Да здравствует день!», и с приходом утра герою приходится покинуть свою возлюбленную, что для него подобно смерти: «Wherefore this dagger at my heart» («Для чего этот кинжал в моем сердце»).

Эта концепция активизации чувственно-образного восприятия с помощью синестезии, являясь неотъемлемой чертой творчества Бодлера и других поэтов-символистов, без сомнения, присутствует и в поэзии Каммингса. Учитывая это, становится возможным по-новому интерпретировать некоторые стихотворения американского поэта и анализировать их с большей глубиной и осмыслением.

Рассмотрев «Ноктюрн» Каммингса и выявив внутритекстовое взаимодействие музыки и поэзии, можно прийти к выводу, что это стихотворение, как и многие другие поэтические работы автора, следует рассматривать в контексте интермедиальности<sup>21</sup>, которая в творчестве Каммингса затрагивает различные уровни: «словесно-музыкальный, словесно-живописный, словесно-музыкально-живописный» [Цветков 2004: 23].

В творчестве Бодлера ключевое место занимает понятие фантазии. Следует отметить, что уже в XVIII веке особое внимание творческой фантазии уделяли английские предромантики Дж. Уортон, Э. Юнг и др. Так, для Дж. Уортона «главное свойство поэзии – созидательное и пылкое воображение» [Вершинин 2003: 171]. Э. Юнг убежден даже, что сила человеческой фантазии и вдохновения

<sup>21</sup> Интермедиальность – «особый тип структурных взаимосвязей внутри художественного произведения, основанный на взаимодействии языков различных видов искусств в системе единого художественного целого» [Тишунина 1998: 4].

превышает силу разума. «Творческий ум отличается от здравого рассудка, как волшебник от хорошего архитектора» [Цит. по: Вершинин 2003: 172].

Творческая, управляемая интеллектом фантазия у Бодлера противопоставляется банальной и ограниченной действительности. Она деформирует и разрушает реальность, чтобы выйти за рамки постижимого разумом и окунуться в новый ирреальный мир магических возможностей языка. Каммингс также упоминает о неисчерпаемом богатстве и бесспорной важности творческого воображения, цитируя известное выражение Джона Китса в одной из своих «не-лекций» «я и самопознание»: «не уверен ни в чем, кроме священности Сердечной любви и истинности Воображения» [Cummins 1953: 51]. Что касается принципа деформации и разрушения, который присутствовал в творчестве Бодлера, для Каммингса он является основополагающим принципом нового искусства.

Связь американского и французского поэтов прослеживается и в некоторой общности их подходов в составлении поэтических сборников. Основной сборник лирических стихотворений Бодлера «Цветы зла» имеет строго структурированную, внутренне связанную композицию, в которой можно проследить начало, развитие и финал. Все поэтические сборники Каммингса (всего десять книг) также имеют четко продуманную автором структуру, независимо от того, каким именно принципом он руководствовался при их составлении. Но при схожем подходе к организации стихотворений в книге ключевое их различие заключается в том, что порядок и последовательность лирических произведений Бодлера выстроены так, что перед читателями открывается перспектива падения от высокого начала в самый низ, в бездну, в которой, по мнению автора, есть надежда найти что-то новое [Фридрих 2010: 47]. Каммингс же, напротив, при составлении поэтических сборников стремится к взлету, придерживаясь на протяжении всего творческого пути принципа перехода от низменного к возвышенному: от сатирических стихотворений к любовной лирике, от темноты к свету, от зимы к весне, от искусственности города к красоте природы, что в особенности характерно для более поздних книг автора.



Х. Фридрих отмечает, что поэзию еще одного представителя символизма – Артюра Рембо – во многом можно рассматривать как развитие теоретических концепций Бодлера, но «формально упорядоченная напряженность» поэзии Бодлера преобразуется у Рембо в «абсолютный диссонанс». Исследователь характеризует лирику последнего в целом как «взрыв», характерными чертами которого стали энергия, динамика, отсутствие последовательности в смысловой структуре, запутанность и хаотичность тематической составляющей произведений [Там же: 71-72]. Все это в той или иной степени прослеживается и в поэзии Каммингса. Оба поэта разрушают содержательную и языковую целостность, вместо действительности у обоих возникает дезориентирующая фрагментарность, которая характеризуется необычной техникой выражения. Однако способы достижения и передачи этой техники у Рембо и Каммингса различны.

В своем стремлении вырваться из ограниченной действительности и проникнуть в абсолютную трансцендентность Рембо создает аномальные, ирреальные образы и пространства, добытые из темноты бессознательного. Он передает напряженность запутанного и загадочного содержания посредством простейших речевых конструкций, не нарушая при этом синтаксических норм. Однако, слова утрачивают свое значение, перестают быть обычными смысловыми единицами как в поэзии Рембо, так и в творчестве Каммингса. Отличительной чертой творчества американского автора, присущей в равной степени как его поэзии, так и его прозе, стало искажение норм синтаксиса. Американский поэт преобразовывает традиционный синтаксический строй, чтобы посредством такой деформации вырваться за рамки действительности, в мир неизведанного, таящего в себе новые возможности поэзии. Но Каммингс не стремится к созданию ирреальных образов, во многих стихотворениях это вполне реальные образы, будь то кузнечик или Бетти, одна из представительниц мира преступного подполья («goodby Betty, don't remember me»), Марджори («in making Marjorie god hurried»), Китти («kitty») или же другие персонажи. Вполне реальны и места, где происходит действие некоторых стихотворений, к примеру, известный нью-

йоркский пивной бар Максорли («i was sitting in mcsorley's»). Однако в его творчестве присутствуют и большое количество таких стихотворения, в которых образность, рожденная фантазии автора, сопоставима с загадочными видениями французского поэта («Lady of silence», «the sky a silver», «writhe and» и др.).

Подобное тяготение обоих поэтов к деформации существующей действительности объясняет их отношение к современности и прошлому: неприятие научного позитивизма и материального прогресса, отстраненность от традиции культурной преемственности в целом и поэтической традиции в частности. Это отторжение прошлого и настоящего ярко проявляется в сонетном творчестве поэтов. Как Рембо, так и Каммингс нарушают исторически-сформированные каноны строфической формы сонетов, создавая резкий диссонанс между содержанием и формой стихотворения с одной стороны и общепринятой сонетной традицией – с другой. Избираемая поэтами тематика сонетов нередко противоречит устойчивым нормам и правилам создания стихотворений в этом жанре, тем самым бросая вызов поэтическому наследию прошлого и восприятию современников.

Так, к примеру, сонет Рембо «Венера Анадиомена» («Venus Anadyomene») и сонеты Каммингса о падших женщинах представляют собой определенное тематическое единство. В этих стихотворениях-антиблazonах<sup>22</sup> подробно и предельно откровенно изображается внешность падших женщин. Акцентирование отдельных частей тела, которое еще более усиливается использованием специальных анатомических терминов, находится в неестественном соотношении

---

<sup>22</sup> Блазон (от фр. «blazon») – жанр, представляющий собой хвалебное детальное изображение человека или предмета). Традиции блазона восходят корнями еще к XIII веку. В XIV веке блазон широко использует в своем творчестве Ф. Петрарка, который в сонетах идеализирует образ возлюбленной, детально описывая ее неземную красоту. Однако жанр блазона предполагает не только детальное восхваление человека или предмета. Понятие «блазон» означает одновременно и хвалу, и порицание, что отразилось и в самом жанре. Многие поэты использовали его амбивалентность и создавали произведения, в которых описывались люди или предметы, но их черты были представлены в неблагоприятном свете. Так появился новый вид жанра – антиблазон. 130 сонет Шекспира, представляющий собой яркий пример антиблазона, пародирующего сонеты Петрарки. Шекспир разрушил традиционный образ любимой женщины, его дама сердца не обладает безупречными чертами, более того, ее недостатки подчеркивают ее уникальность, и автор любит ее такой, какая она есть [Голубков 2001: 93-94].

с цельным телесным обликом женщины. В этих стихотворениях можно проследить не только внутреннее несоответствие, но и внешний диссонанс между дерзким, шокирующим содержанием и жанровой спецификой сонета, которая не допускала отступления от канонов ни в формальном, ни в содержательном отношении. Такое противоречие Л.Г. Андреев характеризует как «парадоксальное сочетание сонетной формы и «земного», «низменного», или же сатирического сюжета» [Андреев 1988: 87]. Об этом несоответствии тематики с сонетной традицией пишет и исследователь творчества Каммингса Р.С. Кеннеди. Он также отмечает, что освещение нетрадиционных для сонета тем отразило нонконформистскую позицию поэта по отношению к современному миру и сложившемуся в нем обществу потребления [Kennedy 2007: 85].

Э. Фаулер в книге «Жанр и литературный канон» отмечает, что имена героев в литературных произведениях несут в себе важное значение [Fowler 1979: 114]. Об этом же говорит и Н.В. Павлович, автор «Словаря поэтических образов», считая, что все образы существуют в языке не отдельно друг от друга, а вместе с другими, сходными по смыслу образами, осуществляя некий общий «смысловой инвариант», то есть парадигму или модель [Павлович 1999: XXIX]. Для классического английского сонета характерно то, что имя прекрасной дамы было заимствовано из мифологии или, подчеркивалось, что его обладательница имела возвышенные и благородные черты, обладала неземной красотой. Так, например, сонеты Филиппа Сидни из цикла «Астрофил и Стелла» [Сидни 1982] посвящены Стелле (от лат. «stella» – звезда), в стихотворении Джона Донна<sup>23</sup> «Мощи» [Донн

---

<sup>23</sup> Следует отметить, что в творчестве Э.Э. Каммингса и одного из крупнейших представителей литературы барокко – Д. Донна можно провести очевидные сходства. Для поэзии английского автора характерны те же черты, которые присутствуют и в лирике Каммингса, а именно: многозначность, употребление неожиданных метафор и аллегорий (например, в стихотворении «A Valediction: Forbidding Mourning» души возлюбленных сравниваются с ножками циркуля), усложнённый синтаксис, игра на контрастах, противопоставление стихотворных образов: конкретные и наглядные образы сопоставляются с абстрактными и размытыми. Поэзия Донна так же, как и лирика Каммингса, адресована читателям, которые способны совершить определённое интеллектуальное усилие, чтобы понять их стихотворения. В творчестве обоих поэтов присутствуют сатирические стихотворения, направленные на осмеяние современного им общества. В стихотворениях Донна можно проследить ощущение распада мироздания и утраты цельности представления о нём, так как в эпоху барокко произошли изменения в представлении

2009: 579] упоминается имя Марии Магдалины (преданная последовательница Иисуса Христа, мироносица, христианская святая).

Название сонета Рембо соответствует этой традиции, но содержание стихотворения не просто противоречит сложившимся канонам, но и характеризует ироничное отношение автора к наследию культуры прошлого. Каммингс называет героев в своих сонетах простыми именами, отдельные из которых представлены в сокращенной форме, к примеру, Лиз, Мэйм, Мардж, Фрэн, Китти и другие. Этим поэт акцентировал разницу между дамами из традиционного сонета и представителями демимонда. Он подчеркивал тот факт, что не идеализированный вымышленный образ человека достоин пристального внимания, а сам живой человек, недостатки которого и подчеркивают его уникальность и индивидуальность.

Одним из наиболее известных антиблазонов американского поэта является сонет «my girl's tall with hard long eyes».

my girl's tall with hard long eyes  
 as she stands,with her long hard hands keeping  
 silence on her dress,good for sleeping  
 is her long hard body filled with surprise  
 like a white shocking wire, when she smiles  
 a hard long smile it sometimes makes  
 gaily go clean through me tickling aches,  
 and the weak noise of her eyes easily files  
 my impatience to an edge – my girl's tall  
 and taut, with thin legs just like a vine  
 that's spent all of its life on a garden-wall,  
 and is going to die. When we grimly go to bed  
 with these legs she begins to heave and twine  
 about me,and to kiss my face and head.

---

о мире, как логичном и постоянном единстве, а также о человеке, как о разумнейшем существе. На рубеже XIX-XX веков, в период жизни и творчества Каммингса, происходят сходные процессы, характеризующиеся крушением идеализации разума человека, а впоследствии и прогресса; пагубным влиянием цивилизации на моральные и эстетические ценности. Интересен тот факт, что одной из особенностей поэзии барокко была близость к графическому изображению так, что строки стихотворений образовывали рисунок. Эта черта барочной лирики наглядно проявилась и в творчестве американского поэта. В своих «не-лекциях» Каммингс приводит в качестве образца любовной лирики откровенное стихотворение Донна «Come, Madam, come, all rest my powers defu,», в котором автор называет тело своей возлюбленной Америкой, своей только что открытой землей. Следует отметить, что у Каммингса также есть эротическое стихотворение, в котором он сравнивает тело своей возлюбленную с улицей, по которой он будет передвигаться («i will be»).

«моя высокая девушка с хладнокровными удлинёнными глазами / она стоит, держа свои длинные бесчувственные руки / молча на платье, приятно спать с / ее длинным бесстрастным телом полным сюрпризов / как белый бьющий током провод, когда она улыбается / безразличной широкой улыбкой иногда заставляет / энергично проходить через меня чистым щекощущим болям / и слабый шум ее глаз с легкостью хранит / мое нетерпение до края – моя девушка высокая / и подтянутая, с тонкими ногами почти как виноградная лоза / которая провела всю свою жизнь у садовой ограды, / и собирается погибнуть. Когда мы неотвратно идем в постель / она начинает поворачиваться и обвиваться ногами / вокруг меня и целовать мое лицо и голову».

Сонет построен по итальянской сонетной модели с кольцевой рифмовкой в октаве: abba cddc, и цепной рифмовкой в секстете: efe gfg, напоминающей способ рифмовки в терцинах. Р. Кеннеди пишет, что схема рифмовки в этом сонете представляет собой «совершенно обычный петраркистский сонет» [Kennedy 2007: 34]. Однако Каммингс отходит от традиционного для итальянского сонета стихотворного размера эндекасиллабо, который считался каноном для сонетистов. Слоговое деление в этом стихотворении весьма неравномерное: самая короткая строка состоит только из 7 слогов (первая строка), а самая длинная из 13 (двенадцатая строка). Стопное деление этого сонета также варьируется, в сонете нет строк, в которых был бы представлен какой-либо один вид метрического размера.

Поэт меняет не только композиционную структуру сонета, отходя от общепринятых канонов; он, избрав героиней падшую женщину, тематически подчеркивает еще и контраст между выбранным им экспериментальным подходом и классической сонетной традицией. Выбор лексики также отвечает намерению автора: вместо традиционного сравнения глаз возлюбленной со звездами и солнцем и изображения белизны ее рук для описания облика своей героини Каммингс использует такие выражения, как «хладнокровные глаза», «бесчувственные руки». Сонетисты преклонялись перед обликом своей госпожи, в частности, перед ее телом, Каммингс же указывает только на то, что тело его героини «подтянутое» и «доставляет удовольствие с ним спать».

В традициях блазона волосы возлюбленной приравнивались к золотым нитям. Так, Ф. Петрарка следующим образом дает в сонете CXCVI описание волос своей Лауры: «сияли золотых волос потоки, нить жемчугов теперь в них вплетена». Каммингс же для описания тела женщины использует слово «wire» в

значении «провод, проволока», по которому проходит ток эротического напряжения автора. Выбор этого слова неслучаен, т.к. оно служит отсылкой на 130 сонет У. Шекспира, который входит в цикл сонетов о темной даме<sup>24</sup>. Изображая вербальный образ возлюбленной, поэт сравнивает ее волосы с проволокой: «If hairs be wires, black wires grow on her head» («если волосы могли бы быть проволокой, то на ее голове растет черная проволока»). Следует отметить что, сонеты этого цикла характеризуются откровенной чувственностью и страстностью. Как отмечает Р. Мэтц, несмотря на то, что Шекспир восхваляет темную даму или порицает ее за распущенность, большинство сонетов отражает физическое влечение к возлюбленной [Matz 2008: 7].

Придерживаясь традиций итальянского сонета, поэт делает в девятой строке некий сюжетно-эмоциональный переход. Первое из двух предложений, представленных в этом стихотворении, где детально описывается облик женщины, заканчивается в этой строке пунктуационным знаком «тире». Затем Каммингс вводит новую мысль, по-иному заявляя о качествах, присущих героине сонета, и описывая природу их эротических отношений.

Манера выражения автора в этом сонете достаточно прямая и резкая, у читателя не возникает ощущения того, что героев стихотворения связывают любовные отношения. В сонете есть еще и ощущение отчаяния и безысходности: женщина уподобляется виноградной лозе («she begins to heave and twine»), которой вскоре суждено погибнуть.

Если в поэзии Рембо «взрыв» происходит, главным образом, в системе образов, то в лирике Каммингса наряду с образной загадочностью, искажены и формальные границы большинства стихотворений. Расщепленные слова и фразы, разорванные строки, многочисленные пробелы и лакуны визуально предстают перед читателем как последствия некоего взрыва. Многочисленные языковые эксперименты, идущие вразрез с нормами и правилами традиционного синтаксиса, одновременно поражают и озадачивают реципиента при прочтении

<sup>24</sup> Сонетный цикл Шекспира, в который входят сонеты 127-152, посвященные темной даме («Dark lady»), которая не отличается ни красотой, ни нравственной чистотой. Образ возлюбленной, созданный Шекспиром, подчеркнуто нетрадиционен.

стихотворений Каммингса. Изменяя реальный порядок вещей, поэт создает хаос, который может быть постигнут, лишь вследствие отказа от накопленного предыдущими поколениями художественного опыта, что тем самым расширяет возможности его восприятия.

При сопоставлении творчества французского и американского авторов примечательным фактом отмечена общность двух высказываний поэтов, произнесенных ими с разницей в несколько десятилетий, но выражающих их вполне тождественный подход к современному искусству. Одним из комментариев к живописи XX века стала фраза Рембо: «Вместо того, чтобы репродуцировать объекты, надо вызывать реакции и впечатления посредством линий, красок и очертаний, взятых из внешнего мира, однако упрощенных и схематичных: подлинная магия» [Цит. по: Фридрих 2010: 99]. Аналогичное и у Каммингса. В докладе «Новое искусство» им было выдвинуто положение, что современное искусство есть бесконечный поток объемов и линий, посредством которых выражаются непосредственные реакции и впечатления, вызванные субъектом. Американский поэт определяет главную цель искусства в «торжестве линии над действительностью, линии как таковой, линии как линии» [Cummins 1965: 6]. Новое искусство, по его мнению, «предстает, главным образом <...> как смелое и подлинное постижение неизведанных путей» [Там же: 11].

Связь между подходами Каммингса и Рембо к творчеству очевидна. Оба поэта по-своему трактуют сущность искусства, которое, в их понимании, характеризуется нетрадиционным художественным видением, вследствие произошедшего перелома в представлениях о физической реальности и поиском новых путей выражения, отвечающих духу и содержанию времени. Современное искусство не может быть интерпретировано с точки зрения объективности и предметности, бессмысленно соизмерять его с реальностью, поскольку творческая фантазия направлена на ее искажение и разрушение.

Для более комплексного рассмотрения своеобразия лирики американского поэта есть резон сравнить его стихотворения с творчеством еще одного выдающегося представителя французского символизма, Стефана Малларме.

Абстрактные и темные поэтические ребусы С. Малларме, в особенности в его более поздних стихотворениях (после 1870 года), трудно трактовать, сравнивая их лишь с работами предшественников или современников, ибо ключ к разгадке сложных герметичных текстов поэта кроется в декодировании языковых средств, созданных самим автором. В то же время, нет сомнения, в том, что творческое наследие Малларме играло важную роль в развитии мировой поэзии XX века. Как отмечает Х. Фридрих, структурные особенности его лирики в какой-то степени связаны с поэтикой романтизма, а также, несомненно, с поэзией Бодлера [Фридрих 2010: 117], чьи концепции, как было сказано выше, во многом определили становление и художественной позиции Каммингса.

Оба поэта придерживаются идеи, заложенной еще Бодлером, о том, что художественная фантазия автора не отображает существующую действительность, а деформирует ее в стремлении приблизиться к языковому абсолюту. Для достижения этого неразрешимого диссонанса между творчеством и реальностью Малларме и Каммингс прибегали к использованию похожих стилистических приемов, а именно: отсутствию пунктуационных знаков, употреблению синтаксически трудно сочетающихся слов, замене одной части речи другой (например, употребление глагола в качестве существительного), применению грамматически необоснованной инверсии, стиранию различия между единственным и множественным числом, изменению традиционного порядка слов и т.д. В результате таких экспериментов еще больше возрастала сложность интерпретации синтаксической структуры стихотворения, что в свою очередь, вело к еще большей композиционной и содержательной многозначности и неопределенности. Смысловая загадочность и чрезвычайная затрудненность восприятия также достигались благодаря тщательному подбору средств выражения: замене легко находимых слов фонетически сходными, употреблению сложно угадываемых метафор и необычных сравнений.

В поэзии Каммингса и Малларме происходит процесс преобразования представления об объекте в ощущение от производимого им эффекта. Г.К. Косиков отмечает, что задача поэзии Малларме заключается в том, чтобы



«обнаружить скрытые сходства между предметами, <...> неявленные отношения, незримо пронизывающие всю явленную действительность» [Косиков 2011: 282]. По мнению исследователя, Малларме воспроизводит не сам объект, а впечатление, производимое этим объектом, «не субъективный и мимолетный <...> эффект от вечно меняющегося мира, но тот <...> миг, когда поэту удается прикоснуться к сокровенному «смыслу» предмета» [Там же]. При чтении стихотворений обоих поэтов нельзя ориентироваться на денотативные значения слов, так как поэтический язык, создаваемый Малларме и Каммингсом, не приемлет смысловой однозначности и стремится раскрыться в своем неограниченном потенциале. Французский и американский поэты разделяют убеждение в том, что слово обладает бесконечной внутренней энергией, и только посредством вербальных импульсов возможно достичь чистой идеальности. Один из ведущих исследователей творчества Каммингса, Н. Фридман, также подчеркивает эту идею в своей книге «E.E. Cummings: The growth of a writer», объясняя литературные эксперименты поэта тем, что, преобразуя слово, Каммингс чувствовал, что он на пути к преобразованию мира»<sup>25</sup>.

Подобное уклонение от логичности и нормальной вещественности в конечном счете вело к созданию многозначной суггестивности и напряженности, завораживающих такого читателя, чье естество противостояло замкнутой обыденности и ограниченному восприятию. Используемые авторами стилистические приемы еще больше способствовали затруднению понимания стихотворений и, в результате, замедлению процесса чтения, и были направлены против торопливости и небрежности, присущих современному читателю. Чтение текстов Малларме и Каммингса требовало определенных усилий со стороны реципиента, и только при медленном, нелинейном прочтении стихотворения перед читателем постепенно возникала возможность декодирования смысла, заложенного поэтами. Трансформация реальности происходила таким образом, что все простое и доступное становилось неузнаваемым, загадочным и

---

<sup>25</sup> Цит. по: <http://www.poetryfoundation.org/bio/e-e-cummings#poet>

недостижимым для обычного человека. Суть поэзии Малларме и Каммингса открывается только человеку посвященному, обладающему вместе с литературными и языковыми знаниями еще и способностью отказаться от традиционного восприятия привычных вещей, явлений, событий и проникнуть в область ассоциативных связей и коннотативных значений слова, по сути, в сферу ирреального.

Д.Д. Обломиевский подчеркивает, что в поэзии Малларме ярко выражено разделение двух сознаний: сознания поэта и сознания обыкновенного человека, которое, по мнению исследователя, в целом определяет сущность лирики французского поэта. «Он [Малларме] предназначает свое искусство не для массовой аудитории, а для немногих, и всячески затрудняет доступ к своим стихам всем непосвященным или, иными словами, носителям обыденного сознания» [Обломиевский 1973: 250]. Эта идея находит выражение в ряде работ поэта, к примеру, в стихотворениях «Проза (для дез Эссента)» («Prose (pour des Esseintes)»), «Надгробный тост» («Toast funèbre») и др. Непроходимая для обычных людей грань отделяет их от поэта, они оказываются неспособны постигнуть то прекрасное, которое для избранных открывается и представляется естественным и прозрачным.

Различение и неизбежное разделение двух сознаний, отмечавшееся выше, было и неотъемлемой чертой художественной позиции Каммингса. Объясняя особенности своей поэтической техники, автор пишет во введении к книге «Равняется 5», что у поэта имеется «одно бесценное преимущество, которое заключается в том, что до тех пор, пока созидатели должны довольствоваться простым и неоспоримым фактом, что дважды два дает в результате четыре, поэт обладает совершенно неопровержимой истиной (ее можно найти записанной в сокращенной форме на титульной странице этого сборника)» [Cumings 1992: 221], то есть для созидателя дважды два может равняться пяти или любому другому показателю. Поэзия Малларме и Каммингса не зависит от реальной действительности и «нормальности», она не ограничена рамками устоявшихся норм и общепринятых правил, их лирика – это господство безграничной потенции

языка и творческой фантазии поэта. В этом проявляется свобода поэзии, не ограниченной необходимостью создания рационального сообщения и использования вербальных клише, которые препятствовали бы возникновению крайней абстрактности и иррациональной напряженности, благодаря которым могло открыться нечто, до сих пор неизведанное и невысказанное.

Одна из основных тенденций современной поэзии – дегуманизация – берет начало в творчестве французских символистов. В поэзии Малларме происходит полный отказ от любых связей с реальным человеческим началом, подвергается искажению существующий в действительности, пространственно-временной порядок, поэтому ни одно из стихотворений поэта не может быть объяснено биографически. Но обезличение человека – это сквозная тема и для Каммингса, что выражено во многих его стихах («5», «anyone lived in a pretty how town», «2 little whos» и др). Однако творчество Каммингса не избавлено полностью и от биографизма, в его лирике нетрудно обнаружить воспоминания детских лет, реминисценции на реальные события, происходившие с ним, его роман «Огромное пространство» – это отчасти и повествование о пребывании автора в заключении во время войны.

В лирике С. Малларме большое значение придается формальным признакам стихотворения, поэтому у него сохраняется конвенция метра, рифмы, строфы. В контрасте с затуманенностью абстрактного и ирреального содержания, форма выступает в роли опоры в дематериализованном, невещественном пространстве. Создавая острый диссонанс с реальностью, и Малларме, и Каммингс часто обращаются к сонетной форме при создании своих герметичных текстов, что может быть объяснено стремлением к формальной строгости и красоте их лирики. Что касается американского поэта, то даже несмотря на эксперименты с жанрово-строфическими признаками сонета, меняющие стихотворения до неузнаваемости, в большинстве из них угадывается сонетная форма. Каммингс также стремится во многих сонетах сохранить традиционный для жанра объем в 14 строк и характерную для сонета внутреннюю тематическую композицию («теза-антитеза-синтез»).

В глубине поэтического процесса Малларме и Каммингса царит ясность, но языковая магия, созданная поэтами – это тайна, к раскрытию которой могут приблизиться далеко не многие. Малларме и Каммингс будят читательское воображение, посредством переплетения суггестивных и ассоциативных нитей делают читателя своим соавтором, но никогда не дают разгадать себя полностью. «Искусство – это тайна. Тайна – это нечто неизмеримое» [Cummings 1953: 68]. Так написал в одной из своих «не-лекций» американский поэт.

Отзвуки поэзии французского символизма находят отражение в творчестве практически всех американских поэтов любой величины, но в лирике Каммингса творчество французских мастеров оставило особый след и напрямую повлияло на становление его художественной позиции и мировосприятия в целом.

## Глава 2. Роль модернизма в творчестве Каммингса – поэта и художника

Первая половина XX столетия была отмечена значительными переменами, которые затронули все сферы человеческой жизни. В этот период произошло крушение целого миропорядка, сопровождавшееся многочисленными социальными катаклизмами: бунтами, революциями, войнами. Осознание ограниченности и неполноты теорий рационализма и позитивизма пошатнуло веру в возможности человеческого разума изменить мир и жизнь на земле в лучшую сторону, что вызвало у многих состояние безысходности и обреченности. Наиболее чуткой к таким колоссальным изменениям в мировоззренческой парадигме неизменно выступала художественная культура. Во всех областях искусства – литературе, музыке, живописи, архитектуре – активно начинают заявлять о себе новые движения, которые стали результатом глобального сдвига в человеческом сознании и были направлены на решительный отказ от накопленного предшествующими эпохами духовного и художественного опыта, а также на поиск свежих идей и новых средств изображения действительности. Эти поиски воплотились в различных течениях модернизма.

Каммингс не остался равнодушным к новым веяниям в искусстве, но он не придерживался строго какого-либо одного направления в литературе и живописи. Как было сказано ранее, в его творчестве отчетливо прослеживаются элементы разных модернистских течений и направлений: кубизма, футуризма, дадаизма, имажизма, вортицизма. При этом и несмотря на это, поэтический стиль Каммингса и его жизненная философия представляют собой уникальный синтез модернизма с романтизмом, в частности, с американским трансцендентализмом (Г. Торо, Р.У. Эмерсон, У. Уитмен). Тяготение к романтическому мироощущению и трансцендентным проблемам мироздания было вовсе не случайным. Литература романтизма вызывала к себе особое внимание представителей модернизма, так как в ней обнаруживались некоторые привлекающие их внимание идеи и художественные мотивы, – такие, как господство отчуждения, утрата целостности, получившие впоследствии широкое развитие во многих модернистских работах [Зверев 2001: 568].

Следует, к примеру, отметить интертекстуальную связь стихотворения Каммингса «BALLAD OF LOVE» с незаконченным романом «Генрих фон Офтердинген» немецкого романтика Фридриха фон Харденберга, известного под псевдонимом «Новалис». В основе первой части романа лежит история странствия молодого человека, который отправился на поиск прекрасного голубого цветка. Голубой цветок стал архетипичным символом романтизма, который представлялся современникам «верой в чудеса» (Г. Гейне), «залогом счастья» (Й. Эйхендорф), «прообразом человеческой души» (Х. Риттер-Шаумбург), он олицетворяет собой «силы, объединяющим все сущности мира в космическое и духовное всеединство» [Махов 2001: 182]. Цветок в романе Новалиса сопоставляется с возлюбленной главного героя, и именно она стала для героя воплощением мечты, идеального смысла мироздания и его постижения. В своем стихотворении Каммингс приводит прямую отсылку к образу Матильды, в поисках которой оказался рыцарь. «BALLAD OF LOVE» начинается с восклицания героя «Where is my love!» («где моя любовь!»). Обращаясь к «жизни», он просит позволить ему увидеть глаза своей возлюбленной, которые «голубее любых озер мечтаний» («Bluer are they than ponds of dream»). В ответ на его мольбу жизнь велит ему искать голубой цветок («Look to the field, She said. / For the blue flower, O, the blue flower,») [Cummings 1992: 871]. Сходным было и отношение обоих авторов к поэзии и безграничным возможностям поэта в акте творчества. «Поэзия есть созидание. Все поэтически созданное должно быть субъектом, индивидом» [Цит. по: Цветков 2017: 22]. Каммингс пишет: «If a poet is anybody, he is somebody to whom things made matter very little-somebody who is obsessed by Making» («Если поэт является кем-то, то он тот, для кого созданные вещи не имеют практически никакого значения. Поэт – это тот, кто одержим созиданием») [Cummings 1953: 64].

Главным проводником во все модернистские сферы в искусстве был для поэта Ф. Дэймон, издатель журнала «Harvard Music Review». Он научил Каммингса играть на пианино и сочинять музыку и тем самым во многом повлиял на то, что поэзия Каммингса приобрела особую музыкальность. Тогда же

Каммингс и его друг Ф. Дэймон впервые предприняли ряд попыток переложить стихотворения начинающего поэта на музыку. Впоследствии Каммингс нередко набрасывал при создании своих стихотворений ритмический и музыкальный рисунок того или иного своего стихотворения, отображая его на нотном стане. К примеру, он составил, музыкальную композицию стихотворения «Iogeorge» (приложение 4).

Дэймон познакомил своего университетского товарища с работами музыкантов – К. Дебюсси, И.Ф. Стравинского, Э. Сати, художников – Сезанна, других импрессионистов и фовистов. Дэймон же впервые дал Каммингсу прочесть книги Г. Стайн «Нежные кнопки» и «Имажистов» Э. Паунда. Он регулярно приносил ему текущие издания журнала «Поэзия», в котором поэты-модернисты публиковали свои стихотворения. Именно Ф. Дэймон привел Каммингса на выставку, проходившую в Америке в течение нескольких месяцев 1913 года и ставшую известной в истории живописи как «Армори шоу», на которой было представлено более тысячи работ европейских художников – от импрессионистов до первых кубистов [Kostelanetz 1998: ix].

Проникаясь идеями поэтов и художников авангарда, Каммингс все больше находится под влиянием современных западноевропейских концепций, в основе которых лежал отход от традиционных, общепринятых канонов в сторону поиска новых путей художественного видения. При этом до непосредственного знакомства с модернистскими работами Каммингс выражал известный скептицизм в адрес кубизма и схожих с ним направлений в искусстве [Kidder 1979: 265]. Посещение выставки «Армори шоу» и впечатления, полученные на ней, развеяли его сомнения. Особое внимание Каммингса привлекли две самые противоречивые работы этой выставки: картина М. Дюшана «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» и скульптура К. Бранкузи «Мадемуазель Погани». Каммингс напишет о скульптуре Бранкузи: «Бесконечный поток линий и объема оказал на меня необычайное воздействие <...> это – абсолютное совершенство». Он отметил, что в искусстве Бранкузи раскрываются основные принципы импрессионизма. Знакомство с современными модернистскими произведениями

было ключевым моментом в становлении художественной эстетики Каммингса. После окончания университета очевидной стала его приверженность к модернизму и к модным тенденциям в искусстве начала XX века.

В центр культурной жизни Европы, Париж, Каммингс впервые попал в 1917 году, во время Первой мировой войны, как санитар в составе медицинских войск. Он был так вдохновлен атмосферой города, что впоследствии стал регулярно посещать его на протяжении всей своей жизни<sup>26</sup>. В Париже ему представилась возможность окунуться во все сферы современного искусства. Он посетил балет И.Ф. Стравинского «Петрушка» в исполнении труппы русского балета Дягилева, чьи представления отличались свежим, новаторски-экспериментальным подходом. В мае Каммингс присутствовал на премьере балета Э. Сати «Парад» с декорациями и костюмами, созданными П. Пикассо<sup>27</sup>.

Каммингс побывал в Люксембургском музее на выставке работ импрессионистов и П. Сезанна. Каммингсу посчастливилось стать обладателем нескольких эскизов А. Матисса, творчеством которого наравне с Сезанном и Пикассо, поэт восхищался и вдохновлялся, неоднократно упоминая их в своих произведениях («o my», «this young question mark man», «After your popped hair inaugurates»). Более других он выделяет в своих стихотворениях творческую деятельность П. Пикассо. Он посвятил испанскому художнику стихотворение «XXIII» в сборнике «Тюльпаны и дымоходы», где стремился не столько к описанию личности художника, сколько к характеристике его творчества. Каммингс выражает восхищение работами мастера, подчеркивая, что Пикассо «высекает форму правдиво» [Cummings 1992: 95]. Р. Кеннеди описывает поэтический стиль Каммингса, сравнивая его с живописью Пикассо: «Он

<sup>26</sup> В 1921 году Каммингс вернулся в Париж и пробыл там два года прежде чем вернуться в Нью-Йорк. В дальнейшем он несколько раз посетит так полюбившийся ему город на берегах Сены.

<sup>27</sup> Следует отметить, что для премьеры спектакля Г.Аполлинер написал манифест под названием «Новый дух», в котором назвал «Парад» «более правдивым, чем сама жизнь» и охарактеризовал его как «своего рода сюрреализм». Именно в этом манифесте впервые в истории было употреблен этот термин, который в дальнейшем обозначил одно из ведущих художественных направлений XX столетия.



пытается выразить словами то, что Пикассо достигал с помощью линий и цвета» [Kennedy 2007: 32].

Разумеется, Париж как сосредоточение культурной жизни, привлекал не только Каммингса. В разное время его посещали и жили там такие известные и влиятельные американские поэты и писатели, как Э. Хемингуэй, Дж. Дос Пассос, Ф.С. Фицджеральд, С. Крейн, Г. Стайн и Т.С. Элиот, и Э. Паунд как центральные фигуры не только американского, но и европейского модернизма. Паунд пишет: «Париж – лаборатория идей. Именно здесь впитывают яды и открывают новые типы здравомыслия. Именно здесь существуют антисептические условия лаборатории. Такова функция Парижа» [Засурский 1984: 161].

Американские писатели и поэты, которые находились в Париже, не создавали новых модернистских течений, но «активно включались в деятельность различных модернистских группировок, сформировавшихся в Париже» [Там же: 172]. В этом городе возникали и распадались литературные сообщества, которые оказывавшие непосредственное воздействие на мировое искусство; здесь издавались и проецировали существование различные журналы, в которых через свои публикации американские модернисты – те же Паунд и Элиот – знакомили писателей и поэтов в Америке, с новейшими тенденциями европейского модернизма. Поэтому в поэзии Каммингса европейская традиция столь же органична как и в творчестве других видных модернистских авторов. Однако в Париже Каммингса привлекала не только его роль в развитии культуры и искусства. Он был под впечатлением от простых людей, живших в этом городе. «Если Нью-Йорк свел людей до уровня племени пигмеев, то Париж (в каждой форме, образе, улице и трещине своего бытия) беспрестанно выражал человечность человечества. Повсюду ощущал я чудесное присутствие не просто детей, женщин и мужчин, но живых человеческих существ» [Cumplings 1953: 53].

Приверженность новым концепциям в искусстве предопределило то, что Каммингс избрал для себя экспериментальный подход к изображению бытия. Отказ от изображения действительности в системе реально присущих ей связей и представление ее как хаоса и абсурда, художественная деформация,

фрагментарность, искажение логичных ассоциаций и смыслов – особенности, присущие модернизму, и они привлекали и были близки мировосприятию американского поэта и его позиции по отношению к искусству.

### **2.1. «Чистая образность» имажизма и «энергия слов» вортицизма**

Как отмечалось выше, поэтика Э.Э. Каммингса не укладывается в схему какого-либо одного из модернистских направлений, они послужили лишь неким первоначальным стимулом для формирования своеобразной манеры художественного выражения. Так, в его поэтическом стиле легко проследить элементы доктрины имажизма: главенствующие принципы «точного изображения» и «чистой образности», сформулированные английским философом Т.Э. Хьюмом. Центральным понятием имажизма был образ, который представлял собой «интеллектуальную и эмоциональную совокупность в единый миг» [Паунд 2001: 313]. Т.Д. Венедиктова отмечает «интенсивность и самоценность образа», создаваемого имажистами, «его принципиальную невключенность в нарратив», позволяющую ему обогащаться новыми, неожиданными смыслами [Венедиктова 2009: 717]. Представители этого модернистского течения исходили из того, что в произведении должны преобладать лаконичность и ясность, эмоциональная сдержанность, основная мысль стихотворения должна выявляться посредством реминисценций, интуитивных и ассоциативных параллелей, при этом происходит сближение с философией интуитивизма А. Бергсона. Особое внимание имажисты уделяли свежим, нетрадиционным метафорам и экспериментам со стихотворным размером стихотворений.

Каммингс выработал идиосинкретический стиль, характеризующийся передачей в точности того впечатления, которого он намеревался достичь. Созданные им образы зачастую предстают перед читателем так, как видит их сам поэт. Точный подбор слов позволяет автору передать свои наблюдения за определенными предметами, людьми, состояниями или явлениями. Часто он использует совершенно неожиданные образы, которые можно разгадать лишь с

помощью ассоциативных связей. Но в то же время эти образы отличаются и максимальной определенностью, и удивительной точностью.

Так, в стихотворении «*maggie and milly and molly and may*» предпоследний куплет содержит в себе следующие строки: «*may came home with a smooth round stone / as small as a world and as large as alone*» («мэй вернулась домой с гладким круглым камнем / таким же маленьким как мир и таким же большим как одиночество»). Каммингс описывает камень маленьким, сравнивая его с миром, при этом читатель довольно легко может провести связь с устойчивым выражением «*it's a small world*». Во втором сравнении поэт говорит, что камень такой же большой, как слово «*alone*», которое в английском языке означает «один, единственный, одинокий». Очевидно, что Каммингс имеет в виду безграничное чувство одиночества, сравнивая его с величиной камня.

Стихотворение «*i was sitting in mcsorley's*», написанное верлибром, имеет достаточно большой объем, при этом в нем практически нет пунктуационных знаков, которые отделяли бы одну мысль поэта от другой, поэтому перед читателем предстает непрерывный поток авторских впечатлений и созданных им образов. В своем стихотворении Каммингс с помощью всего нескольких тщательно подобранных слов создает цельные и четкие образы различных предметов. Н.Т. Рымарь подчеркивает, что создается «не изображение какого-то предмета, а ряд емких и крайне эмоциональных словесных образов» [Рымарь 2001: 101]. Каждое слово в стихотворении является значимой и неотъемлемой его частью, что соответствует одному из постулатов имажизма, обозначенному впоследствии Э. Паундом в его эссе «Что не позволено имажисту», в котором говорится, что поэту «не позволено пользоваться словами, не несущими никакого содержания, и эпитетами, которые ничего не проясняют» [Pound 1968: 3,4].

Так, к примеру, поэт следующим образом воссоздает образ старого стула: «совершенно обезображенный призрак стула» («*exactly-mutilated ghost of a chair*»). Поэт сидел на таком стуле в пивном баре Максорли и смог лаконично передать свои ощущения при виде этого предмета, в то же время отказавшись от описаний реального внешнего вида этого стула. Изображая внутреннее убранство

бара, поэт упоминает «зрелое серебро»: «...jigs dint of ripe silver...» («...перекладины имеют следы зрелого серебра...»). Разумеется, серебро созревать не может, но сопоставление этих двух слов наводит читателя на мысль о многолетней, приятной атмосфере, царившей в нью-йоркском баре.

Нередко автор прибегает также к приему ономатопеи для создания необходимого образа. Каммингс подбирает несколько ключевых слов, созвучие которых рождает в воображении реципиента представление об описываемых предметах и создает эффект присутствия при происходящих событиях. Так, в стихотворении «i was sitting in mcsorley's» можно выделить несколько примеров ономатопеи. Благодаря точно подобранным словам поэт воссоздает звучание ударяющихся друг о друга кружек с пивом, акцентируя внимание на самых едва слышимых звуках, сопровождающих этот процесс. Например, «...wetflat splurging smells waltz the glush of squirting taps plus slush of foam knocked off and a faint piddle-of-drops...» [Cummings 1992: 110] («...по влажной поверхности шлепающие запахи брызжущих кружек, в придачу стекание сталкивающейся пены и робкие струйки капель...»). Слова «glush» и «slush» передают звук выплёскивающегося напитка, причем первое слово здесь авторский неологизм, возможно, составленный из двух слов «glass» («стекло») и «slush» («брызгать»). Сочетание конечных звуков в слове «waltz» передает звук ударяющихся друг об друга стеклянных кружек.

Каммингс – мастер создания непривычных и смелых образов. К примеру, голофрастическая конструкция «piddle-of-drops», в которой слово «piddle» касается человеческих физиологических потребностей. Каммингс намеренно выбрал это слово для изображения, намеченного им образа, заменив им нейтральное слово «dribble» («капать, течь тонкой струйкой»), которое по звучанию схоже со словом «piddle». Употребление необычных и неожиданных сопоставлений и сравнений – отличительная черта поэтического стиля Каммингса на протяжении всей его творческой деятельности.

Как отмечает Ю.В. Казарин, «звукосимволизм – явление производного, «надстрочного» характера, явление, которое связано непосредственно с

процессом восприятия, оценки и ассоциативной соотнесенности звучащей формы фонетической единицы с двумя сторонами действительности: внешней (мир) и внутренней (психологический, сенсорный, образный мир человека)» [Казарин 2004: 227]. Музыкальность поэзии Каммингса заложена гораздо глубже, чем простое благозвучие. Это скорее «вибрация интеллектуальных и абстрактных уровней поэзии, более осязаемая внутренним, нежели внешним слухом» [Фридрих 2010: 170]. Читателю потребуется приложить немало усилий, чтобы проникнуть и разгадать все звуковые ребусы поэта.

Но поэзия Каммингса неразрывно связана и со вторым этапом имажизма, ведущей фигурой которого после смерти Хьюма стал американский поэт и критик Эзра Паунд. Паунд выделил три главные категории нового языка: 1) фанопейя (phanopeia) – образное построение стиха, под которым понималось изображение образов посредством точного языка, исключавших нечеткие понятия и излишние описания; 2) мелопейя (melopeia), при которой все слова наделены, кроме присущего им значения, также и музыкальными характеристиками, включающими в себя звуковые и ритмические отношения; 3) логопейя (logopeia) – согласно этой категории каждое слово является отображением культурных традиций общества и включает в себя дополнительные семантические и/или стилистические компоненты, устойчиво связанные с основными значениями этих слов в сознании носителей языка и придающие им новые смысловые оттенки [Pound 1968: 25].

Все эти три компонента в той или иной степени присутствуют в поэзии Каммингса. Особое внимание поэт уделяет звучанию своих стихотворений, и при их прочтении для читателя открывается необычайная мелодичность<sup>28</sup>, которой он достигает благодаря многочисленным стилистическим и типографическим приемам. Подобную музыкальность, по словам Паунда, можно ощутить лишь

---

<sup>28</sup> Неудивительно, что при создании своих музыкальных произведений к поэтическому творчеству Каммингса обращались многие композиторы, среди которых можно выделить П. Булеза, А. Раймана, Г. Бакленда, У. Бергсма, Л. Бернштайна, Э. Блэнка, Д. Кейдж, М. Фельдмана, Э. Копланда, Д. Дьюка, Б. Феннели, М. Гарвуда, Д. Хэйгна, Р. Хандли, Б. Комба, Р. Мано, С. Мартирано, Дж. Мусто, П. Нордофа, В. Перзичетти, Н. Рорема, П. Шикеля, Э. Сиегмейстера, Д. Вэльхера и многих других.

чутким, пронизательным слухом, отличающимся глубоким осознанием скрытых, не заметных с первого прочтения тонкостей поэтического мастерства автора [Там же]. В каждом стихотворении американский поэт создает определенный ритм для передачи необходимого эффекта. Словосочетания, отдельные слова, буквы, звуки, пунктуационные символы и даже пробелы между строками и словами, создают особую ритмическую схему. Так, в стихотворении «the sky a silver» Каммингсу удастся достичь атмосферы весеннего ливня, ощущения падения дождевых капель. В стихотворении «theys sO alive» автор подражает джазовой музыкальной композиции, сочетая топографически обозначенный ритм, звукоподражательные эффекты и использование афроамериканского диалекта. Стихотворение, в котором Каммингс восхищается самобытностью афроамериканского народа, само становится мелодией и ритмом.

```

theys sO alive
      (who is
        ?niggers)

      Not jes
      livin
      not Jes alive But
      So alive(they

      s
      born alive)
      some folks aint born
      somes born dead an
      somes born alive(but

niggers
is
all
born
so
Alive)

ump-A-tum
      ;tee-die

uM-tuM
      tidl
      -id

      umptyumpty(OO——

!

      ting
      Bam-
      :do)
,chippity.

```

Что касается фанопеи, то умение Каммингса в создании четкости и ясности задуманных им образов служит бесспорной и ярко-выраженной составляющей его художественного стиля. Радикальные эксперименты американского поэта с морфологией и синтаксисом были направлены на то, чтобы максимально уйти от выражения однозначного содержания, что, в свою очередь, несколько противоречит одному из ключевых принципов имажистов, – тезису о необходимости достижения ясности в их работах. Каммингс находился в постоянном поиске путей обновления художественной формы и расширения семантики художественного слова с тем, чтобы создать новый концептуальный подход в изображении действительности, что, в целом, характеризует категорию логопееи, описанной Паундом.

Тем не менее Каммингс выходит в своем творчестве за рамки доктрины имажизма и по способу изображения образов сближается с концепциями еще одного модернистского направления первой четверти XX века – вортицизма (от англ. слова *vortex* – вихрь, водоворот). Его инициаторами и теоретиками принято считать У. Льюиса и Э. Паунда, который покинул группу имажистов в 1914 году. По словам Паунда, бывшего на разных этапах жизни ведущей фигурой и имажизма, и вортицизма, вортицизм представляет собой «по большому счету объединение экспрессионизма, кубизма и имажизма» [Round 1970: 104]. Паунд проводит между ними разницу, которая сводится к тому, что вортицизм характеризуется большей энергетикой образов. Энергия, воплощенная в звуке, слове, цвете, образе, была в его понимании главной составляющей искусства в целом. Теоретик полагал, что «образ для поэта есть то же, что цвет для художника. Художнику следует использовать выбранный им цвет потому, что он сам видит или чувствует его. При этом, разумеется, он должен полагаться на креативность в своей работе, а не на обычное подражание или репрезентацию. То же самое происходит и при написании стихотворений. Автор должен использовать созданный им образ потому, что он видит или чувствует его таковым, а не потому, что так предписывают религиозные, этические и социально-экономические уставы и нормы» [Там же: 99]. Эти идеи были очень

близки Каммингсу, который и в живописи, и в поэзии стремился передать образы посредством безграничной энергии слова и творческой фантазии точно так, как он сам их непосредственно воспринимал и ощущал.

Вортицисты, как и имажисты, были антагонистами концепций французского символизма, в то время как влияние французских поэтов-символистов на становление художественного видения Каммингса бесспорно и весьма ощутимо. Э. Паунд подчеркивал различие между этими направлениями, заключающееся, по его мнению, в степени выразительности и многозначности образов. Теоретик полагал, что «символы в поэзии символистов имеют застывшее значение, как, к примеру, цифры в арифметике 1, 2 и 7. Имажистские же [и вортицистские] символы отличаются смысловой непостоянностью, как знаки  $a$ ,  $b$  и  $x$  в алгебре» [Там же: 97]. Однако, как отмечено А.М. Зверевым, первые стихотворения самого Паунда, представленные в его дебютном сборнике «Угасший свет» (1908 г.), как раз «полны отзвуков символистской поэтики <...> Над страницами его сборника <...> витают тени Верлена и английских прерафаэлитов» [Зверев 2013: 153.] Очевидно, что Паунд преуменьшал мастерство французских символистов, в поэзии которых затрудненность понимания ассоциативных связей и реминисценций еще больше усиливалась многочисленными суггестивными прозрениями, игрой скрытых смыслов и затемненными метафорами. Все эти приемы, созданные для усиления затемненности и непонятности, в той или иной степени прослеживаются и во многих стихотворениях Каммингса. Его художественная позиция не ограничивается рамками имажизма и вортицизма и несет в себе отпечаток воздействия самых различных течений в искусстве.

## 2.2. Восприятие Каммингсом эстетики футуризма

Следует отметить еще один фактор, объединяющий американского поэта и представителей вортицизма, который заключается в том, что большое влияние на них оказали идеи итальянского футуризма (от лат. *futurum* – будущее), но впоследствии и Каммингс, и вортицисты отделились от концепций этого течения.



В принципе, любое модернистское течение в искусстве было направлено на отказ от старых норм, традиций и канонов. Однако футуризм, отличаясь крайней экстремистской направленностью, создавая «искусство будущего», ниспровергал весь предшествующий художественный опыт. Свою основную цель футуристы видели в отражении энергии машинного века, мира техники и индустрии с присущим ему грохотом, шумом, непрерывным движением и огромной скоростью всего происходящего. Для достижения этой цели представители футуризма использовали новые выразительные средства, создавая динамическую форму выражения нового содержания. В поэзии и прозе стиль футуризма основан на обрывистых, резких ритмах, который достигался путем устранения рифм, строф, метрической определенности и т.д., а также на отрицании логических связей и разрушении синтаксических правил.

Находясь под влиянием отдельных футуристских концепций, заложенных в манифесте футуризма Филиппо Маринетти (1909), Каммингс стремился в своих ранних работах выразить концептуальную суть технизированного мира в изобразительных и словесных формах. Это проявилось в ряде стихотворений, вошедших в поэтические сборники 1920-х годов. Разрушая границы между словесными и графическими образами, Каммингс создал зарисовки городской жизни во всей ее многоликости, динамичности и постоянной изменчивости. Звуковое строение и ритмическая схема стихотворений подчинены у него пульсирующему ритму большого города и деятельности его многочисленных обитателей. Так, стихотворение «logearge», в котором автором нарушены все нормы синтаксиса и морфологии, традиционный порядок строк и строф, передает прерывистый стиль речи городских жителей, жизнь которых протекает в непрекращающемся и постоянно нарастающем движении, не поддающемся никакой упорядоченности.

Говоря о тенденциях футуризма в творчестве Каммингса, нельзя не упомянуть его картины, в которых наглядно проявились футуристские установки. К тому же Каммингс был лично знаком с американскими художниками-футуристами Д. Марин и Дж. Стелла, художественные принципы которых также

оказали влияние на его восприятие эстетики футуризма. Полотно, написанное маслом в 1925 году, под названием «Шум Номер 13» (1925)<sup>29</sup> стало своеобразным образцом практики футуризма в живописи. Сочетание изогнутых линий и углов в этой картине создает эффект непрерывного движения. Р.М. Киддер говорит об очевидном сходстве между этой картиной и рисунком Каммингса «Поезд», опубликованном в журнале «Dial» в 1927 г. Исследователь пишет, что полотно «Шум Номер 13» может обозначать шумный грохот стремительно движущегося локомотива [Kidder 1979: 271].

Как отмечает А.М. Зверев, многое сближало Каммингса с футуризмом: «роднило стремление сблизить поэзию и живопись, добиться синтеза зрительного и звукового ряда, выявить необычные семантические возможности самой заурядной лексики, стершейся от постоянного употребления. Роднила позиция бунтаря, бескомпромиссного и безоглядного ниспровергателя канонов и приверженца экспериментов» [Зверев 2013: 163]. Стремление к разрыву традиции, отказу от накопленного предшествующими эпохами художественного и духовного опыта, склонность к экспериментальному творчеству – все это непосредственные черты поэтики, рождавшейся в условиях культурного перелома и острого кризиса старых форм художественного мышления в эпоху болезненных общественных потрясений и изменений жизненного уклада.

Однако многое в призывах футуристов не вызвало интереса американского поэта. Ф. Маринетти и его соратники призывали к безудержному славословию научно-технического прогресса и индустриального развития как мощнейшего средства воплощения жизни будущего. Манифест футуристов гласил: «Мы будем воспевать рабочий шум, радостный гул и бунтарский рев толпы; пеструю разноголосицу революционного вихря в наших столицах; ночное гудение в портах и на верфях под слепящим светом электрических лун» [Маринетти 1986: 160]. Каммингс же стремился сохранить в своем творчестве духовную свободу и целостность. Урбанистическая и свертехнизированная среда отталкивала

---

<sup>29</sup> На начальном этапе своего творческого пути Каммингс интересуется музыкой наравне с живописью, поэтому для него вовсе не случайны попытки передачи визуального эквивалента звука в картинах.

американского поэта своей механистичностью, которая передавалась и человеческому сознанию, навязывая ему автоматизм восприятий и реакций и бессознательное следование заданным свыше программам. Каммингс искал пути освобождения от неумолимо сжимающейся реальности, в которой все становилось научно истолкованным и технизированным. В поисках противодействия всепоглощающему разрушительному воздействию цивилизации на человеческую душу поэт обращался к миру природы.

Так, в основе итальянского футуризма лежало преклонение перед силой и агрессией, возвеличение роли войны и упоение вызванными ею последствиями, его теория утверждала приоритет силы и презрение к слабому. Впоследствии это привело к тому, что Маринетти начал тесно сотрудничать с Муссолини и стал одним из основателей итальянского фашизма. Каммингс, не понаслышке познавший ужасы войны, не мог принять принципов футуристов в вопросе о войне и их позиции по отношению к агрессии и насилию. Он напрямую изобличает мнимую героичку войны, его антивоенные взгляды нашли отражение во многих стихотворениях на протяжении всей творческой деятельности. Это видно, к примеру, в стихотворениях «look at this», «first Jock he», «lis», «plato told» и др. Призыв Маринетти к тому, что война – это «гигиена мира», опровергается Каммингсом в стихотворении «plato told»: «говорил / и генерал / (да, / мэм) / шерман». Здесь аллюзия на известное выражение американского генерала У.Т. Шермана о том, что война на самом деле ничто иное, как ад. Антивоенная тематика звучала, конечно, и в произведениях других американских поэтов, – как предшественников Каммингса, так и его современников. В качестве примера можно привести стихотворения С. Крейна «There was crimson clash of war» и У. Стивенса «The death of the Soldier». Как отмечает В.Л. Британишский, «наряду с Уитменом, Крейн оказался предтечей того мощного потока (или потопа) свободного стиха, который ворвался в американскую поэзию в первой четверти XX века, обновил ее и сделал ее одной из ярчайших и важнейших на свете» [Британишский 2005: 16].

Свои военные впечатления Каммингс выразил и в автобиографическом романе «Огромное пространство», в котором частично описал события, произошедшие с ним в лагере для заключенных. Сюжет книги сводится к описанию повседневной жизни обитателей лагеря: арестантов и их надзирателей. Каммингс создает яркие и детальные образы, подчеркивая достоинства и индивидуальность своих сокамерников (например, пленники, которых автор именуется «странником», «стихарем», «негром Джином», «графом Брэдгардом») и высмеивая пороки и глупость поставленных над ними стражей порядка.

Налицо идейная и образная перекличка этого романа с известным произведением английского писателя и проповедника Джона Баньяна «Путешествие пилигрима в Небесную страну» (1678): оба произведения несут в себе автобиографические элементы и основаны на впечатлениях о пребывании в заключении. Каммингс называет своих героев, чье образное сходство с персонажами Баньяна очевидно, теми же именами, что и английский писатель. Так, начальника тюрьмы автор называет «Аполионом». В произведении Баньяна Аполион – драконоподобное чудовище, повелитель Города Разрушения в Долине Унижения. Несложно провести ассоциативную параллель между Городом Разрушения и тюремным бараком, в котором находился Каммингс и остальные узники, а также соответствие Долины Унижения и тюремной системы в целом.

По окончании службы Каммингс вынес горькое чувство бессмысленности и неоправданной жестокости войны, которая является лишь средством удовлетворения потребности во власти руководителей страны. Во многих стихотворениях, посвященных военной тематике, Каммингс раскрывал фальшь пафоса героики войны, в некоторых его работах присутствует неприукрашенное описание смерти рядовых солдат, а также прямые намеки на истинные причины разжигания военных действий. В своих работах он осуждал войну как бессмысленную бойню, несущую с собой не только материальное, но и духовное разрушение, и неоднократно выражал разочарование в приземленных идеалах американского общества, обостренное собственным трагическим опытом участия в боевых действиях.

Подобного рода настроения и переживания были характерны не только для Каммингса. Многие молодые люди, воевавшие на фронтах Первой мировой войны, испытывали те же эмоции, что позволило Г. Стайн назвать их «потерянным поколением». В свою очередь, творчество Каммингса и других представителей «потерянного поколения» (Э.М. Ремарка, Э. Хемингуэя, Р. Олдингтона, Дж. Дос Пассоса, Ф.С. Фицджеральда и др.) в той или иной степени оказало влияние на становление движения будущих «битников»<sup>30</sup> (США), «рассерженных молодых людей»<sup>31</sup> (Англия), «поколения вернувшихся»<sup>32</sup> (Германия).

Несмотря на столь очевидный идейный разрыв с концепциями футуризма, на протяжении всей творческой деятельности в его поэзии сохраняется одна из главных тенденций этого направления – стремление выразить динамику и движение как в содержании, так и в форме произведения. Во вступлении к сборнику «Равняется 5» Каммингс пишет: «Я необычайно люблю ту точность, которая создает движение» [Cummings 1992: 221]. При этом он называет две важнейшие составляющие поэзии: предельную точность каждого символа в стихотворении, благодаря чему создается внутренняя динамика, и стихотворение перестает быть статичным, словно оживает на странице. Многие стихотворения поэта посвящены объектам, находящимся в движении, будь то готовящийся к прыжку кузнечик («r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r»), внезапно прыгающий кот («(im)c-a-t(mo)») или быстро пробегающая по полу мышь («here's a little mouse)and»). Поэт

---

<sup>30</sup> Битники (англ. «beat generation») – разбитое поколение) – движение в американской культуре 1950-х, среди представителей которого можно выделить писателей У. Берроуза, Дж. Керуака, поэтов А. Гинзберга, Г. Корсо и др. Духовные ориентиры и социальное поведение битников было ярко окрашено бунтарством против конформизма «молчаливого большинства» и вульгарной меркантильности, восторжествовавшей в «массовом обществе». Идеалом битников стали естественность и бескорыстие, раскрепощающие творческие силы личности.

<sup>31</sup> «Рассерженные молодые люди» (англ. «Angry young men») — группа британских драматургов и романистов: К. Эмис, Дж. Осборн, А. Силлитоу, Дж. Уэйн, Дж. Брейн и др. Возникла в середине 1950-х и выразила мироощущение «поколения 50-х», его радикально-критическое или анархическое отношение к современному обществу.

<sup>32</sup> «Поколение вернувшихся» (также «литература руин», «литература развалин», «немое поколение», «литература часа ноль») – объединение писателей, появившееся в 1950-х гг. в Германии, к которому относились В. Борхерт, Г. Бёльль и др. В своих работах представители «поколения вернувшихся» размышляли о судьбе немецкого народа в послевоенное время.

придавал огромное значение тому, что мир всегда находится в процессе непрерывных естественных изменений, поэтому его внимание привлекали и более медленные природные перемены, – такие, как смена дня и ночи, смена времен года и т.д. К примеру, в стихотворении «the sky a silver» на вечернем небе постепенно появляются звезды и луна, стихотворение «I was considering how» начинается с изображения звезд ночью и заканчивается звуком будильника, предвещающим наступление утра.

В своем творчестве Каммингс следовал принципу того, что манера выражения неотделима от того, что выражается, поэтому выбор частей речи в стихотворениях во многом предопределен стремлением поэта к достижению динамики и живости описываемого. Так, причастия настоящего времени и глаголы, выражающие процесс, он использует чаще, чем существительные, передающие, главным образом, статичные состояния. Автор всячески подчеркивает это в своих работах, Так, в стихотворении «dying is fine)but .Death» уже в самом заглавии подчеркивается ценность процесса, который противопоставляется завершенному состоянию.

Одним из наиболее значимых примеров, в которых Каммингсу удалось выразить движение предмета, стало стихотворение «l(a».

l(a

le  
af  
fa

ll

s)  
one  
l

iness

Преобразовав текст в линейную схему, читатель получает следующую фразу: l(a leaf falls) oneliness. Стихотворение состоит всего из четырех слов: a leaf – лист, falls – падает, loneliness – одиночество, а также пунктуационных символов –

круглых скобок. Однако каждое из этих слов разделено на буквы или сочетания букв, которые размещены автором в задуманном им порядке в соответствии с поставленной художественной задачей. Л.Г. Андреев так характеризует стиль поэта: «Каммингс кромсает слова, вырывая буквы, звуки и рассылая их по страницам так, что они кажутся уже не обломками языка, а какой-то особенной материей, сырыми стройматериалами, из коих Каммингс складывает не то рисунки, не то музыкальные фразы» [Андреев 1972: 204].

Графически стихотворение представляет собой воссоздание траектории падения листа, которое обозначено через структуру организации строк. Создается впечатление плавного движения вниз оторвавшегося от дерева листа. Последняя строка длиннее остальных, и можно сделать предположение, что она служит обозначением земли, на которую в итоге ложится этот лист. Словесная графика, созданная Каммингсом во многих его работах, во многом предзнаменовала возникновение конкретной поэзии, как экспериментального направления в литературе второй половины XX века.

Стихотворение «l(a)» буквально пронизано чувством одиночества. Автору удастся создать выразительную поэтическую образность посредством многочисленных ассоциативных связей. Раздробленные слова подчеркивают ощущение изолированности и отчужденности, которое испытывает человек, находясь в одиночестве. В стихотворении неоднократно появляется выраженное в том или ином виде слово «один», характеризующее состояние неприкаянности. Во-первых, графическая структура самого произведения напоминает цифру «1». Во-вторых, английская буква «l», которая по своему написанию похожа на цифру 1, а в латинском варианте их графические символы совпадают, появляется в первой, пятой и восьмой строках. В первой строке вместе с буквой «l» присутствует еще и неопределенный артикль «a», который в английском языке несет в себе значение «один». Седьмая строка состоит из самого слова «one», которое переводится как «один». К тому же, падение листьев с деревьев ассоциируется с осенним периодом, во время которого у людей чаще всего появляется ощущение грусти и одиночества.

Отдельного внимания заслуживает последняя строка этого стихотворения, состоящая из неологизма, созданного автором – *iness*. Это слово образовано из местоимения первого лица единственного числа «я» и суффикса «ness», с помощью которого в английском языке происходит образование существительных. Таким образом, поэт создает новое слово, отображающее состояние человека в период одиночества, когда рядом нет никого, кто мог бы разделить с ним его чувства. Если рассматривать это слово в более широком смысле, то оно отражает один из ведущих принципов, характерный для творчества и мировоззрения Каммингса. «*iness*» обозначает первостепенное значение индивидуальной отъединенности личности от кого бы то ни было в противовес коллективному сознанию массового «общества».

Одним из наиболее ярких примеров стихотворений, в которых присутствие какого-либо сообщения минимально, но имеется тщательно подобранные звуковой рисунок и речевой ритм, стало «*r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r*» («кузнечик»).

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r

who  
 a)s w(e loo)k  
 upnowgath  
 PPEGORHRASS  
 eringint(o-  
 aThe):l  
 eA  
 !p:  
 S a  
 (r  
 rIvInG .gRrEaPsPhOs)  
 to  
 rea(be)rran(com)gi(e)ngly  
 ,grasshopper;

Расщепляя язык, нарушая нормы синтаксиса, автор стихотворения подбирает такой звуковой материал, в котором звуки сочетаются в слова, слова образуют те тона и мотивы, которые, в свою очередь, ведут к появлению смысловой связи. Так, на первый взгляд, бессмысленный набор букв и пунктуационных знаков, хаотично расположенных на странице (напомним, что аномальность и хаос являются категориями лирики символизма и модернизма), образуют некую общую звуковую тональность, из которой рождается смысл. Только после



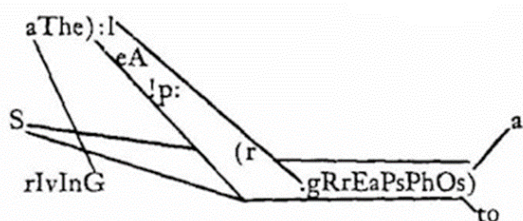
неоднократного вдумчивого прочтения этого стихотворения, при соблюдении всех интонационных пауз, задуманных автором, читателю может удастся заметить в аномальном сочетании букв и символов некую взаимосвязь общности звуков, благодаря которой и постигается прежде скрытый смысл стихотворения.

Анализ этого произведения следует начинать с его заглавия. Традиционное написание английского слова «кузнечик» – «grasshopper», первая строчка стихотворения Каммингса представляет собой анаграмму «r p o p h e s s a g r», из которых можно составить это слово, буквальным переводом его является «травяной прыгун». Следуя своим творческим принципам, Каммингс не мог ограничиться конкретным значением слова, и при более глубоком анализе названия стихотворения становится понятно, что поэт неслучайно трансформировал его именно таким образом. Сочетание букв «r o p» (2-4 буквы, созданного Каммингсом слова) в английском языке образуют слово, которое можно перевести как «издавать треск», а сочетание звуков, которые передают оставшиеся буквы «h e s s a g r», напоминает треск, издаваемый самим кузнечиком. Таким образом, разъяв слово, Каммингс пытается обнаружить его скрытые возможности, тем самым вызывая в сознании читателя образ кузнечика через созданные им звуковые ассоциации.

Дальнейший анализ стихотворения позволяет выявить информационное сообщение, заложенное автором, которое оказывается минимальным, что соответствует одному из принципов символизма о том, что стихотворение может вообще ничего не сообщать, оно просто есть. Буквы группируются в слова, создавая примерно следующий смысл: «grophessagr // who as we look // now upgathering into himself // leaps // arriving // to become // rearrangingly // grasshopper» («стрекотание, // которое, // как мы видим // сейчас все сжимается, // прыгает, // возникая, // чтобы стать, // перегруппировавшись // кузнечиком»). Следует отметить, что существует еще один перевод этого стихотворения, выполненный В.Л. Британишским [Британишский 2005: 124], который стремился максимально



Содержание стихотворения отражается в его форме, у читателя создается впечатление движения насекомого, о присутствии которого мы сначала узнаем по характерному стрекотанию, а затем видим в прыжке и самого кузнечика, издающего эти звуки. М. Нэнни, анализируя этот сонет Каммингса, приходит к неожиданному и интересному открытию. Если провести воображаемые линии, в строках с седьмой по четырнадцатую скрыто схематическое изображение кузнечика. Пространственное расположение стихотворения на странице дает читателю возможность увидеть насекомое у себя перед глазами.



Исследователь отмечает также, что комбинация букв «S/aThe):l/A!/p:/(r», расположенных на разных строках и представляющих собой изогнутую дугу, может символизировать схематическую траекторию прыжка насекомого [Nänny 1985: 135].

Поэт объединяет звуковые и графические образы для создания целостного представления у читателя, которому придется приложить усилия, чтобы обнаружить все скрытые грани этого виртуозного стихотворения. Визуальные и акустические аспекты языка, мастерски представленные Каммингсом в его поэтическом творчестве, – главное составляющее возникшей позже так называемой «конкретной поэзии»<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Конкретная поэзия достигла своего наивысшего расцвета в 60-е годы XX века. Ее возникновение во многом связано с нарастающим скептическим отношением к языку, которое было характерно для послевоенного периода. Конкретная поэзия концентрируется на языке, который перестает быть средством описания или передачи фактов и мыслей. Объектом поэтизации становятся визуальные и акустические языковые аспекты. Элементы языка: слова, буквы и слоги, пунктуационные знаки изолировались от общепринятого языкового употребления, благодаря чему достигался большой семантический потенциал. Среди наиболее значительных современных поэтов-конкретистов можно выделить А. Кнотека, Э. Яндля, Я.Г. Финлея, Э. Моргана, Г. Чопина, Б. Коббинга, Дж. Холлендера и др. [См. подробнее: Андреюшкина 2010; Solt 1970].

В стихотворении «кузнечик», как и во многих других своих стихотворениях, Каммингс уходит от выражения однозначного содержания, динамика созданного им образа доминирует над его значением, так же, как и звуковая энергия слов доминирует над смыслом. Каждое слово, каждый символ таит в себе неограниченные возможности, которые могут быть раскрыты читателем, отказавшимся от клише и застывших речевых и поэтических форм, а также всецело поддавшись безграничной фантазии и творческому воображению.

Стихотворения, посвященные стрекодушим насекомым (цикадам, сверчкам, кузнечикам) присутствуют у многих авторов разных эпох. Так, еще древнегреческий поэт Анакреон посвятил свое стихотворение цикаде («К цикаде»). В 1816 году Джон Китс в своем сонете «Кузнечик и сверчок» создает свой поэтический образ насекомых, который служит автору для передачи идеи гармонии природы и вечного движения жизни. Особое внимание стоит уделить стихотворению футуриста В. Хлебникова «Кузнечик», т.к. при его анализе можно провести очевидные параллели с сонетом Каммингса. Н.Л. Степанов утверждает, что «его [Хлебникова. Д.Н.] работа над словом, его «Заключение смехом» явились той закваской, из которой возник русский футуризм» [Степанов 1975: 23]. На сходство поэтических стилей американского и русского поэтов-модернистов указывал еще А.М. Зверев [Зверев 2013: 170].

Современные исследователи, сравнивая стихотворения о кузнечике Каммингса и Хлебникова, также приходят к этому выводу. Дж. Янчек сопоставляет стихотворения о кузнечиках Хлебникова, Каммингса и поэта и переводчика Г.Н. Айги. Автор статьи пишет, что графические эксперименты в творчестве последнего появились лишь под влиянием американского поэта. Он отмечает, что в стихотворении Хлебникова главная установка касается звучания (использование ономастических приемов: «крылышка», «зензивер», повторы рифм: «жил» – «уложил»). В стихотворении кузнечик «стучит, работает, творит», что подчеркивают следующие авторские неологизмы: «крылышка

золотописьмом», «тарарахнул»<sup>35</sup>. Главная установка Каммингса, по мнению автора статьи, заключается в передаче визуального рисунка движения кузнечика.

Сравнительный анализ двух стихотворений проводит в своей статье «Творчество Э. Каммингса и русская авангардная поэзия: опыт сравнительного анализа» М.В. Малыхина. Она выделяет аспекты сходства в поэтическом творчестве двух модернистов: стремление к созданию затрудненной поэтической формы, сходство в выборе художественных приемов (раскрытие звукосемантического потенциала языка, многообразии неологизмов, дробление слов, части которых приобретают новые дополнительные значения), обращение поэта к военной тематике и к миру природы. М.В. Малыхина отмечает, что Каммингс писал стихи, воспринимаемые «по законам пространственного, а не линейного искусства. Основной задачей поэта было изображение сущности предмета или явления, не сводящееся к примитивной передаче визуальной формы» [Малыхина 2012: 14].

А. Саул рассматривает сходство поэтических стилей Каммингса, Хлебникова и Н. Каббани<sup>36</sup> в свете идеи освобождения эротического желания, говоря о том, что в их поэтическом творчестве «переплетаются и отсылают друг к другу три взаимосвязанных сюжета: эротическое желание, идея освобождения и эксперимент со словом и поэтической формой» [Саул 2017]. Каммингс, Хлебников и Каббани переосмыслили возможности языка, трансформировали его, создавая новую языковую парадигму. По мнению А. Саул, главным инструментом для освобождения речи от норм и правил стали слова, обладающие в поэтическом творчестве поэтов-модернистов чистой автономией. А. Саул подчеркивает, что освобождение языка ведет как результат к созданию нового звукового, смыслового и визуального пространства для совершенно иной реальности [Там же].

Расширяя границы языка и экспериментируя с графическим отображением стихотворения на странице, Каммингс одновременно создает в своих работах

<sup>35</sup> См.: [https://ka2.ru/nauka/janecsek\\_3.html](https://ka2.ru/nauka/janecsek_3.html)

<sup>36</sup> Низар Тауфик Каббани (1939-1998) – сирийский поэт, один из его основоположников свободного стиха в современной арабской поэзии.

ощущение движения и визуальную картину этого действия. Будучи не только поэтом, но и художником, он писал стихи, которые воспринимались бы не линейно, а пространственно. Его поэтические работы являются в то же время и картинами, поэтому от читателя требуется способность к восприятию не только вербальных, но и визуальных составляющих искусства.

### **2.3. Кубистические эксперименты Каммингса**

Тяготение к приему затрудненности восприятия стихотворений и стремление к пространственному отображению текстов были положениями не только футуристической эстетики, но входили в эстетику еще одного модернистского направления первой четверти XX века – кубизма. Техника кубистов проявилась и в картинах, и в стихотворениях, созданных Каммингсом. Среди полотен, выполненных в этом стиле, можно отметить «Аккордеонисты», «Мать и ребенок», рисунки, посвященные женщинам-танцовщицам, С. Фэеру, а также серию автопортретов, в которых прослеживается связь с работами Пикассо, – в частности, с картиной «Авиньонские девицы», которая считается первой картиной, написанной в кубистском стиле. Пикассо был одним из основателей кубизма в изобразительном искусстве (наряду с Ж. Браком и Х. Грисом). В основе этого направления лежат отвержение традиции натурализма в живописи, эстетика антимимезиса и стремление воспроизведения авторских ощущений предметов и пространства путем изменения форм и объемов, рассекания их на грани и плоскости.

Н.Т. Рымарь пишет о кубистическом принципе в литературе, что актуально и для поэзии Каммингса [Рымарь 2001]. Поэт смог реализовать в своих стихах элементы кубизма, и можно даже вести речь о том, что он «заглядывает» внутрь самих предметов, распадающихся на части в его работах. Как художник, он понимал, насколько важным является воздействие визуального образа на человеческое восприятие. Каммингс стремился привнести из живописи возможность многомерного восприятия объекта и передать его вербальными средствами языка. Он разбивал свой материал на странице так, чтобы представить

его в новом виде, так как от способа визуальной подачи стихотворения во многом зависят не только впечатления читателя, но и более глубокое понимание смысла, заложенного автором.

Каммингсу удалось перенести в поэзию один из важнейших принципов живописи кубизма – фрагментаризм. Фрагмент, который обозначает «концентрированное художественное присутствие невидимого в явленном», благодаря которому стало очевидным «превосходство невидимого и недостаточность видимого» [Фридрих 2010: 246], служит существенным признаком лирики американского поэта. Фрагментация у Каммингса заключалась в разрушении традиционного расположения строф, строк, слов и трансформация их в более крупные или более мелкие образования. Во многих своих работах поэт создавал визуальную картину, экспериментируя с графической структурой стихотворений. При этом его типографические картины не всегда тотчас же вызывали в сознании читателя образы определенных предметов. Созданные Каммингсом зрительные образы с трудом доступны для понимания, в отличие от известных каллиграмм Аполлинера, которые выполнялись в виде рисунков из слов и выражали тему стихотворений. Так, в произведении «the sky was» смысл столь необычного расположения стихотворения на странице раскрывается лишь после его прочтения.

```

the
  sky
    was
can dy lu
minous
      edible
s pry
  pinks shy
lemons
greens coo l choc
olate
s.

un der,
a lo
co
mo
  tive s pout
        ing
          vi
            o
              lets

```

Если представить стихотворение в традиционном виде, то его содержание сводится к следующему: «The sky was candy luminous edible spry pinks shy lemons greens cool chocolates. Under, a locomotive spouting violets» («небо было леденцом светящимся съедобным живым розоватым застенчивым лимонами зеленью свежим шоколадом. ниже, локомотив извергающий фиалки»<sup>37</sup>). Слова в стихотворении организованы таким образом, что создается очертание облака дыма, выходящего из трубы поезда, который упоминается в конце произведения.

Что касается содержания, то такие необычные сравнения неба с различными цветами и объектами выбраны Каммингсом не случайно и имеют свое объяснение. Так, можно сделать предположение, что автор дает столь детальное описание небосвода, чтобы показать, как он меняется в течение дня. Слово «luminous» – «блестящий» может обозначать раннее утро, когда первые робкие («shy») лучи солнца только показываются из-за горизонта и ярким светом начинают освещать землю. Далее следует час, когда солнце находится в зените и имеет внешнее сходство с лимоном («lemons»). Затем наступает прохладный («cool») вечер, а спустя некоторое время небо становится шоколадного («chocolates») цвета. Каммингс заканчивает описание неба и ставит точку в конце первой части стихотворения.

Во второй части, которая к тому же отделена межстрочным интервалом, автор говорит о движущемся поезде, выпускающем клубы темного дыма. Возможно, тематическим и структурным делением строф поэт хотел подчеркнуть разрыв между миром природы, которую в этом стихотворении выражает прекрасное в своем многоцветии небо, и технизированной цивилизацией, которая обозначена здесь через образ загрязняющей окружающую среду локомотива. Не случайно и проведенное Каммингсом сравнение между дымовыми облаками, вырывающимися из трубы поезда, и фиалками, которые в Древней Греции считались символом печали и смерти. Тем самым автор еще больше подчеркивает

---

<sup>37</sup> В.Л. Британишский в переводе этого стихотворения стремится сохранить без изменений авторское написание и форму произведения. «не / бе / са / ле де нец / прозрачность / сахарность / звонкость / розовых тонкость / лимонных / салатных свет ло шоко / ладны / х. // вни зу / мчит ся / ло / ко / мотив рассыпа / я / фи / а / лки» [Британишский 2005: 108].



диалектическое состояние, в котором сверху находится безмятежное небо, а снизу одно из порождений индустриальной цивилизации, представляющее серьезную угрозу загрязнения, а значит и разрушения гармоничного мира природы.

Деформация традиционного расположения стихотворений на странице, нарушение синтаксических и орфографических норм и правил происходит согласно внутренней логике построения композиции того или иного произведения. Подобная фрагментация текста, а также создание определенного типографического рисунка позволяет Каммингсу донести свои идеи до читателя, используя всего несколько слов. Благодаря слиянию формы и содержания автору удается добиться многозначности высказывания и многообразия возможных интерпретаций стихотворений. Стремление к многозначному истолкованию смысла поэтических работ было присуще многим модернистским поэтам и писателям. По мнению У.Б. Йетса, «стихотворение имеет столько значений, сколько их найдет читатель» [Фридрих 2010: 222], а Т.С. Элиот полагал, что «через читателя стихотворение вовлекается в новую игру значений» [Там же], при этом отношение автора к произведению может далеко не всегда совпадать с точкой зрения реципиента. «Стихи можно читать сотни раз, каждый раз открывая их для себя, обнаруживая неведомые глубины смыслов» [Эткинд 2001: 25].

Принципом фрагментарности Каммингс пользуется не только для изображения конкретных объектов, но и для обозначения абстрактных понятий и явлений. Например, в стихотворении «as is the sea marvelous» поэт комбинирует традиционное деление трех катренов и необычное расположение заключительной части произведения (коды), в которой графический строй последних строк передает плавные движения морских волн.

love,  
the breaking

of your  
soul  
upon  
my lips

«любовь, / разрушение // твоей / души / на / моих губах»



первый красавец / и вот что хотел бы я знать / как вы там приняли этого голубоглазого парня / Мистер Смерть»<sup>38</sup>)

В стихотворении «the nimble heat» Каммингс, напротив, замедляет темп произведения, чтобы воспроизвести особенности речи женщины, находящейся в нетрезвом состоянии.

eyes to noone in particular she  
gasp<sup>d</sup> almost  
loudly  
i'm

so  
drunG

k,dear

(«... взгляд ни на кого конкретно, она / тяжело дышала едва ли не / громко я // так пьянК / а, дорогой»)

Разбив фразы и отдельные слова подобным образом, поэт смог очень точно передать и донести до читателя замедленное, сбивчивое произношение пьяного человека, которое дается ему с трудом. Каммингс разделил слово «drunk» и добавил к первой части букву «G», выделив ее графически. Подобное сочетание букв «drunG» выражает не что иное, как звук икоты, непроизвольно вырвавшийся у женщины. Поэт уделял большое внимание значимости звучания своих стихотворений: созвучиям, ритмам, интонациям и т.д.

В поэзии Каммингса пунктуационные символы и интервалы между буквами, словами, строками, а также их комбинации представляют собой самостоятельные семантические единицы. Они служат у него средствами создания определенного графического рисунка стихотворений с тем, чтобы комплексно выразить их содержание. Н. Фридмэн пишет, что Каммингс использует пунктуационные знаки, чтобы «управлять легкостью и быстротой, затрудненностью и замедлением процесса чтения или даже для того, чтобы передать визуальное ощущение движения и развития как эквивалент значения» [Friedman 1960: 114].

Стихотворение «between nose-red gross» содержит следующую строку: «stage whose jouncing curtain. ,rises» («сцена чей колыхающийся занавес,

<sup>38</sup> Перевод В.Л. Британишского [Британишский 2005: 104].

.поднимается»). Внимание читателя привлекают точка и запятая, а также растянутый пробел между ними. Можно сделать предположение, что точка в данном случае выражает полное прекращение какого-либо процесса. Кроме того, для обозначения этого пунктуационного знака в английском языке служит фраза «full stop», которая переводится как «полная остановка». Запятая же, напротив, показывает, что действие началось и происходит в промежуток времени, обозначенный предусмотренным для него пространственным интервалом между пунктуационными знаками. Две последние строки этого стихотворения также представляют интерес с точки зрения употребления знаков препинания, имеющих смысловое значение. «souls struggle slowly and writhe / like caught.brave:flies;» («души сражаются медленно и терзаются / словно пойманные отважные мухи»). Как отмечает Р. Киддер, «пунктуационные символы, подобно мухам, заключены в ловушки между словами» [Kidder 1979: 285]. Увеличенные пробелы между словами также несут в себе семантическую функцию и передают ритмическое выражение слова «медленно».

Последней строкой стихотворения «windows go orange in the slowly» является круглая скобка, которая символизирует полумесяц в небе и служит графическим отображением содержания предыдущей строки: «in a parenthesis!said the moon // )» («в круглой скобке! Сказала луна //»)). Следуя принципу «разлома и сращивания» в поэзии, Каммингс придавал большое значение каждому слову, букве и символу, которые освобождались от прямых смысловых зависимостей и приобретали новую образную содержательность. Обособленный фрагмент служил заменой целому смысловому высказыванию, при этом созданная автором фрагментарная метафоричность усиливала затрудненность прямого истолкования многих его текстов.

Еще одним важнейшим принципом, характерным для живописи кубистов, стало стремление воспринимать объекты с разных ракурсов и позиций одновременно. В живописи Каммингс неоднократно практиковал этот прием и объяснял его своим стремлением к тому, чтобы можно было рассмотреть объект «невероятно полноценно», одновременно со всех сторон, а не довольствоваться

только одной стороной, видимой с определенной позиции при попытке представить его оставшуюся часть в своем воображении [Cummings 1925: 97-119]. Каммингс старался привнести этот принцип также и в поэзию и создать ощущение возможности одновременного восприятия предмета, человека или ситуации.

В упомянутом выше стихотворении «i was sitting in mcsorley's» автору удастся добиться этого эффекта благодаря переплетению разных повествовательных линий, чтобы наглядно передать шумную атмосферу, царившую в пабе. «the glush of squirting taps plus slush of foam knocked off and a faint piddle-of-drops she says I ploc spittle what the lands thaz me kid in no sir hopping sawdust you kiddo» [Cummings 1992: 110] («по влажной поверхности шлепающие запахи брызжущих кружек, в придачу стекание сталкивающейся пены и робкие струйки капель она говорит я громко сглатываю слюну как дела это я парень нет сэр добавляя измельченный хмель ты приятель»). В этом отрывке Каммингс одновременно изображает действия рассказчика («...я громко сглатываю слюну... добавляя измельченный хмель...») и воспроизводит речь одного или нескольких посетителей этого заведения («...она говорит ... как дела это я парень нет сэр ... ты приятель»).

Очевидно, что Каммингс стилистически разделяет две сюжетные линии, представленные в этом фрагменте. Стиль повествования рассказчика отличается от языка захмелевшей посетительницы, в котором присутствует большое количество разговорных выражений («what the lands», «kid», «kiddo»), а также искаженное произнесение отдельных фраз («thaz» вместо литературного варианта «that's»). Следует отметить, что принцип симультанного раскрытия образа с разных позиций и точек зрения встречается и в произведениях других авторов. В качестве примера можно привести романы Дж. Дос Пассоса, «Улисс» Дж. Джойса, «Шум и ярость» У. Фолкнера и др.

Эксперименты с возможностями языка и расширение языкового потенциала ведут к тому, что Каммингс добивается создания эффекта одновременности происходящих действий или явлений, которого нельзя бы было достичь, следуя

традиционным нормам и правилам. Стихотворение «i will be» содержит следующие строки: «pigeons fly ingand // whee(:are,SpRiN,k,LiNg an in-stant with sunlight / then)!- / ing all go BlacK wh-eel-ing» [Cummings 1992: 195] («голуби летают // кругами (окропляют мгновение солнечным светом / затем / все становятся черными возвращаясь»). Слово «wheeling» разбито на две части, между которыми автор вводит фразу, заключенную в круглые скобки, тем самым подчеркивая, что оба действия происходят в одно и то же время и, что первое действие включает в себя второе. Подобное расчленение слова посредством другого слова или фразы позволило выразить задуманный поэтом образ так ярко, как его могло бы передать только изобразительное искусство.

Обращает на себя внимание такая черта поэзии Каммингса, как стремление представить в контексте одного стихотворения несопоставимые друг с другом впечатления или ощущения, что можно считать проявлением принципа кубизма при изображении объекта с разных точек зрения. К примеру, стихотворение под названием «Humanity i love you» («Человечество я люблю тебя») заканчивается словами «Человечество / я ненавижу тебя». Само название дебютного поэтического сборника поэта «Тюльпаны и дымоходы» также свидетельствует о выражении этого же принципа.

Такое значительное влияние на формирование поэтики Каммингса со стороны пластических форм искусства, в частности, живописи, обусловлено несколькими факторами. Во-первых, Каммингс уделял живописи такое же внимание, как и литературе, считая себя не только поэтом и писателем, но и художником. Он писал, что «видов живописи практически столь же много, сколько существует и художников... Одни художники в качестве объекта своего творчества выбирают звуки, другие цвета» [Cummings 1965: 5]. Можно предположить, что художники, у которых приоритетом служит выбор звучания, – это поэты или писатели, создающие свои произведения с помощью вербальных средств языка. Во-вторых, решительные изменения в живописи, привнесенные в нее в начале XX века такими мастерами, как Сезанн, Матисс, Пикассо и др., не имели аналогов в литературном мире. Это были не просто новые приемы,

разрушавшие устоявшиеся каноны, это было новое видение, которое придавало совершенно иную, чем прежде, значимость художественному восприятию произведений искусства. Неудивительно, что именно живопись и другие виды пластического искусства служили для Каммингса одним из важных источников вдохновения.

#### 2.4. Поэтические техники дадаизма

Несомненно, что на становление авторского стиля Каммингса оказало влияние творчество представителей еще одного модернистского направления – дадаизма, которое сложилось во время Первой мировой войны, во многом повлиявшей на формирование идеологии дадаизма. Бессмысленность и жестокость военных действий, а также вызванные ими последствия обусловили для дадаистов представление о бессмысленности самого существования. «Обнажившаяся хрупкость здания европейской культуры приводит их к мысли о необходимости уничтожения самого человеческого разума и всех его достижений, искоренения культурных парадигм, которые, с точки зрения дадаизма, ответственны за произошедшую катастрофу» [Дубин 2001: 194]. Многие приверженцы дадаизма, среди которых можно выделить Р. Хаусмана, Р. Хюльзенбека, Х. Балля, Т. Тцара, подчеркивали бескомпромиссный разрыв с идеологическими и эстетическими концепциями, которые господствовали в разное время в течение предыдущих веков: XVII, XVIII и XIX. Дадаизм не признавал никаких сложившихся и устоявшихся формулировок, истолкований, представлений и классификаций. Будучи, по словам П. Бюргера<sup>39</sup>, «самым радикальным движением европейского авангардизма» [Седельник 2010: 8], дадаизм избегал всякой системности. Достаточно сложно очертить признаки и

---

<sup>39</sup> П. Бюргер – немецкий филолог, автор книги «Теория авангарда» – выдвинул тезис о том, что искусство к концу XIX столетия стало частью системы, которая господствовала в обществе, поэтому протест новых авангардистских направлений был направлен против искусства в целом как части общественного устройства, а не против отдельных стилей или художественных произведений.

характерные черты дадаизма, так как в определении самого этого термина наблюдается не только значительное разнообразие, но и парадокс.

Первая попытка осмысления и описания дадаизма принадлежит Хуго Баллю в его дневнике «Бегство из времени», опубликованном в 1927 году. Он изложил концепции, которые в последующем легли в основу художественной идеологии дадаизма. Автор, в частности, выдвинул тезис о том, что «в системе художественного произведения частью этого произведения может стать сам художник» [Там же: 11]. Подобную идею можно обнаружить и в одной из автобиографических лекций Э.Э. Каммингса: «я становлюсь моим писательством» («Ibecomemywriting» [Cummings 1953: 4]). В течение 1921-1923 гг. американский автор познакомился со многими ведущими дадаистами, среди которых следует выделить Л. Арагона, А. Бретона, Т. Тцара, поэтому он был непосредственно знаком с концепциями дадаизма.

Современный американский исследователь Д. Перкинс в своей книге «История современной поэзии: модернизм и далее», говорит о том, что несмотря на непосредственное влияние дадаизма на поэтическую технику американского автора и несмотря на очевидное сходство некоторых произведений Каммингса с работами дадаистов, ярко проявившееся в произвольном искажении логической последовательности и языковых норм, Каммингс был далек от дадаизма [Perkins 1987: 46]. Об этом же пишет и А. Руиз, утверждая следующее: «Нельзя сказать, что Каммингс был дадаистом <...> поскольку он не разделял всеобщего отрицания и радикализма, присущих представителям дадаистского направления <...> но очевидно присутствие значительных параллелей между некоторыми из его эстетических концепций и экспериментов и идеями дадаизма» [Ruiz 2008: 107, 111]. П.В. Мерфи отмечает, что «Дада способствовало формированию характерного экспериментального стиля Э.Э. Каммингса» [Murphy 2011: 94]. Дж. Сэлзер пишет, что «дадаизм <...> повлиял и на Э.Э. Каммингса» [Selzer 1996: 125]. М. Дэвидсон, говоря о том, что «американские версии Дада никогда не были столь же радикальными, как их европейские аналоги», тем не менее, указывает, что некоторые характерные особенности дадаизма могут быть прослежены в



творчестве ряда американских авторов: Р. МакЭлмона, У.К. Уильямса, М. Лой и Э.Э. Каммингса [Davidson 1997: 13]. М. Бьюлэнд Бернз и Р. Снайдер – авторы книги «Лирическое я в Дзен и Э.Э. Каммингс» – предположили, что «дадаизм, возможно, оказал большее влияние на Каммингса, чем любое другое художественное направление» [Burns 2015: 20].

Отрывки из стихотворений и цитаты из манифестов могут служить основанием для подтверждения непосредственной идейной связи между американским автором и представителями дадаизма. Так, если Т. Тцара провозгласил в одном из его манифестов: «Мы плюем на человечество <...> Дада есть устранение всякой логики – избавление от памяти» [Цит. по: Selzer 1996: 125], то аналогичную же мысль читатель встретит и у Каммингса в концовке стихотворения «Humanity i love you», которое упоминалось выше: «Человечество, я люблю тебя потому что ты / все время прячешь секрет / жизни в своих штанах и забываешь / что он там и садишься // на него / и потому что ты вечно / творишь поэмы в объятиях / смерти Человечество // я ненавижу тебя»<sup>40</sup>.

М. Вебстер в своей статье «Огромное пространство само по себе Дада» также подчеркивает связь творчества американского автора с различными направлениями модернистского искусства периода Первой мировой войны. В частности, критик проводит параллель между представителями дадаизма и персонажами единственного романа Каммингса, говоря о том, что «пока цюрихские дадаисты старались обрести примитивный индивидуализм Дада, многие в «Огромной камере» (особенно те, которых Каммингс называет «восхитительными горами») – творцы и индивидуальности от природы, они уже дадаистские мастера и знатоки, не осознавая этого» [Webster 2006: 127]. Автор статьи утверждает, что понимание «неоднозначной и парадоксальной эстетической теории, которую Каммингс намечает и показывает в «Огромной камере», невозможно без освещения влияния Дада и других художественных направлений первой четверти XX века [Там же: 129]. Так, к примеру, герои его романа К. и Б., перед тем как покинуть место своего заключения, собирают в

<sup>40</sup>Перевод В.Л. Британишского [Британишский 2005: 111].

обычной серой коробке абстрактный коллаж, используя для его создания всевозможные материалы: листья, куски ткани, обертки от конфет, почтовые марки и другие предметы. Цель этого занятия не ясна никому из присутствующих в камере, но, несмотря на это, каждый приносит что-либо свое и добавляет его в коллаж, тем самым внося свой вклад в его создание.

Нетрудно проследить в этом достаточно подробно описанном Каммингсом действе его пересечение с идеями представителей дадаизма, касающимися иррационально чувственного искусства. Следует также отметить очевидную схожесть в способе создания коллажа, которым часто пользовались дадаистские художники. Ж. Арп, немецкий и французский поэт, художник, график, скульптор, представитель цюрихского дадаизма, делал акцент на произвольности и случайности сочетания элементов, приклеивая четырехугольники из цветной бумаги в том порядке, в каком они высыпались на холст<sup>41</sup>. Следует отметить, что использование коллажного принципа не осталось лишь в рамках изобразительного искусства, оно широко используется и в поэзии. Литературовед К. Шуман пишет о поэтическом творчестве Арпа: «То, что Арп называет «случайностью», это чисто дадаистская манера. Она высвобождает силы, которые сознательно используются антихудожественно и должны главным образом свести *ad absurdum* все, что обычно ассоциируется с искусством: эстетическую форму, законы композиции, размер и стиль. Новые возможности, которые открывает «случайность», Арп обнаружил прежде всего за рамками границ, в которых действуют законы логики и здравого человеческого смысла» [Шуман 2001: 73]. В поэзии Каммингса можно встретить множество примеров, когда на первый взгляд случайное разделение или объединение слов, частей слов ведет к образованию речевой конструкции, которая создает новый, более точный образ. При этом, чтобы достичь желаемого результата, автор намеренно отступает от принятых грамматических и орфографических норм, а также зачастую нарушает и традиционную логику.

---

<sup>41</sup> Например, подобной коллажной техникой сделана «Картина бумагой» – «Tableau en papier» (Ж. Арп, 1916) или картины К. Швитерса «Märzbild» (1932) и «Das Kirschbild» (1921).

К. Шуман добавляет, что дадаисты полагали, что «при помощи шумов (звуков, криков) жизнь может сама говорить за себя. Эта предпосылка легла, очевидно, в основу чтения «симультанных стихов», когда несколько человек одновременно произносили разные тексты. Такой способ декламации должен был доказать, что границы между литературой и музыкой преодолены и что традиционные названия жанров – в том числе и в лирике – приобрели иной смысл, который более не соответствовал их первоначальным значениям или намеренно их опровергал» [Там же: 74]. Во многих произведениях Каммингсу удается добиться подобного эффекта передачи одновременной речи сразу нескольких персонажей или определенного звукового фона, окружающего героев, как, например, в стихотворениях «i was sitting in mcsorley's» и «that melancholy».

Из лирики американского автора можно привести в пример большое количество, на первый взгляд, неправомерных слияний или разделений частей слов или целых слов, значения которых после таких языковых экспериментов раскрываются совершенно по-иному и ведут к образованию прежде не подразумеваемого смысла. К примеру, слово из стихотворения «pity this busy monster, manunkind» «manunkind» (в переводе В.Л. Британишского «бесчеловечество»), которое не существует в английском языке и является авторским неологизмом, образованным из двух слов «man» («человек») и «unkind» («злой, жестокий»). В стихотворениях Каммингса подчеркивается важность графического восприятия, при устной декламации суть многих его произведений не может быть раскрыта в полной мере. В одном из своих писем он пишет в 1969 году: «не все мои стихотворения написаны для чтения вслух – некоторые <...> для того, чтобы быть увиденными & не услышанными» [Cummings 1969: 267]. Р.С. Кеннеди утверждает, что многие стихи, созданные американским автором, вовсе не могут быть поняты, если реципиент не видит их расположения на странице [Kennedy 2007: xvi]. Таким образом, Каммингс преодолевает не только границы между литературой и музыкой, но и границы между литературой и живописью, создавая при этом в своих работах синтез смыслового, видимого и слышимого начал.

Основной практикой дадаистов было осмеяние и ниспровержение признанных культурных ценностей посредством переноса акцентов с серьезного и почтительного на дерзкий и шутовской манер. В отличие от представителей дадаизма, творчество Каммингса не было направлено на ниспровержение культурного наследия и культуры как таковой, а в большинстве своем касалось высмеивания тех общественно-политических установок, которые подавляли свободу личности. Каммингс выступал против лицемерия и чванливости чиновничьего аппарата, а также против человеческих пороков, которые в той или иной степени были результатом особенностей сложившегося к 1950-м годам «общества потребления». Американский поэт не ставил себе цели высмеивания произведений великих деятелей искусства, напротив, в своих автобиографических лекциях он упоминает влияние на его творчество таких «классических» поэтов, как Шекспир и Данте, а также отмечает, что их стихотворения служили для него лучшими образцами жанра [Cummings 1953: 54]. К тому же в его стихотворениях часто можно обнаружить реминисценции и аллюзии на многочисленные работы поэтов и писателей прошлых столетий. Это были, к примеру, сонеты-посвящения Данте «Great Dante stands in Florence, looking down», Чосеру «Chaucer» и т.д., упоминания Шекспира и отсылки к его произведениям: аллюзия на «Гамлета» в стихотворении «it was a goodly so», аллюзия на «Венецианского купца» «BALLAD OF AN INTELLECTUAL».

Однако очевидность некоторых переключек в стилях американского автора и представителей этого модернистского направления неоспорима. Один из самых последовательных представителей дадаизма Р. Хаусман пишет: «ДАДА освободилось от всех конвенциональных границ, в том числе и от границ этики, до того незыблемых» [Седельник 2010: 5]. В этом отношении приверженность Каммингса к эротической лирике и к описанию в своих стихотворениях откровенных сцен, а также многочисленные произведения о падших женщинах, может быть сопоставима с идеями, заложенными в основе дадаистского направления. Следует отметить, что достаточно большое количество подобных стихотворений в творчестве американского поэта позволило Дж. Фермаджу

опубликовать их совместно с авторскими рисунками отдельной книгой. В качестве примера можно привести следующие произведения Каммингса, в которых он затрагивает темы, не принятые для столь откровенного освещения и нарушающие культурные каноны: «may i feel said he», «devil crept in eden wood», «inthe,exquisite», «i will be», «through the tasteless minute efficient room», «first she like a piece of ill-oiled», «she had that softness which is falsity», «the dirty colour of her kiss have just», «O It's Nice To Get Up In,the slipshod mucous kiss» и др.

Центральным элементом творчества дадаистов служили слово и его компоненты, посредством которых представители дадаизма стремились обнаружить и раскрыть заложенную в них внутреннюю энергию языка и речи. Интерес многих дадаистов, в том числе и американского поэта, вызывали такие значения слова, которые не соответствовали утвердившимся со временем его толкованиям в обществе. В творчестве дадаистов, и отчасти в работах Каммингса, язык не только разрушался как лингвистический феномен, но в более широком смысле уничтожался как язык культуры. Потребность в новом языке, находящемся за пределами разума, возникла от того, что смысл и значения слов, используемых в поэтической речи, стерлись от частого употребления. Р.С. Кеннеди, обращает внимание на то, что Каммингс перенял принцип дадаистов, который заключался в «разрушении общепринятого и традиционного для того, чтобы обнаружить нечто новое и удивительное в художественном действии и для того, чтобы найти скрытую истину, которая находится за гранью рационального» [Kennedy 1994: 71].

Как отмечает исследователь авангардизма Е. Бобринская, «пытаясь угадывать в словах <...> дорациональный чувственный опыт <...> авангардное искусство в 1910-е годы разрабатывало особые техники оживления <...> реальной значимости и предметного переживания расхожих образов и архетипов» [Бобринская 2003: 25]. Энергия языка, заключенная в слове и его компонентах, приковывала внимание авторов, которые стремились проникнуть к изначальному, докультурному значению слова, свободного от последующих смысловых

наслоений. «Воскрешение слова»<sup>42</sup>, ставшее одним из основных принципов раннего русского авангарда, применимо и к творческому поиску как дадаистов, так и американского поэта. В.Б. Шкловский рассматривал поэтический язык как способ преобразования восприятия фактов бытия, которые переходят из сферы повседневного использования в сферу заново увиденных, переживаемых и поэтому существующих на самом деле вещей и явлений. Он также подчеркивал потребность в нарушении традиционных канонов, стремление противодействовать обыденности восприятия и стимулировать его обновление с помощью неординарного, неотягощенного культурным контекстом взгляда на жизненные факты и реалии искусства [См. об этом: Шамшин 2007: 979].

Отмечая сходство идей дадаистов и русских авангардистов, прежде всего В.В. Хлебникова и А.Е. Крученых, исследователь их творчества В.Д. Седельник высказал мнение, что и те, и другие «ставили слово в центр бытия, в центр существования человека и его мира, благодаря чему проявлялось (или должно было проявляться) магико-мифическое измерение языка, напоминающее о его первоначальном, изначальном состоянии» [Седельник 2010: 20]. Мистическая, божественная сторона языка была основополагающим элементом для творческой энергии, энергии созидания. Такой подход к языку был близок как Э.Э. Каммингсу, и дадаистам, так и русским авангардистам. Общие точки соприкосновения поэзии американского автора и творчества отдельных европейских и русских модернистов, в частности, В. Хлебникова, В. Маяковского, Г. Аполлинера, были отмечены и переволокчиком Каммингса В.Л. Британишским [Британишский 2005: 102]. Отрицая привычные функции языка, они стремились заменить их новыми загадочными, зачастую лишенными возможности логического истолкования отношениями. А. Крученых писал: «художник волен выражаться не только общим языком (понятиями), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным» [Цит. по: Шкловский 1919: 13]. В своей статье «О поэзии и заумном

<sup>42</sup> «Воскрешение слова» - название печатного издания доклада В.Б. Шкловского «Место футуризма в истории языка», вышедшего в 1914 году, который считается первой работой складывающегося в то время русского формализма.

языке» Б. Шкловский следующим образом комментирует высказывание русского авангардиста и его идейных соратников: «Их эмоции могут быть лучше всего выражены особой звукоречью, часто не имеющей определенного значения и действующей вне этого значения, или помимо него, непосредственно на эмоции окружающих» [Шкловский 1919: 14].

В творчестве Х. Балля, А. Крученых, Э.Э. Каммингса и некоторых других модернистских писателей и поэтов, к примеру, П. Шеербарта, присутствуют так называемые «звуковые стихотворения», в которых авторы уделяют особое внимание звуковой и ритмической составляющей языка, тембральным особенностям человеческого голоса, то есть ко всему тому, что оказывает непосредственное влияние на чувственное и инстинктивное восприятие, а не на рациональное понимание. В манифесте «Садок Судей II» русские авангардисты Д. и Н. Бурлюк, В. Маяковский, В. Хлебников и др. пишут, что они «стали придавать значение словам по их начертательной и фонетической характеристике» [Цит. по: Соколов 1982: 350]. Стихотворение американского автора «swi(» [Cummins 1992: 429] – также образец подобного подхода, направленного больше на создание определенных ощущений и эмоций у реципиента, чем на построение четких логических связей. Сосредоточение на мгновенно возникающих и постоянно меняющихся ощущениях, стремление передать образы внешнего мира в их изменчивости и текучести обуславливают раздробленность и фрагментарность поэтического текста, что, в свою очередь, ведет к нарушению грамматического и синтаксического строя языка:

«молниеносно( / рас!секая золото // круг / )сночерн / а(Лость)я // ско-рост-т-секущая-ско-рост- / Ъ? / этО / (бы) / Ла / пЛыву / щаЯ / птиц // а,» (Перевод В.Л.Британишского. [Британишский 2005: 124]).

swi(  
across!gold's

rouNdly  
)ftblac  
kl(ness)y

a-motion-upo-nmotio-n

Less?

thE

(against

is

)Swi

mning

(w-a)s

bIr

d,

Американский поэт неоднократно подчеркивает в своих стихотворениях первостепенность чувств и ощущений человека в сравнении с его умственными возможностями. В качестве примеров можно привести следующие его стихотворения: «since feeling is first», «the little horse is newly», «o purple finch» и т.д. В каждом из них в той или иной степени утверждается идея того, что мир чувственного безграничен, в то время как мир рационального одномерен, и лишь следуя своим эмоциям и ощущениям можно быть по-настоящему в гармонии с собой, наслаждаться сегодняшним днем, настоящим моментом, который никогда больше не повторится.

Кризис исторического сознания, который нашел свое отражение в кризисе культуры, неуверенность в безграничных возможностях разума, сомнение в надежности рационализма и позитивизма, неприятие буржуазного мира и отказ от привычных способов его художественного выражения проявились в творчестве многих представителей модернизма, в том числе и у Каммингса. Философские концепции последней трети XIX столетия ознаменовали собой начало процесса размывания границ между различными видами искусства, появления его новых видов и преобразования самого статуса художественного произведения, который в первую половину XX века заявил о себе в полную силу.

Поэзия Каммингса представляет собой яркий пример синтеза разных видов искусства, необычное сочетание графического и звукового элементов в его



стихотворениях подчеркивает новаторство его поэтической техники. При этом, используя столь нетрадиционные художественные приемы, нарушая многие каноны, принятые в литературе, автору удается сохранить связь с поэтической традицией, поскольку им во многих произведениях затрагиваются «вечные темы»: любовь, взаимоотношения творца и «толпы», критика человеческих пороков, славословие гармонии и естественности природы, человеческой индивидуальности и т.д.

Художественное видение Каммингса нашло свое воплощение в синтезе поэтических и изобразительных средств выражения. Он стремился привнести в поэзию многие черты различных художественных направлений первой четверти прошлого столетия. Однако Каммингс не подстраивал свою поэзию и живопись ни под контекст литературной традиции, ни под постулаты модернистских направлений, если они шли вразрез с его художественным видением и мироощущением. Как отмечает, Д. Джойс, это присуще многим американским поэтам, т.к. для них «важнее не принадлежать к группам или течениям, а быть единственными в своем роде» [Джойс 2007: 15]. На протяжении всего творческого пути Каммингс демонстрировал право оставаться собой и в литературе, и в живописи, сохранять свою индивидуальность и свободу относительно любой регламентации.

Каммингс привнес экспериментальные нововведения и в один из самых строгих лирических жанров – сонет. Нарушая каноны этого вида лирики, он смело экспериментирует с его формой, строфикой и ритмической схемой, что находит отражение в нечетком соблюдении рифм, в различных расположениях строф, всевозможных нарушениях грамматических и орфографических норм и правил. Несмотря на резкое расхождение с канонами жанра, тематика большинства его сонетов достаточно традиционна и касается таких вечных тем, как любовь, восхищение красотой природы, однако при этом автор использует такие образы, которые коренным образом противоречат сонетной традиции.

## **Глава 3. Роль и место сонетного жанра в поэтическом творчестве**

### **Э.Э. Каммингса**

В первой половине XX века, с одной стороны, у многих американских и английских поэтов был виден повышенный интерес к жанру сонета. Среди них следует отметить: Т. Харди, У. Оуэна, З. Сассуна, Р. Брука, У.Б. Йейтса, Э.А. Робинсона, Р. Фроста, Э.С.-В. Миллей и др. Во время Первой мировой войны появляются сонеты патриотические («The Soldier» Р. Брука), социально-политические и религиозно-философские (сонеты У.Х. Одена), «женские» (Ф. Макгинли, Э.С.-В. Миллей), бытовые (Б. Мэйер), эротические (Дж. Берримэн) и другие их варианты. С другой стороны, такие ключевые фигуры американской поэзии и мировой литературы в целом, как: Э. Паунд и У. Стивенс, в той или иной степени придерживались мнения о том, что, твердая форма сонета архаична и ограничена и в современном искусстве не может служить важным средством художественного выражения. Н.В. Коноплюк отмечает, что с течением времени в форме сонета происходят постоянные трансформации жанровых функций и «жанровую доминанту определяют традиции и вкусы исторической эпохи» [Коноплюк 2015: 14]. В период модернизма происходила смена культурных парадигм, переосмысливались традиционные ценности, менялись формы восприятия действительности, шел непрерывный поиск новых форм ее выражения. Э.Э. Каммингс обращается к сонету, который занимает значимое место в его творчестве, однако поэт преобразовывает его, обнаруживая неограниченный потенциал одного из самых строгих лирических жанров.

#### **3.1. Трансформация жанра сонета в поэзии Э.Э. Каммингса**

Приверженность Каммингса сонетному жанру очевидна и прослеживается на всех этапах его творческого пути. Для того чтобы выявить авторские инновации, которые Каммингс привнес в жанр сонета, важно рассмотреть особенности и характерные черты классического сонета. Сонет относится к одной из так называемых твердых стихотворных форм. «Твердые формы стихотворений состоят из строго определенного количества стихов с заранее заданным

расположением рифм» [Холшевников 2004: 148]. Исходя из этого, во многих словарях и справочниках фиксируется определение сонета как стихотворения из 14 строк [Бореев 2003, Квятковский 1966, Тимофеев 1974, Гаспаров 2001]. Поэтому можно признать, что одним из основных жанрообразующих признаков сонета, наряду с системой рифм, является стабильный стихотворный объем в 14 строк, – несмотря на то, что существуют варианты и с иным количеством стихов: половинный сонет – 7, безголовый – 10, сонет с кодой – 15 и т.д.

Следует отметить, что Каммингс в большинстве своих стихотворений, написанных в этом жанре, придерживался объема в 14 строк («whereas by dark really released, the modern»). При этом во многих своих сонетах поэт графически разбивал 14 строк таким образом, что в стихотворении фактически появлялось большее количество строк. К примеру, в сонете «the poem her belly marched through me as» насчитывается 17 строк, а в сонете «light cursed falling in singular block» общее количество строчек равняется 23. Поэт номинально расширяет объем сонетов, разрывая строчки на части, при этом он «типографически» всегда демонстрирует, что эти части составляют единую строку. Каммингс тщательно подходил к отбору графических средств и к композиции графических элементов, т.к. придавал огромное значение печатному оформлению своих стихотворений в целом и сонетов, – в частности, требуя от редакторов, чтобы созданные им графические и типографические особенности того или иного поэтического текста были опубликованы без изменений (приложение 5). Графическое выражение стихотворений Каммингса во многом влияло на воздействие и восприятие стихотворения читателем. В письме издателю К. Пирсу Каммингс упоминает: «Я придаю безграничное значение тому, чтобы каждая стихотворная картина<sup>43</sup> оставалась неизменной. За некоторыми немногочисленными исключениями мои стихотворения по существу являются картинами. <...> Я верю, что вы <...> сможете подобрать такое сочетание размера шрифта и размера бумаги, что позволит каждой стихотворной картине дышать своей особой жизнью в своем

<sup>43</sup> Каммингс использует авторский неологизм «роempicture», состоящий из двух слов «стихотворение» и «картина», подчеркивая неделимость этих двух составляющих в своей поэзии.

собственном мире» [Цит. по: Webster 2002: 12]. Каждый пунктуационный символ, пробел или его отсутствие, неконвенциональный набор строк несет в его поэзии дополнительную смысловую значимость. Следует отметить, что расширение языковых норм для поэтического языка, где каждый знак является смыслонесущим, присуще для модернистской поэзии в целом. «Во всех случаях, когда мы улавливаем в графике преднамеренную организацию, можно говорить о поэтическом значении графики, поскольку все, организованное в поэзии, делается значимым. Можно предположить, что во всех случаях, когда графическая система совпадает с фонологической и они предстают в сознании носителя языка как единая система, графика реже становится носителем поэтических значений. Но там, где автоматизм их связи разрушается и обнажается конфликт между этими системами, возникает потенциальная возможность насыщения графики поэтическим смыслом» [Лотман 1972: 74]. Т.Н. Андреюшкина отмечает, что поэтическая графика характеризуется «внешнетекстовой направленностью внутрь текста, к его глубинным смыслам» и обусловлена стремлением автора «выразить невыразимое, то есть максимально глубинные духовные смыслы поэтического текста» [Андреюшкина 2010: 41].

Во многих сонетах Каммингса поэтическая графика играет первостепенную роль в передаче графического, ритмико-музыкального и структурно-смыслового единства текста, поэтому единицы поэтической графики являются ведущими элементами не только в смыслообразовании, но и в смысловыражении. Ю.В. Казарин выделил следующие типы единиц поэтической графики, примеры которых можно найти практически в любом стихотворении Каммингса:

- графемы (выделение одной или нескольких букв специальным шрифтом);
- графолексемы (выделение слова специальным шрифтом или его особое расположение на странице);
- графические единства (комплексы графем, графолексем и фрагментов текста);
- графический рисунок (особое расположение букв, слов, графических единств с целью изображения какой-либо фигуры);

- графический орнамент (графический рисунок выполняет декоративную функцию);

- авторская орфография и пунктуация [Казарин 2004: 190].

Существуют и другие устойчивые признаки сонета, определяющие его жанровую структуру, среди которых выделяют основные и второстепенные. К основным, помимо объема, относятся членение на строфы (романский тип: с двумя катренами и двумя терцетами и английский: с тремя катренами и одним двустишием), устойчивая система рифмовки<sup>44</sup>, постоянный размер<sup>45</sup>, единая внутренняя тематическая композиция сонета, которая предполагает определенную последовательность развития мысли: тезис – развитие тезиса – антитезис – синтез, т.е. диалектическое развитие темы. Предполагается, что строфическое деление сонета подчеркивает его внутреннюю тематическую композицию.

К второстепенным устойчивым признакам сонета относят повторяемость рифм (чередование мужских и женских клаузул), отказ от переносов, неповторяемость слов в тексте и др.)

Принцип вариативности становится отличительным признаком модернистской литературы: всевозможные вариации внешней формы, многообразие метров, разнообразие способов рифмовки, варьирование системы образов и тем, расширение тематических границ и лингво-синтаксической структуры сонета. В первой половине XX века внутренняя форма далеко не всегда совпадала с визуальным оформлением строф, поэты намеренно разделяют их, создавая очевидное напряжение между внутренней и внешней формами и

<sup>44</sup> В итальянском сонете различают 2 типа октав: с перекрестной или охватной рифмой (abab abab или abba abba) в катренах и 2 типа секстетов (cdc dcd или cde cde) в терцетах. Во французском сонете – один тип октавы с охватной рифмой в катренах (abba abba), два типа секстета, которые состоят из двустишия с парной рифмой и заключительного катрена с охватной или перекрестной рифмой (cc deed или cc dede). Английский сонет состоит из трех катренов с перекрестными рифмами и двустишия с одной парной рифмой (abab cdcd efef gg).

<sup>45</sup> Обычно для сонета избирается наиболее распространенный в национальной поэзии размер: «пятистопный или шестистопный ямб в русской, немецкой, голландской, скандинавской поэзии; пятистопный — в английской; одиннадцатисложный стих — в Италии, Испании и Португалии; так называемый александрийский стих — двенадцатисложный с цезурой посередине — в классическом французском сонете». [Плавский 1988: 4].

достигая в стихотворении определенной асимметрии и диссонанса. Это было обусловлено стремлением поиска новых сонетных форм, способных к выражению современной действительности и восприятию нового искусства. О.И. Федотов утверждает, что сонет – «система особого рода, динамическая и в то же время жестко консервативная, осложненная многовековой историей, неумолкающей памятью жанра. Поэтому в ней значимо не только присутствие, но и отсутствие того ли иного из ее разнообразных признаков» [Федотов 2017: 324-325].

В своем творчестве Каммингс создает разнообразные варианты сонетов, в которых присутствует значительная вариативность в выборе доминантных и второстепенных признаков сонета, включая почти полный отказ от них. В качестве примера приближения к традиционным сонетам можно привести стихотворение: «it may not always be so;and i say» [Cummings 1992: 146].

it may not always be so;and i say  
that if your lips,which i have loved,should touch  
another's,and your dear strong fingers clutch  
his heart,as mine in time not far away;  
if on another's face your sweet hair lay  
in such a silence as i know,or such  
great writhing words as,uttering overmuch,  
stand helplessly before the spirit at bay;

if this should be,i say if this should be—  
you of my heart,send me a little word;  
that i may go unto him,and take his hands,  
saying,Accept all happiness from me.  
Then shall i turn my face,and hear one bird  
sing terribly afar in the lost lands.

«это не всегда может быть так;и я скажу / что если твои губы,которые я так люблю, дотронутся / до других,и твои дорогие сильные пальцы сожмут / его сердце,также как мое в не таком далеком времени; / если твои прекрасные светлые волосы упадут на другое лицо / в той самой тишине которую я знаю,или такие / великолепные извивающиеся слова как,произносимые избыточно, / беспомощно станут перед душой в тупике; // и если будет так, я скажу если будет так - / ты из моего сердца,пошли мне весть; / что я могу столкнуться с ним,и взять его руки / говоря,Прими все счастье от меня. / Затем я поверну свое лицо,и услышу как птица / поет ужасно далеко на потерянной земле».

В нем поэт использует романскую модель сонета с опоясывающей рифмовкой в катренах: abba abba, а в терцетах придерживается рифмовки: cde cde; в сонете прослеживается и единая тематическая композиция, которая проявляется согласно диалектическому принципу раскрытия темы и не противоречит сонетной традиции. Однако в сонете не сохраняется постоянный поэтический размер, есть

повтор отдельных слов («another's») и целых фраз («if this should be»), поэт внес и орфографические, и пунктуационные изменения, которые не характерны для сонетного жанра (слитное написание отдельных слов и знаков препинания, написание слов со строчной буквы в начале строк, использование заглавной буквы в слове «Ассерт», написание слова «i» со строчной буквы).

В поэтическом творчестве Каммингса есть и другие сонеты, в которых он не отходит далеко от сонетной традиции («This is the garden: colors come and go», «Thou in Whose Sword-Great Story Shine the Deeds», «A Chorus Girl» и др.), однако большая часть стихотворений, написанных в этом жанре, носит очевидный экспериментальный характер. Огромное разнообразие вариантов строфы, которые в большинстве сонетов почти не повторяются, и разнообразие комбинаций рифмовок, среди которых преобладают ассонансные, аллитерационные, а также нерифмованные строки, позволили Б. Марксу сформулировать, «насколько нетрадиционным может быть его [Э.Э. Каммингса – Д.Н.] подход к традиционной форме сонета» [Marks 1964: 135].

В эпоху модернизма Каммингс был не единственным поэтом, который экспериментировал с языком и формой своих стихотворений, но он был одним из немногих, кто обратился к жанру сонета и смело экспериментировал с ним. П. Ховарт отмечает, что «сонеты Каммингса <...> расширяют границы формы до такой степени, до какой ни Фрост, ни Стивенс, ни кто бы то ни был еще никогда и не пытался дойти» [Howarth 2011: 233]. Столь частое обращение к сонету в некоторой степени противоречит модернистским тенденциям отказа от всего конвенционального. Сонет, несмотря на многочисленные варианты и изменения, которые он претерпевал с момента его зарождения в XIII столетии, остался в поэзии олицетворением строгих канонов внутренней и внешней формы. Каммингс стремился преобразовать сонет, не утратив при этом связь с каноном, «обновить форму, не отказываясь от нее» [Там же: 234].

В одном из своих наиболее известных сонетов о сонете Д.Г. Россетти написал, что «сонет мгновенью памятник», «сонет раскрывает душу» [См. об этом: Wagner 1996: 130-131], говоря о том, что краткая форма сонета позволяет

максимально передать мысли и чувства автора и «служит идеальным средством чувственного понимания произведения искусства, капсулируя в сжатом виде самые важные детали впечатлений наблюдателя, будь то документальные, созерцательные или полностью ассоциативные» [Bevis 2013: 734].

У. Пейтер отмечает, что цель жизни человека – искать, наслаждаться и сохранять наивысшие моменты чувственного восприятия, и искусство в особенности – источник таких моментов, поэтому «мемориальные и кристаллизирующие возможности сонета <...> делают его оптимальной формой, чтобы сохранить и передать трансцендентный и претерпевающий трансформацию момент, который есть особый дар искусства» [Цит. по: Bevis 2013: 734]. Через сонетный жанр в полной мере раскрывается не только творческий потенциал поэта, но и его мировосприятие. Посредством сонета Каммингс стремился передать читателю свои представления о важности каждого момента переживания жизни, о ценности глубоких чувств и эмоций, однако он не остался в жестких рамках сонета, но расширил границы жанра, с одной стороны, оставаясь верным внутренним убеждениям в выражении своего индивидуального видения возможностей поэзии, независимо от существующих норм и предписаний, а, с другой стороны, оставаясь в пределах модернистских тенденций.

Нарушение Каммингсом канонов сонета коснулось всех аспектов жанра, начиная с тематики и формальной стороны жанра и заканчивая графическим расположением сонета на странице, которому поэт уделял особое внимание. Вследствие этого читателю не всегда легко определить принадлежность того или иного стихотворения к сонетному жанру. Сравнивая сонеты Каммингса с сонетами Шекспира, Р. Грейвс и Л. Райдинг отмечают, что стихотворения Каммингса – это своего рода «пазлы», которые необходимо собрать, чтобы получить целостное представление о сонете [Bloom 2008: 167]. Филип Л. Гербер пишет, что не каждый читатель способен понять тексты Каммингса, в которых в изобилии присутствуют эллиптические конструкции, иносказательные выражения, многочисленные эвфемизмы и каламбуры, а также нетрадиционное расположение слов на странице [Peterson 2011: 29]. Чтобы позволить читателю



лучше понять, что стихотворение принадлежит к сонетному жанру, научить его различать сонет среди других экспериментальных стихотворений, Каммингс в своих первых двух сборниках объединяет сонеты в отдельные разделы, которые носят соответствующие названия («Сонеты-реальности», «Сонеты-нереальности», «Сонеты-актуальности»).

Во второй «не-лекции» под названием «я и их сын» («i & their son»), которая состоялась в 1952 году в Гарвардском университете, Каммингс упоминает, что после прочтения сонетов Д.Г. Россетти у него впервые возникло желание писать произведения в этом жанре. С самого начала своего творческого пути поэт обращается к сонетному жанру. Сонеты присутствовали в каждом из томов его поэзии, начиная с первого – «Тюльпаны и дымоходы» – и заканчивая сборником «73 стихотворения», который был опубликован уже после смерти поэта в 1963 году. Практически одна четвертая часть всех изданных стихотворений Каммингса – принадлежит к этому поэтическому жанру: 208 из 770 в «Полном собрании стихотворений, 1913-1962». Следует отметить то, что именно сонеты чаще других стихотворений Каммингса служат источниками примеров для критиков при характеристике стиля автора, тематики произведений, философии его творчества в целом. В качестве образца можно назвать исследования Н. Фридмана, одного из ведущих критиков работ поэта. Фридман цитирует восемь стихотворений, пять из которых – сонеты, а из всех цитат, приведенных в книге, половина взята тоже из сонетов. Это говорит о том, что на примере сонетного жанра можно проследить развитие поэтического потенциала автора в течение всей его творческой деятельности.

Новаторство Каммингса в создании сонетов заключается в том, что он мастерски играет с формой этого лирического жанра. Согласно К. Шапиро, благодаря Каммингсу, сонет приобрел новую популярность в современной английской литературе [Link 1997: 33]. Разнообразие сонетных трансформаций в творчестве американского поэта так велико, что можно утверждать, что каждый сонет представляет собой уникальный образец этого жанра. Фридман делает следующее наблюдение: «В своих ранних сонетах Каммингс преобразовывал

стандартные схемы рифмовки до неузнаваемости, разрушал метрическую схему стихотворений, экспериментировал с пространственным расположением строк на странице, варьировал традиционное деление строф с тем, чтобы его сонеты настолько отличались от общепринятых сонетных вариантов, насколько это было возможным» [Friedman 1960: 100]. Фридман добавляет, что «в дальнейшем его сонеты характеризуются более традиционным расположением стихотворений на странице, стихотворным размером, схемой рифмовок и делением на строфы, однако теперь в них присутствует гораздо большее количество неологизмов, созданных автором, а также увеличивается употребление неточных рифм» [Там же: 101]. На взгляд критика, ранние эксперименты Каммингса с сонетной формой отражают «энергию и жизнерадостность его юношеского темперамента, но также и общее недоверие к правильности и систематичности поэзии современных ему авторов» [Там же: 102]. Говоря о завершающей творческой фазе американского поэта, Фридман отмечает изменения, связанные «со сменой выбора тематики для своих стихотворений, – то, что поэт отошел от изображения мира демимонда в сторону любовной и трансцендентальной лирики, а также в силу более зрелого взгляда на моральные ценности» [Там же: 103].

В двух письмах Каммингс упоминает формальные признаки сонетного жанра, что говорит о том, что, зная все его каноны, он сознательно их нарушает. В одном из этих писем, отправленных Д. Фолкнеру в 1959, поэт поясняет: «Для меня под сонетом подразумевается стихотворение, состоящее из 14 строк, написанных пятистопным ямбом и связанных рифмой» [Cummings 1969: 262], а в письме К. Паулину пишет, что «сонет имеет две части – октаву (строки с первой по восьмую) и секстет (строки с девятой по четырнадцатую)» [Там же: 270].

Признавая, что в сонете традиционно должна присутствовать строгая рифмовка, сам он не придерживается какой-либо определенной схемы рифм. Напротив, в произведениях этого жанра он часто выходит за рамки предписанных норм и правил. Несомненно, в его творчестве присутствуют и традиционные сонеты итальянского или английского типа и произведения, в которых автор комбинирует элементы этих двух сонетных моделей, но в большинстве

стихотворений у него свободная схема рифмовки, порой далекая от установленных образцов. В поэтических антологиях Каммингса нет отдельных циклов, посвященных традиционным или экспериментальным сонетам, они идут друг за другом, независимо от того, следовал ли поэт при их создании нормам и правилам или же намеренно их нарушал. Это свидетельство того, что автор выбирал один из вариантов в соответствии со своим внутренним видением, которое подсказывало ему, какая именно форма будет лучше подходить по тематике тому или иному стихотворению. Многие сонеты, которые отражают чувственные ощущения Каммингса, относятся к свободным, нетрадиционным моделям, тогда как эпиграммные любовные тексты, в которых автор стремится отобразить непостижимую природу любви, чаще всего написаны с соблюдением некоторых канонов классического английского варианта сонета. К примеру, Р. Петерсон отмечает, что из 46 сонетов в сборнике «&» примерно три четверти написаны с использованием шекспировской модели рифмовки с семью рифмами, в шести сонетах прослеживается итальянская схема с пятью рифмами, а оставшиеся семь сонетов представляют собой компромисс с шестью рифмами, как в стихотворении «whereas by dark really released,the modern», схема рифмовки которого выглядит следующим образом: ABBACBCBD EFEFD [Peterson 2011: 29].

Приемы рифмовки, которые Каммингс использовал в своих работах, всегда привлекали внимание к его творчеству как читателей, так и литературоведов. Во многих сонетах он использует неточные рифмы, рифмы, основанные не на звучании слов, а на их написании, также простые звуковые созвучия, которые заменяют традиционные точные рифмы, принятые для произведений, написанных в сонетном жанре. Например, в сонете «the Cambridge ladies who live in furnished souls» автор использует следующую схему рифм: abcd dcba eeffee, в которой присутствуют как точные рифмы: «souls» – «Poles», так и неточные созвучия или визуальные рифмы: «Professor D» – «the». Слово «the» должно произноситься со звуком [i:], чтобы достичь соответствия со словом «D», однако в этом случае

такое произношение для него не свойственно. В паре «blessings» – «things» Каммингс сочетает женскую рифму с мужской.

Следует отметить, что стихотворение «the Cambridge ladies who live in furnished souls» интересно еще и тем, что оно – первый сонет, с которым читатель встречается в книге «Полное собрание стихотворений 1906-1962» и в дебютном сборнике поэзии «Тюльпаны и дымоходы».

the Cambridge ladies who live in furnished souls  
 are unbeautiful and have comfortable minds  
 (also, with the church's protestant blessings  
 daughters, unscented shapeless spirited)  
 they believe in Christ and Longfellow, both dead,  
 are invariably interested in so many things—  
 at the present writing one still finds  
 delighted fingers knitting for the is it Poles?  
 perhaps. While permanent faces coyly bandy  
 scandal of Mrs. N and Professor D  
 ....the Cambridge ladies do not care, above  
 Cambridge if sometimes in its box of  
 sky lavender and cornerless, the  
 moon rattles like a fragment of angry candy

(«дамы из Кембриджа живущие в мебелированных душах, / некрасивы, и обладают удобным мозгом / (также дочери, получившие благословения протестантской школы, / без запаха без формы одухотворены) / они верят в Христа и Лонгфелло, они оба мертвы, / неизменно интересуются столькими вещами – / сегодня, когда пишут, все еще находят / восторженные пальцы вяжут кому там полякам? / возможно. Пока непроницаемые лица с напускной скромностью / распускают сплетни о миссис Н. и профессоре Д. / ...дамам из Кембриджа все равно, над / Кембриджем даже если иногда в своей коробке / лавандового и безуглого неба, / луна гремит как кусочек сердитой конфетки»).

Как и традиционный сонет, это стихотворение состоит из 14 строк, однако, в отличие от канонического образца, имеет нестабильный, неустойчивый размер. Стихотворение, состоящее из октавы и секстета, больше напоминает итальянскую модель сонета, нежели английскую, но оно было в значительной степени преобразовано. Это лирическое произведение имеет следующую схему рифм: abcd dcba eeffee. В своем сатирическом сонете Каммингс представляет читателю отдельную группу людей, существующих в замкнутом мире, в котором нет места индивидуальности и самобытности, где отсутствуют настоящие чувства и эмоции; эти люди не способны мыслить самостоятельно, подвергать сомнению устои, навязанные обществом, восхищаться красотой и гармонией природы. Возможно, закрытой схемой рифм октавы и секстета автор хотел отметить изолированность

мира «дам из Кембриджа», которым безразлично все то, что происходит за пределами их «меблированных душ». Сознание и эмоции таких персон уже определенно неизменны, у них нет желания проявлять свои индивидуальные начала, что делает их умы «удобными», а их самих непривлекательными.

Слово «дамы» ассоциируется с характерным типом поведения и набором определенных манер, которые не принято менять, автор подчеркивает, что у категории этих людей отсутствует свое мнение, идеи, понятия, ценности. Родной город Каммингса Кембридж также был выбран им не случайно. Зная город изнутри, автор имел представление об образе жизни многих его обитателей: об их потребительском отношении ко всему, о погоне за материальными благами, о чрезмерном, показном внимании к соблюдению этикетных норм поведения и этикетной морали. Каммингс был воспитан в другой атмосфере, и стиль жизни людей «из Кембриджа», живущих представленным образом, противоречил его внутреннему ощущению подлинных реалий человеческого бытия и его общечеловеческих ценностей, поэтому он использовал сонетный жанр в его первоначальной функции, – для выражения своих личных, сокровенных мыслей.

Третья и четвертая строки стихотворения представляют читателю бездумных последователей протестантской церкви, с помощью слов «unscented» (не имеющий запаха) и «shapeless» (бесформенный) автор снова указывает нам на отсутствие способности принимать собственные решения, «дамы» и их дети верят в то, во что им указано верить. Поэт не разделял религиозных предписаний протестантов, в частности, того, что чувственная красота представлялась им несущественной. Поэтому он намеренно употребил строчную букву в слове «protestant», где по нормам английской орфографии должна писаться заглавная, показывая этим свое несогласие с догматами протестантской церкви. Пятая строка несет в себе иронию, дамы «верят в Христа и в Лонгфелло, они оба мертвы», на самом же деле они вряд ли верят в Бога и в поэзию, которые воплощаются здесь Христом и Лонгфелло.

«Дамы» вовлекают себя во множество занятий, о чем говорят следующие три строки, но причина этой занятости не их внутренние побуждения, но скорее

воздействие со стороны общества. Они что-то вяжут, но не знают и не хотят знать, для кого и для чего это нужно. Для таких людей важна видимость благотворительности, а не истинные основания для нее. Слово «perhaps» («возможно»), которое по содержанию относится к октаве, но переходит в секстет, создает впечатление глубокого, подчеркнутого безразличия, с которым «дамы» относятся к одному из своих многочисленных занятий. Во время своего якобы благородного занятия леди из Кембриджа обсуждают скандал, связанный с неким профессором и некой замужней женщиной. Противопоставление одновременно выполняемой благотворительной деятельности и пустой болтовни подчеркивает лицемерие и ханжество всего представляемого общества.

Как известно, Каммингс употреблял заглавные буквы для визуального выделения того или иного слова, чтобы привлечь к нему внимание читателя. В сонете «the Cambridge ladies who live in furnished souls» таким словом служит «While» («пока»). Оно выделяет придаточное предложение девятой и десятой строки «While permanent faces coyly bandy / scandal of Mrs. N and Professor D». Трудно сказать, относится ли это слово к предыдущему или последующему предложению, но как следствие оно вносит изменение в оба предложения. Первый вариант прочтения: дамы вяжут, пока они сплетничают, то есть раскрывается настоящий повод, по которому они собрались, – обсуждение сплетен. По второму варианту прочтения: пока дамы заняты пустой болтовней, они не замечают важнейших ценностей, которые олицетворяет луна в вечернем небе Кембриджа. Им совершенно безразлична красота безграничного неба цвета лаванды, великолепие и таинственность луны не трогает этих женщин с непроницаемыми лицами. Луна для них значит не больше, чем забытый кусочек конфеты.

Будучи символом временной цикличности природы, луна воспринимается, как напоминание о том, что время идет, все меняется, но «леди из Кембриджа» посвящают себя вещам, которые остаются непоколебимыми и неизменными. Для Каммингса способность ощущать постоянно меняющуюся красоту луны – это то, что должны бы чувствовать эти женщины, это то, что чувствует сам поэт. Его

поэзия посвящена радости от такой красоты и презрению к тем, кто, так же, как и «дамы из Кембриджа», слишком занят своими делами, чтобы ценить это великолепие. Поставив этот сонет первым в своем дебютном поэтическом сборнике, Каммингс открыто предъявляет читателям и критикам свое кредо: он всей душой за красоту, естественность и любовь, следовательно, не принимает однообразия, слепого подчинения всем предписываемым правилам и догмам, ему претит безразличие к природе. Это противопоставление двух полюсов лежит в основе всей его поэзии, включая сонеты.

Еще одним примером употребления нетрадиционного вида рифмовки может послужить сонет «goodby Betty,don't remember me», в котором автор прерывает слово и переносит его окончание на следующую строчку для создания рифмы в первой и третьей строках: «goodby Betty,don't remember me / pencil your eyes dear and have a good time / with the tall tight boys at Tabari' / s,keep your teeth snowy, stick to beer and lime,» [Cummings 1992: 117]: «до свидания бетти,не вспоминай меня / подведи свои глаза дорогая и проведи хорошо время / с высокими подтянутыми парнями в Табари' / сохраняй свои зубы белоснежными, прильнув к пиву с лаймом,». Однако, несмотря на знание о том, что в сонете все строки должны быть связаны рифмой, Каммингс не всегда придерживается этой идеи и в некоторых стихотворениях употребляет слова, которые ни по звучанию, ни по написанию не рифмуются с каким-либо другим словом в пределах произведения, тем самым изолируя их. Таким словом, к примеру, является «новокаин» («novocaine») из сонета «МАМЕ» [Cummings 1992: 224].

Совершенно новое деление 14 строк автор показывает читателю в стихотворении «pity this busy monster, manunkind» [Cummings 1992: 224]) из сборника «1x1» (1944). Его также следует обозначить как сонет, несмотря на то, что в стихотворении фактически 15 строк, а не 14: восьмая его строка обрывается, а девятая начинается с середины.

pity this busy monster,manunkind,

not. Progress is a comfortable disease:  
your victim(death and life safely beyond)

plays with the bigness of his littleness  
—electrons deify one razorblade  
into a mountainrange;lenses extend

unwish through curving wherewhen till **unwish**  
returns on its unself.

A world of made

is not a world of born—pity poor flesh

and trees,poor stars and stones,but never this  
fine specimen of hypermagical

ultraomnipotence. We doctors know

a hopeless case if—listen:there's a hell  
of a good universe next door;let's go

(«сего суетящегося монстра,челувечество<sup>46</sup>, жалеть // не надо.Прогресс — удобная болезнь: / твоя жертва (благополучно миновав и жизнь и смерть) / играет с величием своего ничтожества / электроны сотворили кумира / превратив бритвочку в гору;линзы выпучили // нежеланье сквозь гдекогда пока нежеланье / не сфокусируется вновь на себе. / Мир сотворённый / не то что мир рождённый—жалей бедную плоть // и деревья,бедные звезды и камни, но никогда / сей совершенный образчик сверхчудесного / ультравсемогущества. Нам врачам известна / сия безнадежная болезнь если не— слушай: там бездна / чертовски совершенной вселенной;пошли»<sup>47</sup>).

О человеке Каммингс говорит в нем как о своем «я» или о паре возлюбленных: «я» и «ты». Если он говорит «мы», то только в смысле отдельно взятых людей, а не о паре. Как показывает это стихотворение, человек в обществе поэту не симпатичен и мало интересен. Человечество обозначается в этих варьируемых оригинальным способом строках как «монстр». В своем творчестве поэт часто выражает презрение к массовому обществу, к потребительскому образу жизни. В коллективе люди — это «нелюди» — «manunkind», они оказываются «нечеловечными» и бесчувственными, бессердечными — «unkind». Другие словообразования с той же приставкой обнаруживаются в строчках 7 и 8: «unwish», «unself». Воля, которая возникает из представления Каммингса о прогрессе, — это всего лишь псевдоволю — «unwish», она не соответствует его

<sup>46</sup> Слово «челувечество» создано переводчиком, чтобы передать смысл несуществующего в английском языке слова «manunkind».

<sup>47</sup> Перевод Я. Пробштейна [<http://arcada-nourjahad.blogspot.ru/2009/10/blog-post.html>].



существу, поэтому автор не хочет ей повиноваться. Человек, который слепо следует техническому прогрессу и материальному благополучию, утратил свое личностное определение. Совершив предательство по отношению к своему индивидуальному началу, такой человек не может стать личностью, он остается «unself». Читатель же должен жалеть «деятельных чудовищ». Только в следующей строчке, переходящей в другую строфу, находит выражение отрицания. Неожиданный эффект, который достигается при помощи изоляции «not», это отрицание усиливает.

Прогресс, характеризующий состояние человечества как целостного организма, «болезнь», которая пациенту «удобна». Оно – жертва болезни – играет с «величием» своей «незначительности». Это значит, что оно, человечество, мнит себя большим, великим, но в своем стремлении к прогрессу как раз показывает свою незначительность.

Мир прогресса – это мир, который человек делает себе сам. Иронично он обозначается как «hypermagical», а нелепое требование человека получить безграничные возможности самому создавать мир обозначается как «ultra-omnipotence». Этому требованию противостоит мир, в котором рожден человек, – это мир естественный, настоящий. Нужно жалеть не самостоятельно созданный мир прогресса, а мир естественный. В последних двух строчках, которые соответствуют заключительному двустишию сонета, автор подводит итог и делает вывод из своих аргументов, приведенных в тезисе и антитезисе.

«We doctors» – вместе с другими поэтами Каммингс выступает как врач своего времени и ставит диагноз: если случай безнадежный (т.е. если человек в мире прогресса не воспринимается больше как личность), то остается только один выход: «a good universe next door». Этот «мир за следующей дверью» для Каммингса – естественный мир – «a world of born». Это мир, которому поэт теперь говорит: «Да», и который для него значит «Все». Это, конечно, романтический мир, который не вписывается в образ жизни его современников, поглощенных стремлением к безграничному богатству, роскоши и комфорту.

По мнению исследователя американского сонета Ф. Линка, лучшие стихи Каммингса – это не его критические и сатирические произведения, а те, в которых автор наивно и радостно воспекает новую ясную жизнь [Link 1997: 36], как, например, сонет «i thank You God for most this amazing», представленный впервые в сборнике поэзии «Хаире».

i thank You God for most this amazing  
day:for the leaping greenly spirits of trees  
and a blue true dream of sky;and for everything  
which is natural which is infinite which is yes

(i who have died am alive again today,  
and this is the sun's birthday;this is the birth  
day of life and of love and wings:and of the gay  
great happening illimitably earth)

how should tasting touching hearing seeing  
breathing any—lifted from the no  
of all nothing—human merely being  
doubt unimaginable You?

(now the ears of my ears awake and  
now the eyes of my eyes are opened)

(«благодарю Тебя Боже за самый этот прекрасный / день: за скачущие зеленоватые духи деревьев / и голубая настоящая мечта неба; и за все / что естественно что бесконечно что да // (я кто умер, сегодня снова жив, / и это день рождения солнца; это рождение / дня жизни и любви и крыльев: и радостного / великого события безгранично земли) // как должен вкус, осязание, слух, видение / дыхание некого-поднятого из абсолютной / пустоты человеческого просто существования / сомневаться в невообразимом Тебе? // (сейчас уши моих ушей слышат / сейчас глаза моих глаз открыты)»).

После тяжелой болезни поэт радостно благодарит Бога за приход весны, за день, когда деревья снова покрываются зеленью. Необычно для Каммингса здесь написание слова «God» и обращения к нему («You») с заглавной буквы. Прописные буквы поэт использовал только тогда, когда хотел акцентировать на чем-то внимание читателя. В «the leaping greenly spirits of trees» он познает творение Бога. Автор осознает, что Божий дух созидает для него – и деревья снова зеленеют. Словом «leaping» обозначается сила и неожиданность, с помощью которых действует Божий дух. Наряду с действенным «spirits» стоит «a blue true dream of sky»: то, что ему открывается в красоте природы, нетронутой рукой человека, вечной и прекрасной в своем естественном круговороте времени. Это естественный мир, который автор безоговорочно принимает. При восприятии

его настоящего стираются временные и пространственные измерения. Выздоровление поэта, на которое ссылается первая строчка второй строфы, соответствует пробуждению жизни в природе. В обновленной встрече с миром, в «tasting touching hearing seeing breathing any» поэт поднимается из «the no of all nothing» в человеческое бытие: «human merely being».

Во многих своих стихотворениях Каммингс воспевает природу, ее красоту и гармонию. Чудо, описанное поэтом в сонете «i thank You God for most this amazing», открывает взгляд на то, что воспринимается явно и естественно. С выздоровлением и пробуждением поэту дается такая способность видеть и слышать, о которой говорит Иисус своим ученикам парафразами последних двух строчек сонета. Подобное отношение к природе прослеживается в творчестве представителя «магической» природной лирики – В. Лемана. Анализируя его поэзию, И.М. Мельникова отмечает, что природа предстает как «своеобразный самостоятельный мир, который посылает магические знаки человеку. Поэт, обращаясь к природе, пытается почувствовать присущие природе целительные силы, расшифровать ее послания» [Мельникова 2018: 28-29].

Одной из основных трансформаций сонетной формы, которую поэт применяет в своих работах, стало необычное расположение стихотворения на странице. Стоит отметить, что характерное для Каммингса использование нетрадиционного «типографского» рисунка произведения отличает всю его поэзию в целом. В творчестве автора присутствует немало сонетов, форма которых не противоречит установленным канонам этого жанра, однако большинство из них было преобразовано, трансформировано и типографически видоизменено.

По большому счету поэтическая графика в сонетах Каммингса несет в себе две функции. Первая заключается в выделении смысловых частей произведения, как, например, в сонете английского образца («joyful your complete fearless and pure love»), где каждый катрен пространственно отделен от следующего. В сонетах Каммингса, в которых отсутствует традиционная модель рифмовки, типографическое расположение стихотворения становится средством для

формирования общепринятой структуры произведения, принадлежащего сонетному жанру. Например, в сонете «by god I want above fourteenth».

by god i want above fourteenth

fifth's deep purring biceps, the mystic screech  
of Broadway, the trivial stink of rich

frail firm asinine life

(i pant

for what's below. the singer. Wall. i want  
the perpendicular lips the insane teeth  
the vertical grin

give me the Square in spring,  
the little barbarous Greenwich perfumed fake

And most, the futile fooling labyrinth  
where noisy colours stroll....and the Baboon

sniggering insipidities while. i sit, sipping  
singular anisettes as. One opaque  
big girl jiggles thickly hips to the kanoon

but Hassan chuckles seeing the Greeks breathe)

(«четырнадцатой выше я хочу ей-богу // хрип бродвея мистичный, мышцы пятой / урчащие, тривиальная вонь пряной // хрупкой устойчивой жизни упрямой / (жму рьяно) // к тому, что ниже. Певец. Стена. Мне бы дали / перпендикулярные губы безумные зубы / вертикали ухмылку // Мне Сквера в весне дайте вид, / миниатюрную грубую с ароматом Гринвича фальшивку // а главное, бесполезный обманчивый лабиринт / в котором от шума краснеет свисток... и Бабуина // с безвкусными шутками там же. и меня у стойки, / смакующего анисетки. В такт канону / толстуха смуглая трясет ягодиц исполинами // но Хассан трясется от смеха, наблюдая, как дышат греки)»<sup>48</sup>.

В этом сонете, где Каммингс, передавая свои воспоминания о Нью-Йорке, выражает свое желание оказаться в этом городе снова, схема рифмовки достаточно свободна (a b b c c d e f a g e f g d). Возможно, такой схемой автор стремился подчеркнуть идею того, что сама по себе природа человеческих эмоций и впечатлений не может быть ничем ограничена, поэтому в данном сонете типографика указывает на смысловые группы, характерные для этого жанра. Четвертая строка завершает первоначальную мысль поэта и развивает ее, перенося вторую часть строки «(i pant» на строчку ниже. Это же происходит и в седьмой строке, которая начинается с середины новой строчки. Новые смысловые

<sup>48</sup> Перевод Н. Семоница [[http://samlib.ru/n/nejt\\_w\\_s/bygodiwantabove14th.shtml](http://samlib.ru/n/nejt_w_s/bygodiwantabove14th.shtml)].

группы будут типографически выделены и далее – в девятой и четырнадцатой строках.

Вторая функция необычного графического рисунка стихотворения, который Каммингс использовал в своей поэзии, заключается в разделении смысловых групп произведения на части. Так, в упомянутом выше сонете «the Cambridge ladies who live in furnished souls» автор намеренно нарушает традиционное расположение предложения с тем, чтобы придать произведению большую выразительность. Благодаря этому поэтическому приему акцентируется слово, следующее непосредственно за предложением с измененным расположением в произведении. В сонете «by god I want above fourteenth» противопоставление слов «rich» – «богатый, изобилующий» (конец третьей строки) и «frail» – «слабый, хрупкий» (начало четвертой строки) усилено интервалом между этими строчками. Следует отметить, что при таком построении стихотворения объем сонета визуально увеличивается. Каммингс часто пользовался этим приемом в тех произведениях, в которых он стремился подчеркнуть идею того, что любовь неподвластна времени. Например, в сонете «I like my body when it is with your» Каммингс графически отделяет последние две строки от основного текста, демонстрируя тем самым, что для влюбленных время замедляет свой ход. Таким образом, с помощью типографики поэту удастся отобразить временные рамки событий, описанных в стихотворениях.

i like my body when it is with your  
body. It is so quite new a thing.  
Muscles better and nerves more.  
i like your body. i like what it does,  
i like its hows. i like to feel the spine  
of your body and its bones, and the trembling  
-firm-smooth ness and which i will  
again and again and again  
kiss, i like kissing this and that of you,  
i like, slowly stroking the, shocking fuzz  
of your electric fur, and what-is-it comes  
over parting flesh....And eyes big love-crumbs,

and possibly i like the thrill

of under me you so quite new

(«Тогда люблю я своё тело, / когда оно с твоим в союзе. / И мускулы мои умелы, и нервы, стянутые в узел. / Люблю касаний я загадки, / что возникают то и дело / то откровенно, то

украдкой, / я обожаю твоё тело. / От каждого прикосновения / к точёным худеньким лопаткам / пронзает дрожью вожделения, / тебя целую долго, сладко. / Губами нежно я касаюсь / пушистого бутона плоти, / сражённный током... растворяюсь, / теряю разум, он уходит. / Тону в глазах – озёрах страсти, / от предвкушения изнывая. // Тебя волной накрою счастья, // под ним ты новая, иная»<sup>49</sup>).

Учитывая, что традиция сонетного жанра предполагает постоянный стихотворный размер произведения, Каммингс отмечает в одном из писем, что сонет – это стихотворение, написанное пятистопным ямбом, то есть в каждой строке имеется десять чередующихся безударных и ударных слогов, ударных слогов, как правило, пять. Однако поэт часто не придерживается этого принципа и выбирает то количество слогов, которое в его понимании ведет к достижению желаемого им результата. Как следствие, среднее количество слогов в строке колеблется в его стихотворениях от девяти до одиннадцати, но автор может варьировать их число в зависимости от своего внутреннего видения того или иного произведения. Например, в четырнадцати строках сонета «the Cambridge ladies who live in furnished souls» количество слогов варьируется в такой последовательности: 11, 11, 11, 10, 11, 11, 13, 9, 12, 12, 11, 10, 9, 9, 12. Несмотря на нетрадиционный для ямба объем строки, количество ударных слогов в большинстве из этих строк все равно равняется пяти, что приближает сонет к его обычному стихотворному размеру. Можно также отметить, что среднее количество слогов в строке в этом произведении – 11 – свидетельство того, что поэт стремится создать одиннадцатисложник – фалеков гендекасиллаб<sup>50</sup>, которым писались итальянские сонеты, считавшиеся для сонетистов каноном.

Очевидно, что в некоторых произведениях Каммингс намеренно уменьшает или увеличивает количество слогов в строке ради создания необходимого визуального эффекта. В истории сонета этот прием применял не только американский поэт. У. Шекспир в сонете 145 («Those lips that Love's own hand did make») использовал восемь слогов в строке, а Ф. Сидни для первого стихотворения из цикла сонетов «Астрофил и Стелла» («Astrophel and Stella»)

<sup>49</sup> Перевод Н.Пьянковой [<https://stihi.ru/2011/07/02/6505>].

<sup>50</sup> Фалеков гендекасиллаб или фалекейский стих – античный одиннадцатисложный стих, образованный сочетанием разномерических стоп, например, из дактиля, хорей, ямба. Схема фалекова гедексиллаба: ú ú ' úú ' ú ' ú ' ú.

выбрал александрийский стих, то есть строка состояла у него из двенадцати слогов. В сонете Каммингса «кровать не очень большая» – «the bed is not very big» [Cummings 1992: 207] из цикла «Сонеты-реальности» («Sonnets-Realities»), (сборник «Тюльпаны и дымоходы») число слогов в строках расположено так: 7, 9, 6, 8, 6, 7, 8, 9, 6, 9, 9, 7, 6, 9.

the bed is not very big

a sufficient pillow shoveling  
her small manure-shaped head

one sheet on which distinctly wags

at times the weary twig  
of a neckless nudity  
(very occasionally budding

a flabby algebraic odour

jigs

et tout en face

always wiggles the perfectly dead  
finger of thitherhithering gas.

clothed with a luminous fur

poilu

a Jesus sags  
in frolicsome wooden agony).

Эти достаточно короткие строки, с одной стороны, указывают на место действия в стихотворении, подчеркивая тесноту кровати, с другой же стороны, такой объем строк помогает обозначить сжатую, лаконичную манеру письма автора.

Строки произведения «little joe gould has lost his teeth and doesn't know where» по количеству слогов имеют следующую структуру: 13, 14, 14, 13, 17, 13, 15, 16, 17, 15, 17, 17, 13, 17.

little joe gould has lost his teeth and doesn't know where  
to find them(and found a secondhand set which click)little  
gould used to amputate his appetite with bad brittle  
candy but just(nude eel)now little joe lives on air

Harvard Brevis Est for Handkerchief read Papernapkin no laundry  
bills likes People preferring Negroes Indians Youse  
n.b. ye twang of little joe(yankee)gould irketh sundry  
who are trying to find their minds(but never had any to lose)

and a myth is as good as a smile but little joe gould's quote oral  
history unquote might(publishers note)be entitled a wraith's  
progress or mainly awash while chiefly submerged or an amoral  
morality sort-of-aliveing by innumerable kind-of-deaths

(Amérique Je T'Aime and it may be fun to be fooled  
but it's more fun to be more to be fun to be little joe gould)

Из-за такого объема строк это произведение можно лишь с трудом воспринимать как сонет, однако традиционная английская схема рифмовки и типографическое деление на три катрена и дистих, характерное для английской модели сонета, указывают на то, что это стихотворение относится к сонетному жанру.

Несмотря на такое значительное нарушение традиционной сонетной формы, в большинстве случаев нетрудно определить, является ли то или иное стихотворение сонетом. Многие из них сохраняют четко выраженную сонетную структуру, особую схему рифм, членение на строфы, типичное для этого жанра, которое достигается благодаря типографическому расположению текста на странице. О том, что стихотворение Каммингса – сонет, свидетельствует ряд определенных признаков. Прежде всего, в начале своей творческой деятельности поэт выделил свои сонеты в отдельные циклы под названием «Сонеты-реальности» («Sonnets-Realities»), «Сонеты-нереальности» («Sonnets-Unrealities»), «Сонеты-действительности» («Sonnets-Actualities»), вошедшие в сборник поэзии «Тюльпаны и дымоходы». Стихотворения, представленные в этих циклах, выражают представление Каммингса о том, какое произведение следует считать сонетом.



Еще одним важным признаком сонетного жанра служит у Каммингса то, что во всех сонетах поэт стремился сохранить стабильный стихотворный объем в четырнадцать строк, даже если из-за необычного типографического расположения текста на странице создавалось впечатление иного объема, поскольку автор стремился превзойти классический четырнадцатистрочный сонет, вырваться из его оков. Кроме того, стихотворный размер сонетов Каммингса приближен к традиционному для этого жанра пятистопному ямбу с пятью ударными слогами в каждой строке, за исключением тех произведений, которые носят явно экспериментальный характер. Так, можно отметить то обстоятельство, что поэт тщательнее придерживался в сонетах заданной рифмы, чем в своих «не-сонетных» стихотворениях.

В процессе создания сонетов Каммингс не хотел быть заключенным в рамки некой классической традиции жанра, он использовал сонетную форму экспериментально, однако даже экспериментальные стихотворения автора не утрачивают связи с каноническими образцами жанра. Эксперименты, которые автор осуществлял в своих произведениях, проводились не ради экспериментов как таковых, они были связаны с его нетрадиционной эстетикой и особым мировоззрением. Своей техникой написания сонетов поэт стремился выразить убеждение в том, что каждый творец должен быть верен своим собственным творческим порывам, несмотря на предписания, связанные с традицией литературного произведения или его формой. Сонеты Каммингса в значительной степени помогают понять динамику становления жизненной философии автора, определить его эстетическую позицию и отобразить новаторскую поэтическую технику.

Многие сонеты поэта делятся на три катрена и одно двустишие, что воссоздает английский вариант сонета. К таким стихотворениям относятся: «all ignorance toboggans into know», «so many selves(so many fiends and gods)», «when serpents bargain for the right to squirm» и многие другие.

В то же время встречаются и другие расстановки строк: 2 1 4 1 3 1 2 в «this(let's remember)day died again and», 1 3 3 3 3 1 в «swim so now million many

worlds in each», 3 4 5 2 в «out of the mountain of his soul comes», 1 4 1 4 1 2 в «noone" autumnal this great lady's gaze», 1 2 1 4 1 3 2 в «if a cheerfulest Elephantangelchild should sit», 1 3 4 1 3 2 в « why must itself up every of a park », 1 2 1 3 1 4 2 в «whose are these(wraith a clinging with a wraith)», 1 3 1 3 1 3 2 в «luminous tendril of celestial wish», 3 1 2 1 6 1 в «perhaps it is to feel strike», 5 5 4 в «no man,if men are gods;but if gods must» и др. Подобные графические деления сонетов, выступающих как эквиваленты традиционной классической формы, определяли ритм и смысловое значение сонетов. Такое большое многообразие вариантов внешней формы сонета было обусловлено стремлением Каммингса обновить сонетную форму, способную в полной мере отразить новое восприятие художественной культуры в ее динамике и изменчивости.

В своем творчестве Каммингс уделяет внимание не только внешней форме сонета, но и его внутренней структуре, которая складывается из смыслового (способы изложения мысли, система образов) и лингво-синтаксического аспектов. В основе внутренней формы лежит определенная композиционная структура: тезис, развитие, антитезис, синтез. В сонетах Каммингса не всегда можно проследить четкую композиционную структуру, т.к. поэт всячески варьирует способы передачи внутренней тематической композиции, но, несмотря на это, данная структура в сонетах американского автора в том или ином виде представлена.

Так, к примеру, стихотворный объем сонета «РОЕМ(or)» равняется 17 строкам и имеет следующую строфическую схему: 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 2<sup>51</sup>.

РОЕМ(or  
 "the divine right of majorities,  
 that illegitimate offspring of the  
 divine right of kings" Homer Lea)

<sup>51</sup> Этот сонет (3 1 3 1 3 1 3 2) можно рассматривать также как контаминацию терцин и сонета, т.к. в нем есть черты и той, и другой поэтической формы, а именно присутствие трехстиший и потенциальных катренов (3+1).

here are five simple facts no sub

human superstate ever knew  
(1)we sans love equals mob  
love being youamiare(2)

the holy miraculous difference between

firstrate & second implies nonth  
inkable enormousness by con  
trast with the tiny stumble from second to tenth

rate(3)as it was in the begin

ning it is now and always will be or  
the onehundredpercentoriginal sin  
cerity equals perspicuity(4)

Only The Game Fish Swims Upstream &(5)  
unbeingdead isn't beingalive

По своей внешней форме сонет далек от классической сонетной формы, однако если проанализировать способ изложения мысли в этом стихотворении, то можно прийти к выводу, что перед нами пример английской модели сонета. Тезис раскрывается в первой строфе, в которой автор цитирует слова Гомера Ли<sup>52</sup>, вводя их в предисловие, а также во второй строфе и в первой строке третьей строфы. Далее следует развитие, последовательность которого автор вводит с помощью числового деления: (1), (2), (3), (4). Пункт (5) – первая строка последнего двустишия, несмотря на то, что внешне кажется продолжением развития, на самом деле выполняет роль антитезы сонета, а заключительная строка двустишия и сонета в целом представляет собой синтез, что соответствует английской сонетной модели, в которой в последних двух стихах заключена основная мысль стихотворения, его развязка.

Такое размывание границ композиционной структуры сонета встречается не только в поэзии Каммингса, оно характерно для многих модернистских сонетов, в которых принцип последовательного развития мысли в сонете соблюдается далеко не всегда, и достаточно сложно определить в нем тезис, развитие, антитезис и синтез.

---

<sup>52</sup> Гомер Ли (1876-1912) – американский общественный и военный деятель, который выступал против неправомерной территориально-политической экспансии.

Несмотря на кажущуюся строгость, именно форма сонета допускает многочисленные комбинации и варианты, которые могут осуществляться благодаря различным возможностям соотношения ее внешней и внутренней форм. На взгляд О.И. Федотова, «сонет представляет собой модель гармонического слияния традиции и новаторства, идеала и его реального воплощения, свободы и необходимости» [Федотов 2017: 330]. Сонеты Каммингса служат воплощением этой идеи, соединяя в себе сонетные каноны и плоды модернистских экспериментов.

### **3.2. Композиционное своеобразие поэтических сборников**

#### **Э.Э. Каммингса и место сонета в их структурной организации**

Любому поэту приходится рано или поздно задумываться над тем, в какой последовательности расположить свои стихотворения в поэтической антологии. С этой проблемой столкнулся и американский поэт, который за свою творческую деятельность издал десять сборников поэзии: «Тюльпаны и дымоходы» («Tulips & Chimneys», 1922), «XLI стихотворение» («XLI Poems, 1925»), «И» («&», 1925), «равняется пяти» («is 5», 1926), «W [Виват]» («W [ViVa]», 1931), «Никаких благодарностей» («No Thanks», 1935), «50 стихотворений» («50 Poems», 1940), «Единожды один» («1×1», 1944), «Ксаипа» («Хаире», 1950), «95 стихотворений» («95 Poems, 1958»). После его смерти был издан еще один поэтический сборник под названием «73 стихотворения» («73 Poems», 1962), в который вошли неопубликованные ранее работы, однако порядок произведений в нем был продуман не самим автором, а издателем этой антологии Дж. Фермаджем.

В сборники своих стихотворений Каммингс включал произведения, написанные в разных лирических жанрах. Поэт стремился достичь гармонии и целостности в каждой своей книге, поэтому он уделял особое внимание порядку, в котором следуют его стихотворения. Организацию поэтических сборников Каммингса необходимо рассматривать как циклическое образование – художественное единство, которое было создано автором посредством

соотнесенности других художественных произведений, входящих в него. Поэт придавал огромное значение последовательности стихотворений в своих книгах, не разрешая никому вносить изменения в авторский замысел структурной целостности сборника. Как отмечает В.А. Сапогов, «пристальное исследование структуры поэтических циклов, сравнение разных редакций сборников, изучение работы по составлению циклов открывают неожиданные, часто на первый взгляд незаметные аспекты содержания художественного произведения» [Сапогов 1966: 90]. М.Н. Дарвин говорит о том, что «объединение отдельных самостоятельных произведений дает не просто их сумму, но качественно иное их объединение: порождает новую художественную целостность» [Дарвин 2000: 450]. По мнению Л.Е. Ляпиной, цикл представляет собой «объединение групп самостоятельных произведений в новые многокомпонентные художественные единства» [Ляпина 1998: 170], при этом объединение происходит на основе их внутренней соотнесенности друг с другом, что, в свою очередь, ведет к образованию дополнительных смыслов, не выраженных по отдельности в стихотворениях, входящих в тот или иной цикл.

Исследователи выделяют ряд отличительных признаков цикла<sup>53</sup>, центральными из которых, как отмечает Л.Е. Ляпина, являются: «целостность и самостоятельность каждого из составляющих цикл произведений и целостность цикла, возникающая как результат взаимодействия между собой произведений, составляющих цикл» [Ляпина 1999: 9]. Композиционная организованность произведений создает в поэтических сборниках Каммингса определенное единство, цельность связанных между собой стихотворений, каждое из которых при этом обладает самостоятельностью и логической завершенностью. Следует подчеркнуть то обстоятельство, что художественное единство поэтических циклов складывается не самопроизвольно, но становится результатом создания

---

<sup>53</sup> Наиболее полный набор признаков выделяет Л.Е. Ляпина. Для нее это авторская заданность композиции; самостоятельность входящих в лирический цикл стихотворений; одноцентренность, центростремительность композиции лирического цикла; лирический сюжет; лирический принцип изображения. В.А. Сапогов выделяет такие типологические признаки, как установка на целостность; относительная «открытость / закрытость» цикла.

особых связей между частями. Каждое из стихотворений цикла может существовать самостоятельно, но в рамках цикла оно обогащается, приобретая дополнительные смысловые оттенки.

М.М. Гин отмечает, что один из важных признаков цикла – обзорный принцип композиции, при котором «организующим центром является не единый фабульный стержень, а единство идейно-тематического задания, проблематичность, угол зрения, под которым и в соответствии с которым отбирается материал» [Гин 1966: 77]. В. Шкловский, рассуждая об отдельном произведении, писал, что его единство заключается «не в том, что в нем есть начало, середина и конец, а в том, что в нем создано определенное взаимоотношение частей» [Шкловский 1974: 510]. Данная мысль может быть сформулирована и в отношении цикла. Таким образом, авторская концепция, непосредственно не воплощенная ни в одном отдельно взятом стихотворении, формируется в их взаимодействии и соотнесенности. Каммингс создает многообразные стихотворные циклы, но тщательно продуманная организация стихотворений всегда остается в рамках единого замысла автора. Циклическая цельность определяется, с одной стороны, содержательно-тематическим развитием, а с другой – жанровой спецификой сонета как основного элемента в построении композиционной организации цикла. Как пишет И.В. Фоменко, цикл это «созданный автором ансамбль стихотворений, главный структурный признак которого – особые отношения между стихотворением и контекстом, позволяющие воплотить в системе определенным образом организованных стихотворений целостную и как угодно сложную систему авторских взглядов» [Фоменко 1990: 1]. В творчестве Каммингса, несомненно, присутствует сложный состав фрагментов, сложная система их связей и взаимопроникновений, однако эта сложность упорядоченна и гармонична и характеризуется присущими ей внутренними соответствиями и закономерностями.

По мнению В.А. Сапогова, процесс циклизации ведет к созданию «авторского контекста», единство которого обусловлено авторской концепцией и в котором «отношения между отдельным стихотворением и циклом можно

рассматривать как отношения между элементом и системой» [Сапогов 1966: 90]. Несмотря на жанровое многообразие и тематическую разнородность стихотворений, американскому поэту удается создать новую художественную целостность, смысловое и эстетическое единство, которое стало возможным благодаря определенной организации компонентов в цикле. Последовательность свободно и естественно взаимодействующих стихотворений ведет к раскрытию логики внешнего (формального) и внутреннего (тематического) развития цикла. В стихотворных циклах Каммингс получает возможность наиболее полным образом воплотить свое мировосприятие, отношение к разным сторонам действительности во всех ее сложностях и противоречиях.

Исследователь творчества Каммингса М. Вебстер также отмечает, что Каммингс составляет каждый сборник как «связанный контекст для индивидуальных стихотворений» [Webster 2002: 12]. Сам Каммингс определяет свои сборники авторским неологизмом «bookofpoems»<sup>54</sup> [Cummings 1969: 128], подчеркивая идею единства и целостности сборников, в которых части находятся во взаимосвязи с целым. Таким образом, стихотворения поэта следует анализировать не только, как отдельные произведения, но рассматривая их во взаимосвязи друг с другом как в рамках стихотворной группы, так и в рамках поэтического сборника.

В творческой биографии Каммингса можно проследить три последовательных стадии, когда он использовал различные способы организации своих поэтических произведений. Первый этап, к которому можно отнести сборники: «Тюльпаны и дымоходы», «XLI стихотворение», «&», «равняется 5», характеризуется тем, что стихотворения подразделены на достаточно свободные группы, названиям которых служит общая тематика или жанр. Количество таких групп и их названия соответствуют заглавию сборника. Например, в «Тюльпанах и дымоходах» представлены две большие группы: соответственно «тюльпаны» и «дымоходы», которые, в свою очередь, также делятся на более мелкие подгруппы.

---

<sup>54</sup> Слитное написание слов «books of poems» – «книги стихотворений».

Следует обратить внимание и еще на один принцип, которому автор следует при создании поэтических сборников. В одном письме, написанном уже в конце жизни, Каммингс упоминает, что «во всех поэтических книгах, вышедших после «Т&Д», присутствует «тенденция к тому, чтобы начать с низменного (общество: корыстное; сатира) и закончить беспорочным (земля: лирическая, любовная поэзия)» [Cummins 1969: 261]. Этот принцип может выступать как совместно с другими формами расположения произведений в поэтических сборниках, так и независимо от них.

Следующий этап построения произведений в поэтических сборниках характеризуется отсутствием отдельных тематических групп. В книгах «W [ViVa]» и «Никаких благодарностей» все стихотворения, в том числе и сонеты, распределены независимо от своей тематики. В поэтических сборниках «50 стихотворений», «1×1», «Хаире», «95 стихотворений» Каммингс опять возвращается к «разбиванию» произведений на определенные группы.

Первый сборник его поэзии был опубликован не сразу. В 1919 году поэт пытался опубликовать свои стихи как отдельную книгу под названием «Тюльпаны & дымоходы», однако издатели журналов, в которые он посылал свои стихотворения, отказывали ему в публикации из-за их провокационной тематики и экспериментальной типографики. К 1922 году Каммингс подготовил рукопись, в которой насчитывалось 152 стихотворения, но его попытки опубликовать ее в полном объеме также успехом не увенчались. В 1923 году издатель Томас Зельтцер согласился опубликовать 66 стихотворений из первоначальной рукописи, однако в процессе публикации отказался от исходного заглавия сборника с амперсандом «&» как сокращенной формы союза «and» и опубликовал сборник под названием «Tulips and Chimneys». Впоследствии из оставшихся не напечатанными произведений журнал «The Dial» отобрал 41 стихотворение для публикации в сборнике «XLI стихотворение» (1925). Остальные неизданные стихотворения и те, которые были написаны после выхода «Тюльпанов и дымоходов», поэт опубликовал в частном порядке в сборнике «&» (1925). И лишь



в 1976 году первоначальная рукопись Каммингса «Тюльпаны & дымоходы» была без изменений опубликована Дж. Фермаджем.

Причина непростой истории публикации первого поэтического сборника Каммингса отчасти связана со стремлением автора к абсолютному совершенству, которое касается каждого элемента его творчества от создания произведения до его издания. Поэт считал, что при публикации работы должны безоговорочно учитываться все пожелания автора. Он не может смириться с редактированием или цензурой во всех их проявлениях, включая композицию его поэтических сборников. Непокколебимые убеждения Каммингса по этому вопросу очевидны из его письма издателю его романа «Огромное пространство». Он перечислял в письме редакторские опечатки и ошибки, допущенные ранее при публикации его романа. В этом письме он требовал, чтобы «каждая из редакционных ошибок и все они вместе <...> должны быть незамедлительно и полностью исправлены» или же книга «должна быть немедленно запрещена и выброшена». Каммингс настаивает: «я знаю, как это должно быть, и если кто-нибудь думает, что он знает это лучше меня, пусть он или она идет к чертям» [Там же: 87]. Поэт непримирим ко всему тому, что коренным образом противоречит его мнению: если в его роман будет вмешиваться кто-то другой, то он лучше предпочтет, чтобы его не публиковали вообще.

Этот принцип полностью применим и к публикации поэзии Каммингса. Через год после написания этого письма он говорит о некоторых сонетах, которые он отправил для публикации в один из литературных журналов: «Я отправил <...> несколько сонетов и прошу, пусть они будут: 1) либо напечатаны в том виде и порядке, в котором написаны мной, 2) либо отклонены полностью» [Там же: 101]. Стихотворения не только должны быть точно и верно отображены на странице, но и должны быть представлены в том порядке, в каком разместил их сам автор, иначе будут разрушены целостность и единство задуманной автором структуры, нарушены его циклообразующие связи и, как результат, исчезнет его общая концепция.

И все же в случае со сборником «Тюльпаны и дымоходы» Каммингс разрешил некоторые исправления. Возможно, что причина этого компромисса с его стороны была вызвана многочисленными отказами в публикации его первого поэтического сборника. В письме поэта, процитированном Фридманом в книге «The Growth of a Writer», Каммингс говорит: «В том случае, если изначальное расположение произведений не нарушено, я покорно смирюсь с пропусками, но не с опечатками и исправлениями» [Цит. по: Friedman 1960: 37]. Выбирая определенный композиционный принцип построения среди множества вариантов, поэт стремится создать такую организацию, при которой возникает новое художественное единство, особенности содержания которого могут быть раскрыты лишь в контексте этого единства через отношения составляющих его частей. Внутренние связи между многочисленными и разнообразными стихотворениями, возникающие благодаря строго продуманному автором порядку произведений, способствуют воссозданию целостной картины мировосприятия Каммингса и раскрытию его отношения к разным сторонам действительности. Каждое стихотворение цикла дополняет другое стихотворение, усиливает основную концепцию цикла и насыщает ее новыми смысловыми оттенками.

Анализируя содержание первого поэтического сборника поэта «Тюльпаны и дымоходы», можно заметить огромное разнообразие произведений, которые организованы в комплексную структуру. Необходимость такой непростой организации объясняется тем, что многие произведения из этой книги были написаны Каммингсом еще во время учебы в Гарвардском университете, и к моменту выхода сборника прошло уже около десяти лет. Это говорит о том, что автор должен был составить сборник, объединив в нем результаты непрерывных творческих экспериментов с разными жанрами на протяжении десяти лет. Такая сложная структура организации стихотворений в книге «Тюльпаны и дымоходы» позволила Каммингсу связать многочисленные произведения, написанные в разных поэтических жанрах и посвященные разнообразной тематике. Результатом

стало создание своеобразного каталога, включающего в себя жанровые и тематические группы.

Следует обратить внимание на заглавие самого сборника – «Тюльпаны и дымоходы». Э. Фаулер говорит о том, что название любого произведения – это первое, с чем знакомится читатель перед его прочтением, и потому оно – важнейший элемент, формирующий ожидания читателя от этой работы. То же самое можно сказать и о названиях групп в сборнике Каммингса, которые подсказывают читателю их содержание [Fowler 1985: 114]. Традиционно заглавие – это самое сильное место текста, во многом оно концентрирует восприятие читателя на тех аспектах, которые в нем отображаются. Как отмечает И.В. Фоменко, «заголовки обращены к максимально широким ассоциативным полям и <...> лишены, как правило, непосредственных опор в тексте и, формально не связывая отдельные стихотворения, играют роль фактора, под влиянием которого формируется целостность» [Фоменко 1990: 25]. Обозначая тему или проблематику, заголовок в большинстве случаев играет роль важной циклообразующей связи.

До американского поэта этим приемом создания своеобразного жанрово-тематического каталога пользовались в разное время и другие авторы. Создавая свои циклы сонетов, поэты риторической эпохи избегали упоминать в их названиях имена своих возлюбленных, стававшихся для них символами духовной чистоты и добродетели, прибегая для этого к мифологическим именам и реалиям. Для заглавий своих сборников авторы выбирали метафорические названия, основная идея которых была бы общей для всех произведений в цикле. Так, французские поэты, входившие в «Плеяду», использовали для своих циклов сонетов такие названия, как «Сожаления» («Regrets») (Ж. Дю Белле), «Любовные стихотворения» («Amours») (П. Де Ронсар). В Англии эта традиция была продолжена Э. Спенсером, назвавшим свой сборник «Amoretti», Д.Г. Россетти с его циклом «Дом жизни» («The House of Life») и другими поэтами. Выбор названий, в которых отражается общая тематика всех стихотворений в сборнике, позволял авторам тем самым объединять свои произведения. В результате каждое

стихотворение в книге выражало конкретное отдельное чувство – сожаления или влюбленности, а все вместе они представляли полное раскрытие темы любви или печали.

Анализируя записи Каммингса, становится очевидным, что к выбору заглавия для своего первого сборника поэт подошел основательно. Он выбирал название из множества вариантов, некоторые из них, как и исходное заглавие, были основаны на противопоставлении неких элементов: например, «сирень и разводной гаечный ключ» («lilacs and monkeywrenches»), «морская звезда и граммофон» («starfish and phonographs»), «белки и эффективность» («squirrels and efficiency»). Другие названия, которые могли бы стать заглавием сборника, – «рыболовный крючок и пижама» («fishhooks and pajamas»), «пончики и безмятежность» («doughnut and tranquillity»), «убеждения и шприцы» («creeds and syringes»), «палачи и чайники» («hangmen and teakettles») [Kennedy 1994: 206].

В заглавии «Тюльпаны и дымоходы» контраст между цветами и трубами, предложенный Каммингсом, может означать то, что тематика представленных в книге произведений разнообразна и варьируется от прекрасной свежести тюльпана до грязной невзрачности дымохода.

«Тюльпаны и дымоходы» – первый сборник поэта, в котором заглавие связано с расположением произведений. Состоящее из двух частей заглавие отражается в разделении содержания книги на две основные группы. Первая группа «Тюльпаны» состоит из 89 стихотворений, написанных в разных жанрах; во второй группе («Дымоходы») собраны исключительно сонеты. 67 сонетов в этой группе делятся на три подгруппы, названия которых подсказывают содержание этих произведений. Группа «Тюльпаны» делится на 11 подгрупп, каждая из которых имеет свое название. В заглавиях подгрупп отражается общий жанровый или тематический признак, присущий произведениям в той или иной подгруппе.

В первую часть сборника входят три стихотворения, характеризующиеся большим объемом: «EPITHALAMION», «OF NICOLETTE» и «PUELLA MEA». «EPITHALAMION» – длинное поэтическое произведение, состоящее из двадцати

одной строфы, было написано в 1914 году в честь празднования свадьбы близкого друга Каммингса – С. Фаера. Стихотворение, разделенное на три части, подобно оде, отличается торжественностью и возвышенностью, в нем поэт взывает к античным богам, чтобы благословить единение влюбленных и самого автора, который их прославляет. Очевидно, что при написании этого произведения Каммингс следовал классическим традициям жанра эпиталамы – поздравительной песни новобрачным у древних римлян и греков. Включение в книгу таких длинных поэтических текстов подчеркивает разнообразие произведений, вошедших в сборник. Эти стихи были написаны Каммингсом задолго до выхода сборника, в дальнейшем же он больше не обращался к таким «объемным» работам. Таким образом, «Тюльпаны и дымоходы» – единственный сборник поэта, в который включены произведения такого объема.

Подгруппа «Песни», чье название предполагает достаточно широкую жанровую категорию, включает в себя девять стихотворений, которые имеют разного рода сходства с народными песнями или балладами. По своей тематике и поэтическому стилю они архаичны. Так, «All in green went my love riding» представляет собой балладу, действие которой происходит предположительно в средневековую эпоху. В стихотворениях «when life is quite through with» и «when god lets my body be» продемонстрировано языческое принятие смерти как неотъемлемого элемента закона природы; в произведении «Where's Madge then,» прослеживается мягкая элегическая интонация; «Doll's boy 's asleep» повествует о загадочном сне мальчика, уснувшего под перелазом. Только о стихотворении «(thee will i praise between those rivers whose», строфы которого состоят из девяти десятислоговых строк, характеризующихся сложными синтаксическими конструкциями, можно сказать, что по своей форме оно отличается от «музыкальных» видов лирики.

Заглавие группы «Детские песни» подразумевает, что в нее входят стихотворения о детях, в которых проявляется детская непринужденность и невинность, трогательность и сентиментальность. Последнее стихотворение, вошедшее в группу, под названием «Tumbling-hair» – исключение, так как в нем

заложено сходство с мифом о Плуtone и Прозерпине и подразумевается неизбежная утрата детской чистоты и безгрешности героини. Это стихотворение, завершающее группу «Детские песни», – своего рода заключающая часть ко всей группе.

Группу стихотворений под названием «Любовная лирика» также можно отнести к жанровым группам. В своем сборнике Каммингс повторяет заглавие цикла стихотворений древнегреческого поэта Овидия «Любовные элегии» («Amores»), что свидетельствует об обращении современного поэта к традициям классической литературы. В эту группу входят 11 стихотворений, которые посвящены любовному чувству: в некоторых из них («consider O» и «after five») заложена эротическая тематика, в других затрагивается тема возможной смерти возлюбленных, как, например, в лирических текстах: «the glory is fallen out of», «i like», «O Distinct». Можно отметить, что произведения в этой подгруппе более связаны между собой тематически, чем те, которые входят в группу «Песни». Возможно, это связано с тем, что заглавие группы позволило автору включить в нее больший диапазон стихотворений, чем в предыдущую группу.

Все остальные подгруппы связаны общей темой. Так группа «Восточное» состоит из шести стихотворений, объединенных общей тематикой экзотического и архаического отношения к любви и близости между мужчиной и женщиной. В подгруппе «Военная лирика» собраны пять стихотворений, в которых Каммингс отчасти отразил свои впечатления и переживания, связанные с военными действиями во Франции, где он проходил службу во время Первой мировой войны. Открывает подгруппу упомянутое выше стихотворение «Humanity i love you», в котором Каммингс выразил свой саркастический взгляд на человечество: «я люблю тебя... // потому что ты / решительно аплодировало всем / песням в которых звучали слова страна дом и / мать» («i love you... // because you / unflinchingly applaud all / songs containing the words country home and / mother» [Cummings 1992:53]). Как уже отмечалось, это произведение заканчивается фразой, противоположной его заглавию: «я ненавижу тебя» («i hate you»). В следующих трех стихотворениях поэт беспристрастно описывает разрушающую

силу артиллерийского огня и пушек, а также разговоры французских маркитанок. Стихотворение «O sweet spontaneous», восхваляющее приход весны, несмотря на разрушение и опустошение, которое несет с собой человечество, служит своего рода общим заключением к группе в целом.

Последние три подгруппы из первой части «Тюльпаны» организованы несколько иначе, чем предыдущие. Название каждой из этих групп – «Впечатления», «Портреты», «Поствпечатления» – заимствовано из живописи, которой Каммингс уделял столько же времени, сколько и поэзии. Очевидно, что основным способом организации стихотворений в каждой из этих групп стал принцип, основанный на зрительном восприятии. Во всех произведениях в подгруппе «Впечатления», кроме двух последних, упоминаются рассветы, закаты, ночное небо. Предпоследнее стихотворение подгруппы «the hours rise up putting off stars and it is» касается темы полного дневного цикла, а последнее – «i will wade out» – несет в себе идею достижения поставленной цели, которому не могут помешать даже небесные светила: луна и солнце.

«Портреты» – самая большая подгруппа из раздела «Тюльпаны», в нее входят 29 стихотворений, каждое из которых посвящено отдельному человеку или определенному месту. У некоторых персонажей имена не называются, например, ребенок, больной гонореей в стихотворении «being», и ребенок, катающийся на роликах рядом со своим отцом из стихотворения «i walked the boulevard». У других персонажей есть имена: падшие женщины Мардж и Лил («between the breasts»), Билли Бизон («Buffalo Bill's»), Клеопатра («Cleopatra built»), Пикабия, Пикассо, Матисс, Сезанн из стихотворения «of my» и другие. В стихотворениях, входящих в группу «Портреты», читатель находит смешение известного и незнакомого, безымянного и имеющего имя или название, и объединяющим критерием для разнообразных стихотворений является то, что речь в них идет о каком-либо человеке или людях. Места, упомянутые в этих работах, дают описание обстановки, окружающей персонажей: это бар, на сцене которого появляется танцовщица («between nose-red gross»), греческое кафе, в

которое попадает автор («one April dusk the»), или другие места, в которых поэт наблюдает за будущими персонажами своих стихотворений.

Анализируя содержание подгруппы «Поствпечатления», можно предположить, что стихотворения, содержащиеся в ней, могли бы войти и в «Портреты», и во «Впечатления». В стихотворениях «windows go orange in the slowly», «beyond the brittle towns asleep», «riverly is a flower» изображены сцены закатов и сумерек, как это было сделано автором в подгруппе «Впечатления». Стихотворения «at the head of this street a gasping organ is waving moth-eaten», «i was sitting in mcsorley's», «at the ferocious phenomenon of 5 o'clock i find myself gently decompos» с описанием городской жизни, которые также могли бы быть представлены в подгруппе «Портреты».

Однако само название группы «Поствпечатления» говорит о том, что, как и художники-постимпрессионисты, Каммингс в своих работах хотел выйти за рамки простого изображения действительности, он стремился показать не только мгновенные впечатления, но и продолжительные состояния жизни – как материальные, так и духовные. Именно поэтому автор акцентирует внимание читателя на общей атмосфере происходящего события в стихотворениях, а не на отдельных людях, представленных в том или ином окружении. Эти три стихотворения «at the head of this street a gasping organ is waving moth-eaten», «i was sitting in mcsorley's», «at the ferocious phenomenon of 5 o'clock i find myself gently decompos» написаны верлибром, что указывает на их непосредственную связь с творчеством французских символистов, которые создавали блестящие образцы таких стихотворений.

Анализ содержания подгрупп, вошедших в первую часть сборника «Тюльпаны», и организации стихотворений в них делает очевидным, что попытка Каммингса разделить свои стихотворения на группы и озаглавить их в зависимости от жанра и тематики, удалась лишь отчасти. Большое разнообразие стихотворений, написанных в разное время, относящихся к разным жанрам и касающихся различных тематических аспектов, повлияло на то, что они объединены в группы по достаточно широкому спектру признаков:



содержательных (общие персонажи, образы, темы, мотивы), жанровых и авторских, в основе которых лежит создание композиции в соответствии с индивидуальной авторской интенцией. Однако наличие общего контекста во всех представленных группах, нумерация стихотворений, а также несогласие с возможными изменениями в порядке произведений позволяет вести речь о том, что Каммингс стремился к содержательно-конструктивному единству своих групп.

Вторая часть сборника, под названием «Дымоходы», состоит из стихотворений, относящихся к сонетному жанру, которые Каммингс разделил на три подгруппы. В подгруппу «Сонеты-реальности» («Sonnets-Realities») вошло 21 стихотворение, подгруппа «Сонеты-нереальности» («Sonnets-Unrealities») включает в себя 18 сонетов, третья подгруппа «Сонеты-действительности» («Sonnets-Actualities») состоит из 24 сонетов.

В группе «Сонеты-реальности» собрано большое количество стихотворений, описывающих представителей городской преступной среды и так называемого «демимонда». Однако первым сонетом, открывающим вторую часть книги и саму группу «Сонеты-реальности», стал «the Cambridge ladies who live in furnished souls». Как было сказано выше, в нем Каммингс представил тип людей, которые ему были ненавистны. Равнодушие тех, кого поэт называет «mostpeople» («массовый человек»), противопоставляется образам женщин легкого поведения, которые, несмотря на свой низкий социальный статус, не утратили своей естественности, привлекающей лирического героя.

Во второй группе «Сонеты-нереальности», несмотря на стилистические эксперименты и нетрадиционность тематики, в сущности, выражено идеализированное понятие любви, приближенное к традициям петраркизма и рыцарской любовной лирики. Восхищение Каммингса древностью и влияние на его творчество идей Д.Г. Россетти сделали эту тему особенно привлекательной для американского поэта. Использование слов, давно вышедших из употребления, склонная к сентиментальности манера выражения и общая атмосфера чувствительности и эмоциональности, которая ощущается в стихотворениях из

группы «Сонеты-нереальности», сходны с тем, что читатель видит в группе «Песни» из первой части сборника.

В группу «Сонеты-действительности» входят стихотворения, которые повествуют о любви в ее реальных земных проявлениях. В них изображена страсть и чувственность, присущая стихотворениям из группы «Сонеты-реальности», а также нежность и мягкость, характеризующие стихотворения из группы «Сонеты-нереальности». Р. Кеннеди, отмечает, что на создание сонетов группы «Сонеты-нереальности» Каммингса побудили его любовные взаимоотношения с Элани Файер [Kennedy 1994: 237]. Эти три сонетные группы образуют структуру, которая следует трехчастной диалектической модели, традиционно лежащей в основе самого сонета. Первая группа – своего рода тезис, в котором Каммингс изображает грубый, грязный, но живой мир преступности; затем следует антитезис, в котором представлен противоположный идеализированный взгляд, и как завершение выступает третья группа «Сонетов-действительности», представляющая собой синтез, в котором объединены особенности двух предыдущих групп.

Вторая часть сборника состоит только из сонетов, которые образуют три группы большего объема, чем группы из первой части, и вполне обоснованно решение автора отделить их от стихотворений, написанных в других лирических жанрах. Часть «Дымоходы» отличается большими единством и целостностью, чем «Тюльпаны», однако в каждой из представленных сонетных групп есть стихотворения, содержание которых не соответствует общему содержанию «своей» группы, что также размывает представление об их цельности. Это связано во многом с индивидуальной авторской концепцией, в основе которой лежит превосходство фантазии и воображения над канонами и правилами, предписываемыми литературной традицией.

В основе сборника «XLI стихотворение» лежит упрощенная версия книги «Тюльпаны и дымоходы», состоящая из двух частей, однако не все стихотворения из части «Тюльпаны» остались в тех группах, в которые были изначально

включены. Сборник открывает группа под названием «Песни», состоящая из двенадцати стихотворений, взятых из нескольких подгрупп в части «Тюльпаны».

Следующая группа называется «Детские песни», в нее включены два стихотворения, входящие в эту же группу в первоначальной рукописи; восемь стихотворений из группы «Портреты» входят в группу под таким же названием в новом сборнике, в эту же группу вошло одно стихотворение, взятое из подгруппы «Поствпечатления»; группа «Военная лирика» состоит из двух стихотворений, которые входили в эту же группу в книге «Тюльпаны и дымоходы». Как и в первоначальной рукописи, сонеты образуют вторую часть сборника, однако стихотворения в ней не разделены на группы.

Второй раздел книги «XLI стихотворение» представляет собой объединение изначальных сонетных групп без каких-либо названий, указывающих на принадлежность той или иной группе, в него входят стихотворения из всех трех подгрупп, представленных во второй части сборника «Тюльпаны и дымоходы».

Как отмечает Р. Кеннеди, Каммингс дал согласие на изменение структуры сборника [Kennedy 1994: 270]. Может быть, поэт понимал, что новому сборнику необходимо придать новый, отличный от первоначального вид. «XLI стихотворение» стало упрощенной версией дебютного сборника поэта, но, как и в изначальной рукописи, ключевым моментом в композиции книги сохраняется отделение сонетов от поэтических стихотворений, написанных в других жанрах.

Книга «&» была опубликована Каммингсом за свой счет, так как он хотел донести до читателя те стихотворения, которые отказались публиковать и Зельцер, и МакВи. Она состояла из 45 стихотворений, входивших в первоначальную рукопись «Тюльпаны & дымоходы» и 34 стихотворения, которые не были в нее включены или были написаны уже после издания первого сборника. Как и раньше, Каммингс продолжает делить стихотворения на группы, давая каждой свое название, но можно и тут заметить, что некоторые стихотворения появляются в составе других групп, а не в тех, в которые они входили в рукописи 1922 года. Названием книге послужил сокращенный знак союза «and», который Зельцер не включил в заглавие изданного им сборника.

Автор разделил сборник на три раздела, соответствующие названию этой книги: «А», «N» и «D». «А» состоит из двух подгрупп: «Поствпечатления» и «Портреты». Группа «N» имеет дополнительное название «&: семь стихотворений». Ни одно из этих стихотворений не входило в «Тюльпаны & дымоходы», и ни одно из них не относится к сонетному жанру.

Как и в двух предыдущих книгах, последняя часть под названием «D» состоит только из сонетов, которые разделены на две группы: «Сонеты-реальности» и «Сонеты-действительности». В группе «Сонеты-реальности» выражена более откровенная эротическая тематика, чем в одноименной группе книги «Тюльпаны & дымоходы», но не потому, что изменилась манера письма Каммингса, став заметно смелее. Более того, стихотворения, представленные здесь, написаны в то же время, что и другие стихотворения о женщинах легкого поведения, но они не были включены автором в рукопись 1922 года из-за его опасений, связанных с тем, что эти работы могли бы быть подвергнуты жесткой цензуре. Так как в этом случае сборник «&» был издан лично Каммингсом, поэт включил их в свою книгу. Причина отсутствия каких-либо стихотворений из группы «Сонеты-действительности» заключается в том, что все они были уже напечатаны в предыдущих сборниках («Тюльпаны и дымоходы» либо «XLI стихотворение»).

Эти трансформации указывают на то, что, во-первых, все стихотворения обладали определенной самостоятельностью, во-вторых, потому, что исходное расположение поэтом его стихотворений не было таким незыблемым, как он представлял его в своих письмах. Получив возможность организовать последовательность стихотворений по-другому, после того, как этот порядок частично был нарушен Зельцером, Каммингс охотно ей воспользовался, тем более, что модернистская эстетика позволяла более свободное обращение с материалом. Как пишет Л.Е. Ляпина, специфика цикла проявляется в «возможности двойного прочтения каждого из составляющих его произведений. Изначально эстетически автономные, эти произведения в процессе циклизации меняют свой статус, превращаясь в элементы новой целостности.

Трансформируясь функционально, они сохраняют память о своей эстетической независимости, потенциальную возможность «выйти» из циклового ряда» [Ляпина 1999: 10]. М.Н. Дарвин тоже отмечает принципиальную «двойственность» существования произведений внутри цикла: "Целостность лирического цикла образуется не за счет ликвидации целостности отдельного произведения <...> а при условии ее сохранения» <...> поэтому «извлекаемость» <...> из контекста цикла не менее важный его признак, чем целостность» [Дарвин 1983: 13-14].

Отсутствие значительного сходства между стихотворениями в различных подгруппах сборника «Тюльпаны и дымоходы» позволило автору перегруппировать некоторые из своих стихотворений без какого-либо заметного нарушения тематического единства в этих группах. Но это больше относится к стихотворениям, которые были представлены в части «Тюльпаны», чем к сонетам из раздела «Дымоходы». Только один из сонетов, который первоначально входил в раздел «Дымоходы», был перемещен поэтом в другую группу. В сборнике «XLI стихотворение» автор не проводит различий между тремя видами сонетов, что подчеркивает смешанность характера группы.

Каммингс акцентировал внимание на значительном своеобразии сонетного жанра. Сонетные группы, будучи легкоузнаваемы, были выбраны поэтом для включения в отдельный раздел с тем, чтобы более успешно структурировать свои сборники. Явное количественное превосходство сонетов над другими поэтическими произведениями еще больше усиливает впечатление однородности этого раздела.

Последней книгой, организующий принцип которой заключался в разделении стихотворений на различные озаглавленные группы, стала книга «равняется 5». Название сборника объясняется автором в его предисловии. Оно заключается в том, что поэты, по-Каммингсу, обладают более развитым и утонченным восприятием действительности, для них, как для творцов, не существует никаких ограничений творческого воображения, поэтому два плюс два может равняться пяти. Е.Г. Эткинд также отмечает, что «в мире прозы два и

два дают четыре <...> В мире поэзии законы арифметической логики теряют свою силу <...> В творчестве каждого настоящего художника мы постоянно видим художественный мир, управляемый иными, особенными законами» [Эткинд 2001: 117].

Как и в книге «&», количество частей, на которые разделен сборник, напрямую связано с заглавием тома. В нем представлены пять разделов: «Один» («One»), «Два» («Two»), «Три» («Three»), «Четыре» («Four») и «Пять» («Five»). Первую часть книги «Один» открывает группа под названием «Пять американок», состоящая из пяти сонетов, в каждом из которых речь идет об одной из падших женщин. Группа «Пять» включает в себя пять любовных сонетов, т.е. сборник начинается и заканчивается стихотворениями в сонетном жанре. Как и в сборниках «Тюльпаны и дымоходы» и «&», сонеты отделены от остальных стихотворений и представлены в разных разделах. Единственным исключением стал сонет «next to of course god america i», который вошел в часть «Два». Все десять стихотворений в этом разделе объединены военной тематикой, в них прослеживается саркастическое отношение автора к войне.

В своих стихотворениях Каммингс часто обращается к образам людей, представляющих полукриминальный мир «демимонда», в частности, к образам падших женщин. Раздел «FIVE AMERICANS» («пять американок»), в котором Каммингс позволяет себе выразить свое отношение к таким женщинам, отличается выраженным тематическим единством. Каждый сонет представляет собой своеобразный антиблазон о падших женщинах, имена которых стали заглавиями сонетов: «LIZ», «MAME», «GERT», «MARJ», «FRAN». Поэт изображает портрет каждой женщины после непродолжительного наблюдения за ней, стремясь отобразить то, что делает ее уникальной и неповторимой. Он описывает обстановку и внешний вид своих персонажей, предельно точно отображая малейшие детали в их облике; воспроизводит их речь, передавая ее фонетические особенности, пользуется приемом синестезии, соединяя слова, которые выражают разнородные ощущения, чтобы передать полное впечатление сенсорного опыта, который переживает сам лирический герой. Тон повествования

Каммингса меняется от нежности до отвращения, от легкой иронии до нескрываемой неприязни к героиням своих стихотворений.

Пять сонетов, образующих раздел «Пять», – сонеты любовного содержания «after all white horses are in bed», «touching you i say(it being Spring», «along the brittle treacherous bright streets», «our touching hearts slenderly comprehend», «if i have made,my lady,intricate». Влюбленный обращается в них к даме своего сердца со всей мягкостью и нежностью, присущей любящим людям. В этих стихах поэт восхваляет духовное и чувственное единение влюбленных. Поставив группу сонетов «FIVE AMERICANS» в начало сборника и закончив книгу разделом «Пять», состоящим из пяти любовных сонетов, Каммингс создает композиционную рамку всего сборника и обращает внимание читателя на переход от низменного к возвышенному восприятию любви.

Через пять лет после публикации сборника «Равняется 5» в свет выходит новая книга поэта под названием «W[ViVa]», в заглавии которой используется криптограмма граффити, привлекающая внимание Каммингса во время его путешествий по Европе [Kennedy 1994: 307]. В этой книге автор пробует применить новый принцип организации поэтических произведений. Вместо того, чтобы делить стихотворения на группы, каждая из которых имеет свое название, выделяя при этом произведения, написанные в сонетном жанре, Каммингс выбирает особую модель построения сборника. Она основана на систематизации стихотворений в соответствии с числом 7, при этом сонеты являются основными структурными элементами, благодаря которым читателю становится очевидным новый принцип расположения стихотворений, которому следует автор в этой книге.

Сборник включает в себя 70 стихотворений, которые не разбиты на отдельные группы, а последовательно пронумерованы от одного до семидесяти. Каждое седьмое стихотворение является сонетом вплоть до последней группы, состоящей из семи стихотворений, каждое из которых также относится к сонетному жанру, поэтому сборник завершается серией из восьми сонетов. В общей сложности в сборнике представлено 16 сонетов. Сонеты, обладающие ярко

выраженными особенностями, присущими сонетной форме, в предыдущих книгах были выделены Каммингсом в отдельные группы. Благодаря этим особенностям, поэту удалось создать в сборнике 1931 года новую модель внутренней структуры книги. Начало сборника открывают сатирические стихотворения, а завершают его стихи о любви, и такое же тематическое деление распространяется и на сонеты. Первый сонет «Space being (don't forget to remember) Curved», проанализированный выше, представляет собой осуждение автором слепую погоню за материальными благами. Последние семь сонетов, завершающие сборник, сонеты любовного содержания.

Следующим после публикации книги «W[ViVa]» в печати вышел сборник «Никаких благодарностей» (1935). Каммингсу пришлось занять денег у своей матери для издания этой книги, – после того, как 14 издательств отказали ему в ее печати. В 1920 году Каммингсу удавалось публиковать свои поэтические сборники во многом благодаря выходу романа «Огромное пространство», который был в тот период бесспорным бестселлером. Но в первой половине 1935 года дела по продаже книг обстояли уже не столь радужно. Издателями «Liveright» было продано только 13 копий книги «Равняется 5» и всего две копии сборника «W[ViVa]». Несмотря на это, Каммингс приложил все усилия для публикации своего нового сборника, так как в нем отразилась его новая поэтическая техника и мастерство, которые, по мнению самого автора, на тот период времени достигли своего совершенства.

Книга представляет собой тщательно продуманный и искусно структурированный сборник поэтических произведений: сонеты и экспериментальные стихотворения сменяют друг друга, представляя собой переход от возвышенного к земным сферам и обратно – от земного к «небесному». Общая тематика стихотворений, вошедших в эту книгу, связана с естественным миром природы: радость, вызванная наступлением весны и пробуждением всего живого («if night's mostness (and whom did merely day», «when»); сцены восхода и заката солнца («into a truly») и луны («mOOOn Over tOwns mOOOn»); изображение миниатюрного мира кузнечиков («r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-



r»), муравьев («go(perpe)go») и мышей («mouse)Won»); любовь между мужчиной и женщиной («be of love(a little)», «that which we who're alive in spite of mirrors», «may i feel said he»).

Изначально книга имела название «70 стихотворений», но после неудачных попыток опубликовать ее в каком-либо издательстве, Каммингс меняет название на «Никаких благодарностей», которое служит своего рода насмешкой над этими издательствами, упомянутыми автором на форзаце сборника. В довершение Каммингс расположил заглавие книги и 14 отвергших книгу издательств в форме, напоминающей похоронную урну, поэтому заглавие «No thanks» переходит в список тех, кто, по мнению Каммингса, «никакой» благодарности не заслуживает.

TO

Farrar & Rinehart  
 Simon & Schuster  
 Coward-McCann  
 Limited Editions  
 Harcourt, Brace  
 Random House  
 Equinox Press  
 Smith & Haas  
 Viking Press  
 Knopf  
 Dutton  
 Harper's  
 Scribner's  
 Covici, Friede

На последней странице своей книги Каммингс снова обращается к названию сборника, добавляя «и благодарность Р.Х.К.», при этом его высказывание приобретает совершенно противоположный смысл.

AND  
 THANKS  
 TO  
 R.H.C.

Поэт выражает признательность своей матери за помощь в издании книги, ее инициалы были им использованы в последней строке. Следует обратить внимание на то, что Каммингс снова создает графический образ. На этот раз перед читателем предстает крест, который в этом случае может символизировать

«воскрешение», связанное с тем, что его сборник стихотворений все же был опубликован, несмотря на отказ такого большого числа издателей.

Организация 71 стихотворения, вошедших в сборник «Никаких благодарностей», наиболее сложна – в сравнении с любым из тех, которые Каммингс когда-либо использовал в своем творчестве. Р. Кеннеди следующим образом отобразил расстановку в ней стихотворений [Kennedy 1994: 352]:

1 по 2 [луны]	2 стихотворения [звезды]
3 (сонет)	69 (сонет)
4 по 6	66 по 68
7 (сонет)	65 (сонет)
8 по 10	62 по 64
11 (сонет)	61 (сонет)
12 по 14	58 по 60
15 (сонет)	57 (сонет)
16 по 18	54 по 56
19 (сонет)	53 (сонет)
20 по 22	50 по 52
23 (сонет)	49 (сонет)
24 по 26	46 по 48
27 (сонет)	45 (сонет)
28 по 30	42 по 44
31 (сонет)	41 (сонет)
32 по 34	38 по 40
35 (сонет)	37 (сонет)
	36

И снова благодаря отличительным особенностям сонетной формы автору удается разделить свои стихотворения таким образом, что в его новом сборнике создается своеобразное внутреннее строение стихотворений. Книгу открывают два стихотворения о луне, каждое четвертое стихотворение до 36-го, расположенного в середине книги, является сонетом. Каммингс подразумевал, что эта часть сборника будет ассоциироваться с нисхождением. После центрального стихотворения, как и в первой части, каждое четвертое стихотворение написано в сонетном жанре, но вторая часть сборника, по замыслу автора, отображает восхождение. Эта часть, как и сам сборник, заканчивается стихотворениями о звездах.

Можно предположить, что Каммингс строит композицию в сборниках «W» и «Никаких благодарностей» по сонетным правилам, так как число 7 является

суммой из основных сонетных строф, то есть это – катрен и терцет половинного сонета, поэтому цифра 4 связана с сонетным катреном [Андреюшкина 2010: 16]. В сонете катрен означает связь с земным, а терцет – с небесным, следовательно, в самом сонете тоже идет возвышение от земного к небесному. В предложенной Каммингсом схеме расположения стихотворений прослеживается отчетливая симметричность. Р. Кеннеди комментирует эту схему следующим образом: «Каммингс отобразил ее в форме символа V: движение от двух «лунных» стихотворений вниз к «земным» стихотворениям в середине сборника, а затем восхождение к двум «звездным» стихотворениям в конце книги» [Kennedy 1994: 351]. В результате изображения такой модели стихотворения в начале и в конце сборника оказываются на одном и том же уровне, но с измененной проекцией.

Использование таких непростых структур расположения стихотворений в книгах «W[ViVa]» и «Никаких благодарностей» выделяет второй этап поисков Каммингсом способа организовать различные поэтические произведения в рамках отдельной книги. Композиционное построение этих сборников представляет собой циклическое образование, характеризующееся комплексным содержательно-конструктивным единством, все части которого взаимосвязаны и подчинены единому замыслу. Циклы Каммингса «обнаруживают специфику герменевтической структуры тексто-контекстной природы, включающую систему связей и отношений между составляющими его произведениями» [Ляпина 2003: 84].

Очевидным представляется тот факт, что независимо от того, как поэт систематизировал свои стихотворения, сонет был ключевым элементом в структуре любого его сборника. Именно благодаря сонетам Каммингсом создавалась оптимальная, на его взгляд, композиция из стихотворений, представленных в той или иной книге. В оставшихся сборниках поэт уделяет особое внимание идее перехода от низменного к возвышенному, его сборники приобретают более гармоничное строение. Так, в книгах «50 стихотворений», «Хаіре» и «95 стихотворений» поэтические произведения организованы таким образом, что сборники начинаются с сатирических стихов или стихотворений о

зиме, а заканчиваются любовной лирикой или стихотворениями с весенней тематикой.

В книгу «50 стихотворений» вошли 12 сонетов, ни один из которых не включался в отдельные структурные группы. Последним в этом сборнике был поставлен сонет «what freedom's not some under's mere above» – стихотворение, прославляющее свободу и бесконечность, выделившее тему перехода от низменной материи к сфере возвышенного и благодаря своей лаконичности передающее ощущение завершенности книги в целом.

Заглавие книги «1×1» было заимствовано из завершающего сборник стихотворения под названием «if everything happens that can't be done», которое восхваляет эмоциональные переживания и волнение, а также всецелие двух влюбленных, когда они становятся единым целым. Сборник разделен на три части: «1», «x» и «1». Такое деление с первого взгляда напоминает о возвращении Каммингса к более раннему способу распределения стихотворений, когда он объединял их в отдельные группы, из названий которых складывалось заглавие самого сборника. Но в реальности это лишь внешнее сходство новых сборников с более ранними работами автора. Стихотворения из большинства этих сборников объединены в тематически связанные группы, но данная систематизация по содержательному признаку отличается от примеров распределения стихотворений в первых книгах поэта. Она более сложна, поскольку в ее основе лежит мотив восхождения от низменного к возвышенному. Можно выделить два основных отличия этой модели компоновки стихотворений в книге от предыдущих вариантов. В сборнике «1×1» все стихотворения последовательно пронумерованы от I до LIV, таким образом, можно сказать, что данная организация стихотворений отменяет их деление на три раздела. Также в этой книге поэт не стал выделять сонеты в отдельные группы в отличие от его первых поэтических сборников «Тюльпаны и дымоходы», «&» и «равняется 5».

Как и во всех остальных книгах, опубликованных после издания сборника «Никаких благодарностей», сонеты располагаются в соответствии с тем, как они углубляют общее тематическое развитие в пределах сборника. В первый раздел

книги «1» вошли 16 стихотворений, в том числе пять сонетов. Три сонета образуют группу, которая завершает первую часть книги. Сонеты «pity this busy monster, manunkind,» и «("fire stop thief help murder save the world"» – сатирические стихотворения, направленные против современного общества, обличающие его пороки. Третий сонет «one's not half two. It's two are halves of one:» выражает в завершение этого раздела идею Каммингса о том, что любовь – оппозиция любому злу и порокам современного общества.

Вторая часть сборника – «x» – состоит из 22 стихотворений, восемь из которых – сонеты. Третья часть книги, которая имеет такое же название, как и первый раздел – «1», – включает в себя 14 стихотворений, только два из которых принадлежат сонетному жанру. В последнем стихотворении сборника «if everything happens that can't be done» прославляются темы единения и гармонии, которые доминируют на протяжении всего сборника.

Для заглавия своего нового сборника «Хаире» Каммингс использовал греческое слово «хаире» – «радуйся». Стихотворение, открывающее книгу, – сонет, в котором речь идет о закате дня: «this(let's remember)day died again and». Последнее стихотворение этого сборника – тоже сонет, но он описывает восход новой луны: «luminous tendril of celestial wish». В этой книге Каммингс не только придерживается принципа перехода от земного к возвышенному, но и создает своеобразную кольцевую структуру, в которой ряд стихотворений образует подгруппы, входящие в сложную метафорическую структуру сборника.

Первые пять стихотворений посвящены ночной тематике. Среди них присутствует сонет «swim so now million many worlds in each», написанный в форме диалога между двумя влюбленными, воодушевленными природой бесконечности. За ним следует стихотворение, в котором раскрывается идея Каммингса о смерти; после него представлены три элегических стихотворения, два из которых относятся к сонетному жанру: «we miss you, jack – tactfully you(with one cocked» и «possibly thrice we glimpsed».

Сонеты, входящие в эту группу, отличаются высоким эмоциональным настроением, как стихотворение «out of the mountain of his soul comes», посвященное

скульптору Аристиду Майолю, современнику Каммингса, «honour corruption villainy holiness» относится к серии стихотворений о весне, «i thank You God for most this amazing» – эмоциональный апофеоз наступлению весны, а «now all the fingers of this tree» – философское стихотворение о временах года и стремительном беге времени.

В сборнике «Хаире» можно выделить еще одну тематическую группу: серия стихотворений сатирического характера, направленных на осмеяние правительства Франклина Рузвельта и войны, в которую была вовлечена Америка. По манере изложения и тематике они представляют собой своеобразное развитие стихотворений, представленных в группе «Военная лирика» из его раннего сборника «Тюльпаны и дымоходы». Так, стихотворение «F is for foetus(a)», в котором автор использует только три заглавные буквы (F, D, R), образующие инициалы имени американского президента – Франклин Делано Рузвельт. В своем стихотворении Каммингс резко критикует действия президента, обвиняя его в том, что ради достижения экономических выгод и расширения сферы политического влияния американские политики готовы сотрудничать с фашистским «извергом» («sing down with the fascist beast»).

Сонет «why must itself up every of a park» содержит идею о том, что люди в стране – безвольные существа, неспособные оказать никакого сопротивления политике правительства. В стране, в которой свобода ценится превыше всего, граждане лишены всякой свободы и права выбора своей дальнейшей судьбы. Стихотворение было написано, как реакция на вступление Америки во Вторую мировую войну.

Еще в одном сонете «whose are these(wraith a clinging with a wraith)» Каммингс описывает свое отношение к орудиям массового поражения, он не может оправдать их применения. По мнению автора, «смерть никогда прежде не была так жива» («never was death so alive») и «хаос таким абсолютным» («chaos so absolute»), как после появления этого смертельного оружия – ядерных бомб, когда мир становился «безграничным адом» («illimitable hell») при их применении. В

коде поэт обращается к читателю с тем, чтобы они представили себе возможные последствия использования такого оружия.

В стихотворении «o to be in finland» присутствует аллюзия на одного из главных персонажей пьесы У. Шекспира «Венецианский купец» – еврея-ростовщика Шейлока. В погоне за политическими и экономическими выгодами власти США проявляют равнодушие к судьбе Финляндии, что позволило Каммингсу сравнить их со скупым и меркантильным стариком, преследующим исключительно свои цели.

Последним сборником, опубликованным при жизни автора, стали «95 стихотворений» («95 Poems»), посвященных жене поэта М. Морхаус. Каммингс писал, что эта книга – «очевидный образец использования сезонной метафоры – 1, падающий листок; 41, снег; 73, пробуждение природы. «Единство, невинность, целостность, красота, выход за границы времени и пространства, и природа ожила» [Cummins 1972: 261]. Действительно, первые стихотворения сборника касаются осенней тематики и появления первых признаков прихода зимы. Среди них обращает на себя внимание сонет под названием «now air is air and thing is thing:no bliss», в котором выражена грусть автора по прошедшему лету, но и его смирение в связи с приближающейся зимой.

Стихотворение «THANKSGIVING» – один из наиболее ярких примеров сатирических работ Каммингса. Затрагивая важные темы и исторические факты, автор резко отзывается о фальши демократических идеалов и миротворческой политике американского правительства.

Далее можно выделить серию стихотворений, касающихся зимней тематики, в которую входит сонет «from spiralling ecstatically this». В этом стихотворении автору очень тонко удается передать волшебство и истинное значение рождественского месяца. Эту серию заканчивает еще один сонет «i love you much(most beautiful darling)», в котором автор говорит, что сила любви неподвластна зиме и что «всем следует верить не во что иное, как в любовь».

Следующие стихотворения касаются непосредственно весенней и любовной тематики. В сонете «someone i am wandering a town(if its) Каммингс подчеркивает

красоту и гармонию природы, а также то, что ее загадочность, которую в этом стихотворении передает свет первой звезды на ночном небосклоне, менее постижима, чем «смерть, рождение или даже дыхание». В другом сонете под названием «no one and a star stand, am to am» поэт говорит о еще одном явлении, которое, наряду с любовью, может противостоять смерти, – о поисках Себя, которые «бессмертны» («Self adventures deathlessness»).

На протяжении всего творческого пути Каммингс воспевал индивидуальность и неповторимость каждой личности, и это стихотворение стало еще одним выражением позиции автора на эту тему. Стихотворения «l» и «f» обращены к луне, первое из которых описывает полную луну, а во втором воссоздаются очертания ночного светила перед тем, как оно исчезнет в лучах восходящего солнца. Стихотворение «dive for dreams» выражает жизненную позицию и мироощущение американского поэта, а также характеризует значимые для него ценности.

Сонет «precisely as unbig a why as i'm» открывает серию стихотворений, касающихся весенней тематики, когда все живое пробуждается и расцветает, освещается «совершенством» солнечного света. В стихотворении «out of the lie of no» о наступлении весны возвещает цветение фиалок, а в стихотворении «first robin the;» появление весенней птички малиновки позволяет автору окончательно распрощаться с зимой и приветствовать апрель («(winter goodbye) / april hello,» – «зима, до свидания, апрель, здравствуй,»). Запятая в конце стихотворения свидетельствует о том, что весеннее время будет продолжаться и дальше. О малиновке же речь пойдет и в стихотворении «sentinel robins two». В стихотворении «"but why should"» Каммингс называет апрель величайшим волшебником и противопоставляет вечную красоту цветов невероятному «уродству» человечества, погрязшего в пороках. Контраст между этими двумя понятиями подчеркнут еще и графически:



“most

people be quite

so(when flowers)in  
credibly  
(always are beautiful)

ugly”

(«"большинство // людей совершенно // такие (в то время как цветы) не / вероятно / (всегда прекрасны) // безобразны"»).

Каммингс разрывает слово «incredibly», которое переводится на русский язык как «невероятно, чрезвычайно», и выносит на отдельную строку вторую часть этого слова «credibly», которое, в свою очередь, несет в себе противоположное значение – «достоверно». Тем самым автор отмечает, что его предположение об истинной красоте цветов, противостоящей по большей части уродливому человечеству, не подлежит никакому сомнению. Благодаря такому полиграфическому приему, слова в стихотворении приобретают дополнительные семантические значения и помогают раскрыть идею автора.

В сонете «over us if(as what was dusk becomes)» самым удивительным чудом Каммингс называет любовь. Любовной тематике посвящены и сонеты «stand with your lover on the ending earth», «let'sjfrom some loud unworld's most rightful wrong». Поэт подчеркивает, что без любви человек не может ни жить, ни умереть. Мир влюбленных, по мнению Каммингса, не ограничен временными и пространственными рамками, он вечен.

Стихотворение «i am a little church(no great cathedral)» представляет собой размышление автора о смысле жизни и о месте Бога в ней. В сонете «all nearness pauses,while a star can grow» речь идет о роли времени, о том, что оно, несомненно, дает больше, чем забирает, подразумевая под словом «больше» – любовь. Стихотворение «if the Lovestar grows most big» подчёркивает идею, что ничто не может сравниться с всепоглощающим чувством любви. Даже небесные звезды меркнут, когда два человека влюблены друг в друга.

В конце сборника можно выделить серию стихотворений, которые описывают разные природные явления: долгожданный дождь («now comes the good rain farmers pray for(and»); необъятность и «молчаливую правдивость гор», «шепчущий, теплый, сладкий» шум дождя («perished have safe small»); золотые лучи солнца («how generous is that himself the sun»; лесное озеро («this»); красоту птичьего пения («now(more near ourselves than we)») и красоту роз («rosetree,rosetree»). Сонеты «joyful your complete fearless and pure love», «now what were motionless move(exists no», «unlove's the heavenless hell and homeless home», «i carry your heart with me(i carry it in», «being to timelessness as it's to time,» посвящены любви.

Последнее стихотворение сборника – «if up's the word;and a world grows greener» несет в себе своеобразное обобщение почти всей совокупности идей, затронутых поэтом во второй половине этой книги. В нем объединены три основных составляющих поэтики американского автора, делающих его стиль уникальным: собственно поэтическое выражение, графические эксперименты со стихотворной формой для наиболее полного выражения намеченного поэтом замысла, и поразительная музыкальность, присущая многим его стихотворениям. Неудивительно, что текст этого стихотворения был переложен на музыку известной американской музыкальной группой «Tin Hat».

Независимо от того, как поэт систематизировал свои стихотворения, сонет был среди них ключевым элементом по отношению к структуре любого его сборника. Именно благодаря сонетам Каммингсом создавалась определенная композиция всех стихотворений, представленных в той или иной книге: они были либо выделены в отдельные группы, либо являлись основными структурными элементами для создания необходимой компоновки стихотворений. На протяжении всей творческой деятельности Каммингс стремился располагать свои стихотворения таким образом, что сборники начинались с сатирических стихотворений или стихотворений о зиме, а заканчивались любовной лирикой или стихотворениями с весенней тематикой. Благодаря такому принципу перехода от

низкого к возвышенному поэту удалось достигнуть гармоничного единства и целостности в его последних сборниках.

После смерти поэта вышло еще два его поэтических сборника: «73 стихотворения» («73 Poems») (1963), и «Etcetera: The Unpublished Poems» («И так далее: неопубликованные стихотворения») (1983). Первое стихотворение, которое открывает сборник «73 стихотворения», называется «O the sun comes up-up-up in the opening». В нем автор говорит о наступлении утра и пробуждении всего живого на фермерском дворе, о том, как прекрасен наступивший день и каждое мгновение этого дня. Каммингс, не называя предметы своими именами, создает в представлении читателя точные и яркие образы, которые передают полную картину происходящего, например, «the gentle / who-horns says-does moo-woo» («мирная, рогатая и говорит «му») [Cummins 1992: 773].

В стихотворениях много примеров звукоподражательных слов, при этом автор подбирает не устойчивые фразы, а стремится передать звуки иными средствами языка. К примеру, вместо принятого в английском языке изображения кукареканья петуха посредством фразы «cock-a-doodle-doo» используется сочетание «ree ray rye roh rawrOO». В стихотворении «O the sun comes up-up-up in the opening» нарушены синтаксические, орфографические и пунктуационные нормы, но передано непосредственное впечатление поэта от происходящих перед его глазами событий так, что и реципиент, вовлеченный в процесс чтения, чувствует себя непосредственным участником происходящего.

В сборнике «73 стихотворения» собраны различные лирические стихотворения, в которых автор восхваляется индивидуальность и непосредственность человека: «seeker of truth», «now is a ship» «for any ruffian of the sky»; любовная лирика: «SONG», «the first of all my dreams was of», «humble one(gifted with); стихотворения о весне, к примеру «because it's».

Что касается формы представленных стихотворений, то, как и в предыдущих сборниках Каммингса, ярко выраженные экспериментальные произведения чередуются с достаточно традиционными стихотворениями. Но даже в такие стихотворения Каммингс вносит элементы, которые противоречат устоявшимся

канонам: синтаксические нарушения, неточная рифмовка и т.д. Следует отметить, что в этом сборнике форма большинства стихотворений о любви и весне приближена к традиционной, в то время как ярко выраженные экспериментальные стихи соотносятся с зимней и городской тематикой. Так, стихотворения «e» и «n» противопоставляются стихотворениям о весне и любви не только в содержательном плане, но и по внешне формальным признакам.

В анализируемом сборнике присутствуют и сатирические стихотворения, в которых автор в острой форме высмеивает конформизм, слепое подчинение большинства людей господствующей идеологии, обезличенность в современном мире и погоню за материальными благами. К ним можно отнести: «everybody happy?», «fearlessandbosomy». В стихотворении «why» [Cummings 1992: 793] Каммингс говорит о том, что подобное отношение к материальным благам и выгодам «не делает, никогда не делало и никогда не будет делать» («money / can't do(never / did&/ never will)») человеческую жизнь лучше. Автор подчеркивает истинную пустоту материального благосостояния, противопоставляя ее любви, единственному слову в стихотворении, которое написано с большой буквы. В стихотворении «the greedy the people» Каммингс выражает осуждение тем людям, которые в погоне за деньгами и выгодами не видят природного великолепия: солнца, неба, звезд, луны, весны и так далее, не ценят каждый неповторимый момент настоящего. В стихотворениях «a grin without a» и «if seventy were young» раскрывает проблему лицемерия и ханжества, присущих современному человеку.

Около одной четвертой всех стихотворений, опубликованных в этом сборнике, относится к сонетному жанру. Ряд сонетов был создан поэтом по итальянскому образцу («silently if,out of not knowable») или по английскому образцу («all which isn't singing is mere talking», «out of midsummer's blazing most not night»), но есть также сонеты, в которые поэт привнес значительные изменения, создавая новые образцы жанра. Следует отметить, что тематика большинства сонетов, собранных в этом сборнике, традиционна и касается характерного для творчества Каммингса отношения к любви, весне, вечности и природе.

Отдельного внимания заслуживают стихотворения с необычным типографическим рисунком, который несет в себе смысловую значимость. В нем Каммингс использует образ падающей снежинки, чтобы еще более подчеркнуть одиночество, прибегая к образу зимней природы, и конца человеческой жизни в топосе могильного камня.

one  
  
t  
hi  
s  
  
snowflake  
  
(a  
li  
ght  
in  
g)  
  
is upon a gra  
  
v  
es  
t  
  
one

«одна эта снежинка (молния) над надгробным камнем».

Благодаря такому расположению стихотворения на странице Каммингсу удается изобразить настоящий образ, который предстает перед глазами читателя. Слово «alighting» («падающий, спускающийся») созвучно со словами «light» («свет») и «lightning» («молния»), поэтому автору удалось создать образ освещенных словно молнией снежинок, неторопливо падающих на неизвестную могильную плиту. В английском варианте стихотворения всего пять слов, не считая предлога и неопределенного артикля, но несмотря на столь незначительное количество вербальных средств в сознании реципиента создается вполне наглядная картина. Стихотворение начинается и заканчивается словом «one» («один»), которое в начале выступает как самостоятельное слово, а в конце образует часть слова «gravestone» – «надгробный камень». При этом Каммингс в

слове «gravestone» помимо слова «one» выделяет еще одно слово «vest», которое может переводиться как «наделять, облекать». Таким образом, метафора смерти передает модернистское состояние вечного одиночества и пустоты, которые в этом стихотворении переданы с помощью слова «один», а употребление его дважды только усиливает это ощущение.

В целом, проанализировав содержание сборника «73 стихотворения», можно прийти к выводу, что в конце своего творческого пути Каммингс не перестал следовать принципам, которые он выстроил для себя уже в начале литературной деятельности. Но нельзя не заметить, что количество экспериментальных стихотворений, в которых радикальным образом нарушены грамматические и синтаксические нормы, заметно сократилось. В стихотворениях последнего сборника преобладает традиционная тематика, в большинстве стихотворений автор обращается к красоте природы, глубине и силе любви, размышлениям о жизни и вечности.

В сборнике «И так далее: неопубликованные стихотворения» собраны не издававшиеся при жизни поэта стихи разных лет. Большинство из них относится к началу его творческой деятельности. Они передают непосредственность и экспрессию поэтического стиля автора, образ его мышления и восприятия, свойственных молодости, демонстрируют прославление любви и восхищение природой.

Один из основоположников символизма В. Брюсов утверждал, что «книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно замкнутым целым, объединенным одной мыслью» [Брюсов 1973: 604]. Каммингс в полной мере воплотил эту идею, создав в своих книгах сложные циклические образования с системой внутренних связей и взаимопроникновений, которые позволили поэту передать в пределах одного ансамбля целостное отношение к разным сторонам действительности и воссоздать свою мировоззренческую концепцию. Стремясь переосмыслить поэтические возможности и жанровые традиции, Каммингс создавал «художественный образ мира не столько отдельными произведениями, сколько ансамблями произведений

(контекстами)» [Дарвин 2003: 54]. Объединение в сборнике разнородных самостоятельных компонентов в циклы и субциклы дало новый художественный эффект и позволило обнаружить дополнительные смыслы, которые взаимодействуют в рамках единого авторского замысла. А.В. Михайлов отмечал при анализе циклов в лирике Гете, что «многообразие внутритекстовых связей, которые устанавливаются между огромным количеством текстов, невозможно проследить до конца, потому что это многообразие устроено как открытое множество, и связи должны устанавливаться заново в каждом акте чтения» [Михайлов 1988: 639]. Именно множество, а не последовательность стихотворений в пределах сборников отражают логику и развитие поэтических концепций Э.Э. Каммингса.

## Заключение

В начале XX столетия художественная литература оказалась в оппозиции к правящим слоям общества, главная цель которых сводилась к достижению экономических выгод и материальных благ, а также к идеализации научно-технического прогресса. Однако с развитием свёрхтехнизированной цивилизации росло и чувство отчуждения к ней, поскольку человек утрачивал индивидуальную свободу и способность к самоидентификации, замыкался в себе. Модернистская поэтическая техника Э.Э. Каммингса, которая заключалась в новаторских экспериментах с формой стихотворений, в деформации языковых норм и расширении образно-тематического содержания, стала прямым отражением противоречивого и нестабильного состояния современной цивилизации.

Американский поэт и художник Э.Э. Каммингс акцентировал особое внимание на способе отражения реальности, технике высказывания. Каммингс придавал значение каждому слову, букве, символу, которые приобретали в его лирике новую смысловую нагрузку посредством ассоциативных связей, графическому образу и ритмико-тональной комбинаторики. В лирике поэта одновременно раскрываются и утаиваются смыслы, язык в его стихотворениях зачастую трудно анализировать с помощью грамматических норм и общепринятых понятий. Автономия слова в его творчестве достигает необычайных высот. Приковывает внимание вариативность и нешаблонность в выборе автором метафор, которые помогают по-новому раскрыть еще не замеченные никем сходства и контрасты, обострить восприятие привычного мира, стимулировать процесс проникновения в суть стихотворения.

Помимо влияния культурно-исторической эпохи, на становление авторского стиля и мировоззренческой позиции Каммингса оказал воздействие и биографический опыт. Во многом благодаря своим детским и юношеским впечатлениям поэту удавалось отобразить в лирике события и явления с тем непосредственным мироощущением, которое присуще только детям. Детские воспоминания повлияли и на приверженность Каммингса к пейзажной и



любовной тематике на протяжении всего его творческого пути. Счастливое, беззаботное детство, время, проведенное на лоне природы, нашли отражение в многочисленных сонетах о природных процессах и явлениях («now winging selves sing sweetly, while ghosts (there)», «now comes the good rain farmers pray for (and)»), о наслаждении каждым моментом жизни и понимании их уникальности и неповторимости («i thank You God for most this amazing»), о любви («i carry your heart with me (i carry it in)», «being to timelessness as it's to time,»). В этих стихотворениях в полной мере выразилось авторское мироощущение, основанное на противопоставлении красоты и гармонии природы возрастающему технологическому развитию общества, на определении первостепенности роли чувств и эмоций и стремлении к свободе, на участии быть собой в мире конформизма и практицизма.

Образование, полученное Каммингсом в Гарварде, позволило Каммингсу получить обширные познания в области классической литературы, живописи и архитектуры. Поэт нередко использовал греческие и латинские выражения в названиях и текстах своих стихотворений («EIMI», «ADHUC SUB JUDICE LIS», «Puella Mea», «de gustibus non disputandum est»). В его поэзии присутствуют различные интертекстуальные параллели с мифологическими и библейскими сюжетами («in Just», «Jehovah buried, Satan dead»), произведениями литературы («sweet spring is your», «honour corruption villainy holiness»), а также отсылки к историческим событиям («plato told») и известным личностям («Buffalo Bill», «Picasso», «out of the mountains of his soul come» – сонет-посвящение французскому скульптору А. Майолю, «Doveglion» – стихотворение, посвященное филиппинскому поэту Х.Г. Вилле). Каммингс был хорошо знаком с традицией создания твердых поэтических форм – баллады («THE COMING OF MAY»), эпиграмм («EPITHALAMION»), сонета («being to timelessness as it's to time,»).

В своем творчестве Каммингсу удалось добиться уникального синтеза семантического, визуального и звукового аспектов поэзии. Одна из основных отличительных особенностей его поэтической техники заключается в том, что она

тесно связана с изобразительным и музыкальным аспектом искусства. Каммингс стремился создавать в своих стихотворениях единую графическую и звуковую композицию, поэтому в его поэзии происходит слияние живописных и музыкальных характеристик художественного образа. Каммингс изображает не отдельные предметы, а производимый ими эффект в комплексной совокупности их звуковых и графических признаков, раскрывающихся посредством безграничной энергии каждого слова. Звуковая энергия слова, выраженная в созвучиях, ритмах и интонациях, а также особая типографика текстов стихотворений порождали неожиданный и точный поэтический образ, который невозможно было бы создать с помощью традиционных средств выражения. Следует отметить, что эксперименты со словесной графикой явились предпосылкой создания конкретной поэзии XX века, поэтому Каммингса можно считать одним из ее современных предшественников.

Важнейшей чертой поэтического стиля американского автора стала особая мелодичность, представленная в его лирике. Воспринимая текст как фоническую картину, Каммингс придавал огромное значение звучанию стихотворения, чем обусловлены его эксперименты с ритмическим строем, интонационной структурой, звуковыми моделями: аллитерациями, ассонансами и другими приемами звуковой организации текстов. Во многих стихотворениях американский поэт разрывает или объединяет слова и строки, чтобы получить определенные звуковые сочетания, из которых, подобно музыканту, использующему ноты, создавать некие звуковые «картины». В многочисленных поэтических произведениях звуки играют ключевую роль в создании цельного образа, задуманного автором («they's so alive», «air,» и др.). Каждая буква, каждый звук несет в себе определенное значение. Во многих стихотворениях слова выступают в такой последовательности, в которой почти невозможно определить их функциональную взаимосвязь. Одна линия мысли переплетается с другой и обе функционируют одновременно, что имеет определенное сходство с музыкальной фугой.

Не удивительно, что большое количество поэтических работ Каммингса было переложено на музыку многими композиторами. Более 170 различных стихотворений стали текстами музыкальных композиций, число которых подходит к 370. Впечатляет широкая разнородность в выборе музыкальных стилей композиций, созданных на стихотворения американского автора. Музыкальные переложения стихотворений Каммингса написаны для различных сольных вокальных партий: сопрано, меццо-сопрано, контральто, баритона, тенора, а также для хорового исполнения с различными вокальными комбинациями. Сольные партии и хоровое пение может сопровождаться под аккомпанемент фортепиано, органа или инструментального оркестра. В некоторых композициях аккомпанемент совсем отсутствует.

Так, в композиции Р. Струпа «Я несу свое сердце в твоём» оперное исполнение текста Каммингса сопровождается классическим аккомпанементом фортепиано и скрипки. Композитор М. Фельдман демонстрирует совершенно иной подход в создании музыкальных сочинений на стихи поэта. Оперы Фельдмана («4 Songs to E.E. Cummings»: «Blac», «Air», «Sitting in a Tree», «Moan»), написанные для сопрано, фортепиано и виолончели, отображают поэтические эксперименты Каммингса и отличаются характерной фрагментарностью, обилием пауз и деформацией музыкального порядка. В XXI веке интерес к поэзии Каммингса среди музыкантов стремительно возрастает (певица Бьорк, группы «Ra Ra Riot», «Tin Hat», композиторы Э. Мэндэл, Э. Уиткер и др.)

Каммингс в своей поэзии объединил отдельные черты различных направлений в искусстве с тем, чтобы выразить свое художественное видение мира. Сосуществование в его творчестве элементов романтизма, трансцендентализма, символизма, имажизма, вортицизма, кубизма, футуризма, дадаизма – способствовало формированию уникального поэтического стиля автора и во многом определило своеобразие его поэтических произведений, в частности, сонетов. Однако он не стремился строго следовать принципам,

заложенным в основе того или иного направления, любая регламентация была для него немислима.

В творчестве Каммингса прослеживается непосредственная связь с традицией, которую он не отвергает, как многие представители модернизма, но трансформирует в соответствии со своим внутренним видением. Новаторство Каммингса заключается, с одной стороны, в создании стихотворений, в которых классическая жанровая форма сонета выражает модернистские литературные тенденции, тогда как, с другой стороны, привносит элементы классической поэтической традиции в характерную для первой половины XX века модернистскую манеру изображения действительности.

Американский поэт сумел преобразовать сонет так, что четырнадцатистрочное каноническое произведение стало новым и оригинальным художественным образованием, не утратив при этом связи с жанровыми особенностями, изначально присущими этому лирическому жанру. Трансформации, которые осуществил Каммингс в поэзии, коснулись всех аспектов жанра сонета, начиная с тематики и кончая формальной стороной жанра. Они проявились в разнообразии способов рифмовки, размеров, строфического строя, поэтического синтаксиса. Впечатляет вариативность внешней формы сонета, которая была направлена на поиск новых путей выразительности, способных в полной мере отразить новое восприятие художественной культуры в ее динамике и изменчивости. Практически одна четвертая часть всех изданных стихотворений Каммингса принадлежит этому лирическому жанру. В своих сонетах поэт отражает наиболее волнующие его темы и вопросы, поэтому именно на примере сонета можно проследить своеобразие поэтической техники американского автора, его традиции и новаторство.

Несмотря на значительное нарушение канонов сонетного жанра, в большинстве случаев достаточно просто определить, относится ли то или иное стихотворение к этому виду лирики. Многие из них сохраняют выраженную сонетную структуру, вариативную схему рифм, членение на строфы, типичное для этого жанра, а также стабильный стихотворный объем в четырнадцать строк,

который автор стремился сохранить во всех сонетах, даже если из-за необычного расположения текста на странице фактически оказывалось большее количество строк. К тому же поэт стремился в большинстве сонетов сохранить стихотворный размер, который был приближен к традиционному для этого жанра пятистопному ямбу с пятью ударными слогами в каждой строке. В некоторых сонетах Каммингс соблюдает не только внешние формальные признаки сонета, но и придерживается внутренней композиционной структуры, предполагающей диалектическое развитие темы.

Сонет был ключевым элементом по отношению к структуре любого его сборника, вне зависимости от выбранной автором модели организации стихотворений. Именно благодаря сонетам, Каммингсом создавалось определенная композиция произведений, представленных в той или иной книге: они были либо выделены в отдельные группы (сборники: «Тюльпаны и дымоходы», «XLI стихотворение», «&», «равняется 5»), либо становились основными структурными элементами для создания необходимой компоновки стихотворений («W[ViVa]», «Никаких благодарностей»). На протяжении всего творческого пути Каммингс стремился структурировать свои произведения таким образом, что сборники начинались с сатирических стихотворений, стихотворений о человеческих пороках или о зиме, а заканчивались любовной лирикой или оптимистически звучащими стихами о природе.

Объединяя многочисленные стихотворения, написанные в разное время и в разных жанрах, имеющих разнообразную тематику, в тщательно структурированные циклы, Каммингсу удалось создать и передать цельную художественную картину собственного мировосприятия и мироощущения во всех ее сложностях и противоречиях. Каждое отдельное стихотворение выражает лишь одну из граней концепции американского поэта, и лишь во взаимодействии и соотносительности с другими произведениями рождаются дополнительные смыслы, которые, в свою очередь, ведут к раскрытию авторского замысла и логики его становления. В своих циклах Каммингс в качестве циклических скреп использует различные конструктивные приемы: заглавия, индивидуальную авторскую идею

цикла, особые композиционные приемы, сквозную тематику, лексические скрепы (образы, мотивы, повторяющиеся слова-символы).

Анализируя смысловое и эстетическое единство сборников Каммингса, следует отметить, что практически невозможно проследить все многообразие внутренних связей между стихотворениями, входящими в тот или иной цикл, не только из-за их большого количества и разнородности, но и потому, что при каждом новом прочтении эти связи могут восприниматься и осмысляться иначе, создавая все новые ассоциации и достигая нового художественного эффекта. Таким образом, речь идет не о линейном принципе построения цикла, в котором внутренние связи рассматриваются только в ограниченной последовательности от первого к последнему, а о нелинейном – разноплановом проявлении авторской концепции, в котором взаимосвязаны мотивно-образный комплекс, пространственно-временные отношения, определенные речевые структуры (лексические средства, интонационные модели, синтаксис, пунктуация), композиционное построение.

Несмотря на проведенный нами системный и комплексный анализ лирического наследия Каммингса, рамки диссертационного исследования не позволили детально рассмотреть все лирические, эпические и драматические жанры американского поэта и писателя. В перспективе исследования – дальнейший анализ его произведений, в том числе и его критических отзывов, сопоставление языковых (литература) и неязыковых (живопись) средств выражения, а также составление антологии поэзии и прозы Каммингса в переложениях на русский язык, выполненных разными переводчиками.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

## Источники

1. Cummings, E.E. Complete poems. 1904-1962 / E.E. Cummings / Edited by G.J. Firmage. – New York: Liveright, 1992. – 1135 p.
2. Cummings, E.E. The Enormous Room / E.E. Cummings. – Dover Publications, 2002. – 208 p.
3. Cummings, E.E. i – six nonlectures. The Charles Eliot Norton Lectures. 1952-1953. / E.E. Cummings. – Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1953. – 120 p.
4. Cummings, E.E. A Miscellany Revised. / E.E. Cummings / Edited by G.J. Firmage. – New York: October House, 1965. – 335 p.
5. Cummings, E. E. Selected Letters of E.E. Cummings. / E.E. Cummings / Edited by F.W. Dupee and G. Stade. – Harcourt, Brace & World, 1969. – 296 p.
6. Cummings, E.E. Selected poems. / E.E. Cummings / With introduction and commentary by R.S. Kennedy. – New York: Liveright, 2007. – 187 p.
7. Cummings, E.E. You Aren't Mad, Am I? [Электронный ресурс] / E.E. Cummings // Vanity Fair 25 (December 1925). – P. 97-119. – Режим доступа:[http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a\\_f/cummings/commentary.html](http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/cummings/commentary.html)
8. Американская поэзия в русских переводах. XIX – XX ВВ. / Сост. С.Б. Джимбинов. На англ. яз. с параллельным русск. текстом. – М.: Радуга, 1983. – 672 с.
9. Антология имажизма / сост. А. Кудрявицкий. – М.: Прогресс, 2001. – 386 с.
10. Антология новой английской поэзии. / Сост. В. Исаков. – Л.: Государственное издательство «Художественная литература», 1937. – 454 с.
11. Бодлер, Ш. Цветы Зла / Ш. Бодлер / Пер. с франц. А. Ламбле. – М.: Водолей, 2012. – 220 с.
12. Вордсворт, У. Избранная лирика: Сборник / У. Вордсворт. / Составл. Е. Зыковой. На английском языке с параллельным русским текстом. – М.: ОАО Издательство «Радуга», 2001. – 592 с.
13. Алигьери, Д. Малые произведения / Д. Алигьери. / подготовил И.Н. Голенищев-Кутузов. – М.: Наука, 1968. – 651 с.

14. Донн, Д. Стихотворения и поэмы. / Д. Донн. – М.: Наука, 2009. – 579 с.
15. Западноевропейская поэзия XX века / сост. И. Бочкарева (и др.). – М.: Художественная Литература, 1977. – 846 с.
16. Западноевропейский сонет (XIII—XVII века): Поэтическая антология / Сост. А.А. Чамеев и др.; Авт. вступ. статьи З.И. Плавский. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1988. – 496 с.
17. Малларме, С. Собрание стихотворений / С. Малларме. / переложил М. Талов. – М.: Художественная литература, 1990. – 111 с.
18. Малларме, С. Стихотворения. Игитур / С. Малларме / в переводе Р. Дубровкина. – М.: Текст, 2012. – 240 с.
19. От Уитмена до Лоуэлла. Американские поэты в переводах Владимира Британишского / сост., введ. тексты и пер. В.Л. Британишского. – М.: Аграф, 2005. – 288 с.
20. Паунд, Э. Стихотворения и избранные Cantos / Э. Паунд. – СПб.: Владимир Даль, 2003. – 887 с.
21. Петрарка, Ф. Сонеты. Сборник / Ф. Петрарка / сост. Б. Романов. – М.: ОАО Изд-во «Радуга», 2004. – 670 с.
22. Поэзия США: Сборник. Пер. с англ. / Сост., вступ. статья, коммент. А. Зверева. – М.: Художественная литература, 1982. – 831 с.
23. Рембо, А. Поэтические произведения в стихах и прозе / А. Рембо / На франц. яз. с параллельным русским текстом. – М.: Радуга, 1988. – 544 с.
24. Россетти, Д.Г. Дом жизни / Д.Г. Россетти / пер. с англ., предисл. и коммент. Вланеса. – М.: Аграф, 2009. – 336 с.
25. Сидни, Ф. Астрофил и Стелла. Защита поэзии. / Ф. Сидни. – М.: Наука, 1982. – 379 с.
26. Современная американская поэзия: Антология / Составитель Э. Линднер. – М.: ОГИ, 2007. – 504 с.
27. Сонет серебряного века. Русский сонет конца XIX – начала XX века. / Сост., вступ. ст и комм. О.И. Федотова. – М.: Правда, 1990. – 768 с.



28. Современная американская поэзия. Антология / сост. Зверев А., Левидова И., Сергеев А., Слуцкий Б. – М.: Прогресс, 1975. – 504 с.
29. Спенсер, Э. Сонеты, песни, гимны о любви и красоте / Э. Спенсер / Пер. с англ. А.В. Лукьянова, В.М. Кормана. Составл., статьи, примеч. А.В. Лукьянова. На рус. и англ. яз. – М.: «СПСЛ», «Русская панорама», 2011. – 440 с.
30. Фрост, Р. Стихи. Сборник / Р. Фрост. Сост. и общ. ред. перев. Ю.А. Здорова. – На англ. яз. с параллельным русским текстом – М.: Радуга, 1986. – 432 с.
31. Шекспир, В. Трагедии. Сонеты / В. Шекспир. – М.: Художественная литература, 1967. 791 с.
32. Элиот, Т.С. Поэзия и драма / Т.С. Элиот. / Пер. С англ. И. Поуяхтова . Составление А. Галина. Предисловие О. Ушаковой. – М.: ИП Галин А.В., 2012. – 496 с.
33. American Sonnets: an Anthology / Edited by David Bromwich. – Library of America, 2007. – 224 p.
34. Eight Harvard Poets. [Электронный ресурс] – New York: L.J. Gomme, 1917. – Режим доступа: <http://www.gutenberg.org/files/36508/36508-h/36508-h.htm>
35. The lost generation reader / An Anthology and History of Lost Generation Writers – N.Y.: Golgotha Press, 2012. – 732 p.
36. The Oxford Book of American Poetry / Chosen and edited by D. Lehman. – New York: Oxford University Press, 2006. – 1132 p.
37. The Penguin Book of the Sonnet: 500 Years of a Classic Tradition in English. – New York: Penguin Books, 2001. – 526 p.
38. Shakespeare, W. The Complete Works of William Shakespeare / W. Shakespeare. – Wordsworth Editions Ltd., 1994. – 1263 p.

#### **Научная и критическая литература**

39. Алексеев, М.П., Жирмунский, В.М., Мокульский, С.С., Смирнов, А.А. История западноевропейской литературы. Средние века и Возрождение / М.П. Алексеев, В.М. Жирмунский, С.С. Мокульский, А.А. Смирнов. – М.: Высшая школа, Издательский центр «Академия», 2000. – 462 с.

40. Андреев, Л.Г. Сюрреализм / Л.Г. Андреев. – Москва: Высшая школа, 1972. – 352 с.
41. Андреюшкина, Т.Н. Немецкий сонет: поэтика жанра: монография / Т.Н. Андреюшкина. – Тольятти: ТГУ, 2008. – 193 с.
42. Андреюшкина, Т.Н. Немецкоязычный сонет: эволюция жанра: монография / Т.Н. Андреюшкина. – Тольятти: ТГУ, 2010. – 379 с.
43. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
44. Бехер, И. Философия сонета, или Малое наставление по сонету. О литературе и искусстве / И. Бехер / Составление, переводы и примечания Е. Карцевой. – М.: Художественная литература, 1981. – С. 407-432.
45. Бобринская, Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы / Е. Бобринская. – М.: Пятая страна, 2003. – 302 с.
46. Брюсов, В. Ремесло поэта / В. Брюсов // Собр. Соч.: В 7 т. – М.: Современник, 1974. – Т. 3. – 693 с.
47. Брюсов, В.Я. Собр. соч.: в 7 т. / В.Я. Брюсов. – М.: Худож. лит., 1973. – Т. 1. – 635 с.
48. Венедиктова, Т.Д. «Имажизм» / Т.Д. Венедиктова // История литературы США. Литература начала XX в. / отв. ред. Е.А. Стеценко. – Т. 5. – М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. – С. 702-720.
49. Венедиктова, Т.Д. «Поэтическое возрождение» / Т.Д. Венедиктова // История литературы США. Литература начала XX в. / отв. ред. Е.А. Стеценко. – Т. 5. – М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. – С. 654-661.
50. Вершинин, И.В. Эстетика и поэтика английского предромантизма / И.В. Вершинин. – М.: Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена 2003 Т. 3. Выпуск 5. С. 169-180.
51. Волков, И.Ф. Теория литературы / И.Ф. Волков. – М.: Просвещение, Владос, 1995. – 256 с.
52. Гарин, И.И. Проклятые поэты / И.И. Гарин. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2003. – 848 с.

53. Геллер, Л. Воскрешение понятия, или слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 5-22.
54. Гаспаров, М.Л. Избранные труды. Том IV. Лингвистика стиха. Анализ и интерпретации / М.Л. Гаспаров. – М.: Языки славянской культуры, 2012. – 720 с.
55. Гаспаров, М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях / М.Л. Гаспаров. – М.: Фортуна Лимитед, 2001. – 288с.
56. Гиленсон, Б.А. История литературы США / Б.А. Гиленсон. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 704 с.
57. Гиленсон, Б.А. Трансцендентализм / Б.А. Гиленсон // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2001. – 1600 стб. – С. 1092-1093.
58. Гин, М.М. О своеобразии русского реализма Некрасова / М.М. Гин. – Петрозаводск: Карельское книжное издательство, 1966. – 268 с.
59. Да Винчи, Леонардо. Избранные произведения / Леонардо да Винчи. В 2 т. – Т. 2. – М.: Издательство студии А. Лебедева, 2010. – 476 с.
60. Давыдова, Т.Т., Пронин В.А. Теория литературы / Т.Т. Давыдова, В.А. Пронин. – М.: Логос, 2003. – 232с.
61. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы / Отв. ред. К. Шуман. – Пер. с нем. С.К. Дмитриева. – М.: Республика, 2001. – 559 с.
62. Дарвин, М.Н. Поэтический мир лирического цикла. Автор и текст. / М.Н. Дарвин. – М.: Litres, 2019. – 294 с.
63. Дарвин, М.Н. Проблема цикла в изучении лирики: Учебное пособие / М.Н. Дарвин. – Кемерово: КемГУ, 1983. – 62 с. – С. 13-14.
64. Дарвин, М.Н. Фрагмент / М.Н. Дарвин // Введение в литературоведение / Под редакцией Л.В. Чернец. – М.: 2000. С. 450.
65. Дубин, С.Б. Дадаизм / С.Б. Дубин // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2001. – 1600 стб. – С. 193-197.

66. Жирмунский, В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1977. – 405 с.
67. Жирмунский, В.М. / Теория стиха / В.М. Жирмунский. – Л.: Советский писатель, 1975. – 644 с.
68. Засурский, Я.Н. / Американская литература XX века / Я.Н. Засурский. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. – 504 с.
69. Засурский, Я.Н., Морозова, Т.Л., Зверев, А.М., Аникин, Г.В. / Романтические традиции американской литературы XIX века и современность. Я.Н. Засурский, Т.Л. Морозова, А.М. Зверев, Г.В. Аникин – М.: Наука, 1982. – 350 с.
70. Зверев, А. М. Дворец на острие иглы: Из художественного опыта XX века / А.М. Зверев. – М.: Советский писатель, 1989. – 416 с.
71. Зверев, А.М. Модернизм / А.М. Зверев // Литературная энциклопедия терминов и понятий. / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2001. – 1600 стб. – С. 566-571.
72. Зверев, А.М. Лекции. Статьи / А.М. Зверев / отв. ред. Н.Д. Старосельская; сост.: И.А. Зверева, Н.Д. Старосельская; предисл. Н.Д. Старосельской. – М.: РГГУ, 2013. – 503 с.
73. Зверев, А.М. Модернизм в литературе США: формирование, эволюция, кризис / А.М. Зверев. – М.: Наука, 1979. – 318 с.
74. Зенкин, С.Н. Жития великих еретиков (фигуры иного в литературной биографии) [Электронный ресурс] / С.Н. Зенкин // Иностранная литература, № 4. – М.: 2000. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature1/zenkin-00.htm>
75. Зенкин, С.Н. Работы по французской литературе / С.Н. Зенкин. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 320 с.
76. Исследования по теории стиха: сб. ст. / отв. Ред. В.Е. Холшевников. – Л.: Наука, 1978. – 286 с.
77. История литературы США. Литература начала XX в. / Редакционная коллегия: Я.Н. Засурский, М.М. Коренева, Е.А. Стеценко. В 5 т. Т. 5. – М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. – 988 с.

78. Осипова, Э.Ф. Ральф Уолдо Эмерсон // История литературы США. Литература эпохи романтизма / Редакционная коллегия: Я.Н. Засурский, М.М. Коренева, Е.А. Стеценко. В 5 т. Т. 2. – ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. – 966 с. – С. 211-246.
79. Казарин, Ю.В. Филологический анализ поэтического текста / Ю.В. Казарин. – М.: Академический проект, 2004 г. 432 с.
80. Каган, М.С. Морфология искусств / М.С. Каган. – М.: Юрайт, 2018. – 388 с.
81. Кирнозе, З.И. Символисты. П. Верлен. А. Рембо / З.И. Кирнозе // История зарубежной литературы конца XIX – начала XX в. / Под ред. М. Е. Елизаровой, Н. П. Михальской. – М.: Издательство «Высшая школа», 1970. – 623 с.
82. Колобаева, Л.А. Русский символизм / Л.А. Колобаева. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. – 296 с.
83. Косиков, Г.К. Собрание сочинений. Т. 1. Французская литература / Г.К. Косиков. – М.: Центр книги Рудомино, 2011. – 488 с.
84. Лидский, Ю.А. Очерки об американских писателях / Ю.А. Лидский. – Киев: Наукова Думка, 1986. – 256 с.
85. Литература США в 70-е годы XX века. / Редакционная коллегия: Я.Н. Засурский, А.М. Зверев, С.А. Чаковский. – М.: Наука, 1983. – 367 с.
86. Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю.М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1972. – 270 с.
87. Лотман, Ю.М. Избранные статьи / Ю.М. Лотман. / В 3 т. – Т. 1. – Таллинн: Александра, 1993. – 479 с.
88. Лотман, Ю.М. Избранные статьи / Ю.М. Лотман. – Т. 3. – Таллинн: Александра, 1993. – 480 с.
89. Лотман, Ю.М. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. Статьи. Исследования. Заметки / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 2001. – 848 с.
90. Луков, В.А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.А. Луков. – М.: Издательский центр «Академия», 2008. – 512 с.

91. Ляпина, Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века. / Л.Е. Ляпина. – СПб., НИИ химии СПбГУ, 1999. – 281 с.
92. Ляпина, Л.Е. Феномен любви лирического цикла в историко-литературной перспективе / Л.Е. Ляпина // Европейский лирический цикл: материалы междунар. науч. конф. Москва, Переделкино, 15-17 нояб. 2001. – М.: РГГУ, 2003. – С. 83-98.
93. Ляпина, Л.Е. Литературная циклизация (к истории изучения) / Л.Е. Ляпина // М.: Русская литература. 1998. – №1. – С.170-177.
94. Мазаев, А.И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма / А.И. Мазаев. – М.: Наука, 1992. – 326 с.
95. Малахов, Н.Я. Модернизм: Критический очерк / Н.Я. Малахов / Под ред. В. В. Ванслова. – М.: Изобраз. искусство, 1986. – 152 с.
96. Малыхина, М.В. Трансцендентальная сущность природы в поэзии Эдварда Каммингса / М.В. Малыхина // Вестник полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. – Полоцк: изд-во: «Полоцкий государственный университет», 2006. – №5. – С. 136-138.
97. Мельникова, И.М. «Магическая» природная лирика в аспекте проблемы аутентичности художественного высказывания / Мельникова И.М. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2018. - №6 (84). 4.1. – С. 28-32.
98. Мельникова, И.М. Опыт границы в формировании нравственно-эстетической позиции Й. Бобровского-художника / Мельникова И.М. // Вестник СамГУ. №1 (60). – Самара: изд-во «Самарского национального исследовательского университета имени академика С.П. Королёва», 2008. – С. 109-117.
99. Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. / Сост., предисл., общ. ред. Л.Г. Андреева. – М.: Прогресс, 1986. – 640 с.
100. Никола, М.И. Экфрасис: актуализация приема и понятия / М.И. Никола. // Вестник вятского государственного гуманитарного университета. – Киров: Вятский государственный университет, 2010. – С. 8-12.

101. Нольман, М.Л. Шарль Бодлер. Судьба. Эстетика. Стиль / М.Л. Нольман. – М.: Худож. лит., 1979. – 316 с.
102. Обломиевский, Д.Д. Французский символизм / Д.Д. Обломиевский. – М.: Наука, 1973. – 301 с.
103. Ошуков, М.Ю. Эдвард Эстлин Каммингс. Трансцендентный опыт и трансцендентальная традиция: роман Э. Э. Каммингса «ЕІМІ» и наследие Р.У. Эмерсона и Г.Д. Торо / М.Ю. Ошуков // Америка: литературные и культурные отображения. 2012. – С. 192-210.
104. Ошуков, М.Ю. Э.Э. Каммингс: геометрия и грамматика революции [Электронный ресурс] / М.Ю. Ошуков // Литература двух Америк. – Москва, 2017. – №3. – С.127-144. – Режим доступа: <https://petrsu.ru/persons/1338/oshukov/publication/12#t20c>
105. Плавский, З.И. 14 магических строк / З.И. Плавский // Западноевропейский сонет (XIII-XVII века): поэтическая антология / сост. А.А. Чамеев [и др.]. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1988. – С. 3-28.
106. Писатели США. Краткие творческие биографии. / Сост. и общ. редакция Я. Засурского, Г.Злобина, Ю. Ковалева. – М.: Радуга, 1990. – 624 с.
107. Писатели США о литературе. / Сост. А. Николукин. В 2 т. Т. 1. – М.: Прогресс, 1982. – 294 с.
108. Писатели США о литературе. / Сост. А. Николукин. В 2 т. Т. 2. – М.: Прогресс, 1982. – 455 с.
109. Половинкина, О.И. "Любовная война" Джона Донна: форма и деформация жанра любовной элегии / О.И. Половинкина // Вестник пермского университета. Российская и зарубежная филология. №4 (16). – Пермь: Пермский государственный национальный исследовательский университет, 2011. – С. 2010-2016.
110. Половинкина, О.И. «Мыслящее тело» в поэзии Г.Д. Торо / О.И. Половинкина // Литература двух Америк. №4. – М.: ФГБУ Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, 2016. – С. 96-113.

111. Потебня, А.А. Теоретическая поэтика / А.А. Потебня. – М.: Высш. шк., 1990. – 342 с.
112. Просто мы знатоки самой поэзии: интервью с В.Л. Британишским [Электронный ресурс] / бесед. Е. Калашникова // Русский журнал, ежедневное интернет издание. 6.06.2002. – Режим доступа: [http://old.russ.ru/krug/20020607\\_kalash.html](http://old.russ.ru/krug/20020607_kalash.html)
113. Рымарь, Н.Т. Кубистический принцип в литературе XX века / Н.Т. Рымарь // Научные чтения в Самарском филиале Университета РАО. – М., 2001. – Вып. I. – С. 97-107.
114. Сапогов, В.А. О некоторых структурных особенностях лирического цикла А. Блока. / В.А. Сапогов // Язык и стиль художественного произведения. – М., 1966. С. 90-104.
115. Саул, А. Эротосфера поэтики желания: трансформация статуса желания в модернизме на примере творчества Хлебникова, Каббани и Каммингса / А. Саул // Новое литературное обозрение №147 (5'17). Режим доступа: [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/147\\_nlo\\_5\\_2017/article/12704/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/147_nlo_5_2017/article/12704/)
116. Седельник, В.Д. / Дадаизм и дадаисты / В.Д. Седельник. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 552 с.
117. Семёнов, В.Б. Теория литературы [Электронный ресурс] / В.Б. Семенов / Стихovedение / 3. Строфика / 3.1. Понятие о строфике. Строфа как единица текста. Твердые строфические формы / 3.1.1. Сонет. – Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/library.php?view=d&course=4&raz=3&pod=1&par=1>
118. Соблазны перевода: интервью с Я.Э. Пробштейном [Электронный ресурс] / бесед. Е. Калашникова // Русский журнал, ежедневное интернет издание. 3.01.2002. – Режим доступа: [http://old.russ.ru/krug/20020103\\_kalash.html](http://old.russ.ru/krug/20020103_kalash.html)
119. Соколов, А.Г., Михайлова, М.В. Русская литературная критика конца XIX – начала XX века / А.Г. Соколов, М.В. Михайлова. / Хрестоматия: учебное пособие для филологических специальностей ун-тов. – М.: Высшая школа, 1982. – 368 с.



120. Структурализм «за» и «против»: сборник статей / сост. М.Я. Поляков. – М.: Прогресс, 1975. – 468 с.
121. Тарасова, М.А. Э.Э. Каммингс по-русски: анализ переводов стихотворения "anyone lived in a pretty how town" // Критика и семиотика. №2. 2016 г. – С. 203-216.
122. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении / ред. Г.Л. Абрамович [и др.]. – В 3 т. Том 3. Стиль. Произведение. Литературное развитие. – М.: Наука, 1965. – 503 с.
123. Теория литературы / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – В 2 т. Т. 1. / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.
124. Теория литературы. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – В 2 т. Т. 2. / С.Н. Бройтман Историческая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 368 с.
125. Тимофеев, Л.И. Основы теории литературы / Л.И. Тимофеев. – М.: Просвещение, 1976. – 447 с.
126. Тимофеев, Л.И. Проблемы стиховедения / Л.И. Тимофеев. – М.: Гослитиздат, 1931. – 227 с.
127. Тлостанова, М.В. Быть кем-то в мире каждого и всякого: Эдвард Эстлин Каммингс / М.В. Тлостанова // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. №1. 2013. – С. 81-93.
128. Толмачев, В.М. Т.С. Элиот и Эзра Паунд: к истории творческих контактов / В.М. Толмачев // Литература двух Америк. – Москва, 2019. – №7. – С. 248-321. – Режим доступа: [http://litda.ru/images/2019-7/LDA-2019-7\\_248-321\\_Tolmatchoff.pdf](http://litda.ru/images/2019-7/LDA-2019-7_248-321_Tolmatchoff.pdf)
129. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 2001. – 334 с.
130. Турчин, В.С. По лабиринтам авангарда / В.С. Турчин. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – 248 с.
131. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 573 с.

132. Уэллек, Р., Уоррен, О. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М.: Прогресс, 1978. – 325 с.
133. Ушакова, О.М. Денди, хулиган и мистик: школа поэтической игры в «инвенциях мартовского зайца» Т.С. Элиота / О.М. Ушакова // Литература двух Америк. – Москва, 2016. – №1. – С.50-79. – Режим доступа: <http://litda.ru/images/1-2016/UshakovaO-1-2016.pdf>
134. Федотов, О.И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха / О.И. Федотов. – М.: Флинта: Наука, 2017. Кн. 1. – 360 с.; Кн. 2. – 176 с.
135. Фещенко, В.В. Пограничье между миром и немиром в романе-травелоге Э.Э. Каммингса о советской России / В.В. Фещенко // Сибирский филологический журнал. №1. 2014. – С. 151-159.
136. Фещенко, В.В. Телесный дейксис в экспериментальной поэзии: опыт Э.Э. Каммингса / В.В. Фещенко // Новое литературное обозрение. 2015. № 5 (135). – С. 43-55.
137. Франческо Петрарка и европейская культура / отв. ред. Л.М. Брагина; Науч. совет РАН «История мировой культуры». – М.: Наука, 2007. – 256 с.
138. Фридрих, Х. Структура современной лирики: От Бодлера до середины двадцатого столетия / Х. Фридрих / Пер. с нем. и коммент. Е. В. Головина. – М.: Языки славянских культур, 2010. – 344 с.
139. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 398 с.
140. Холшевников, В.Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение / В.Е. Холшевников. – М.: Издательский центр Академия, 2004. – 208 с.
141. Цветков, Ю.Л. "Магический Идеализм" Новалиса и лирика молодого Г. фон Гофмансталя / Ю.Л. Цветков // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки, 2017. – № 1 (17). С. 20-26.
142. Чернец, Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) / Л.В. Чернец. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 192 с.
143. Шкловский, В., Эйхенбаум, Б. и др. Поэтика / В. Шкловский, Б. Эйхенбаум. – Петроград: 18-ая Государственная Типография, 1919. – 170 с.

144. ЭткинД, Е.Г. Проза о поэзии / Е.Г. ЭткинД. –М.: «Знание», 2001. – 446 с.
145. Якобсон, Р. Работы по поэтике: переводы / Р. Якобсон / Сост. и общ. ред. М. Гаспарова. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.
146. Albright, D. Putting Modernism Together / D. Albright. – Johns Hopkins University Press, 2015. – 344 p.
147. Beach, Ch. The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry / Ch. Beach. – Cambridge: Cambridge University Press, 2003. – 224 p.
148. Bevis, M. The Oxford Handbook of Victorian Poetry / M. Bevis. – Oxford: Oxford University Press, 2013. – 887 p.
149. Bloom, H. E.E. Cummings / H. Bloom. Philadelphia: Infobase Publishing, 2009. – 110 p.
150. Bradshaw, D., Dettmar, K.J.H. A Companion to Modernist Literature and Culture / D. Bradshaw, K.J.H. Dettmar. – Blackwell Publishing, 2006. – 618 p.
151. Burns, M.B., Snyder, R. The Lyric Self in Zen and E.E. Cummings / M.B. Burns, R. Snyder. – Strategic Book Publishing & Rights Agency, 2015. – 140 p.
152. Butler, C. Postmodernism: A Very Short Introduction / C. Butler. – New York: Oxford University Press, 2002. – 152 p.
153. Cohen, M. Beleaguered Poets and Leftlist Critics: Stevens, Cummings, Frost and Williams in the 1930s / M. Cohen. – The University of Alabama Press, 2010. – 265 p.
154. Davidson, M. Ghostlier Demarcations: Modern Poetry and the Material Word / M. Davidson. – University of California Press, 1997. – 273 p.
155. Desblaches, C. Crossing Generic Boundaries: Sculpture, Painting and Engraving as Compensations for E.E. Cummings / C. Desblaches // Words into pictures: E.E. Cummings' Art across Borders / Edited by J. Flajsar, Z. Vernyik. – Cambridge Scholars Publishing, 2007. – P. 156-170.
156. E.E. Cummings. 1894–1962. [Электронный ресурс] // New York Times, September 4, 1962. – Режим доступа: <http://www.poetryfoundation.org/bio/e-e-cummings#poet>
157. Emerson, R.W. The major prose / R.W. Emerson. – Harvard University Press, 2015. – 568 p.

158. Fahy, T. *Staging Modern American Life: Popular Culture in the Experimental Theatre of Millay, Cummings, and Dos Passos* / T. Fahy. – Palgrave Macmillan, 2011. – 196 p.
159. Fallon, A.D. *Modernist Faiteur: Influence of Paris on E.E. Cummings* / A.D. Fallon // *Spring New Series*. No. 18 (October 2011). – P. 48-59.
160. Fowler, A. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes* / A. Fowler. – Harvard University Press, 1985. – 368 p.
161. Friedman, N. *E.E. Cummings: A Collection of Critical Essays* / N. Friedman. – New Jersey: Prentice-Hall, 1972. – 192 p.
162. Friedman, N. *E.E. Cummings: The Art of His Poetry* / N. Friedman. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1960. – 195 p.
163. Friedman, N. *E.E. Cummings: The Growth of a Writer* / N. Friedman / Preface H.T. Moore. – Southern Illinois University Press, 1964. – 208 p.
164. Gabbin, J.V. *The furious flowering of African American poetry* / J.V. Gabbin. – The University Press of Virginia, 1999. – 325 p.
165. Gross, H.S., McDowell, R. *Sound and Form in Modern Poetry* / H.S. Gross, R. McDowell. – University of Michigan Press, 1996. – 318 p.
166. Henri, P. *What is Symbolism?* / P. Henri. – University of Alabama Press, 2010. – 184 p.
167. Howarth, P., Cousins, A.D. / *The Cambridge Companion of the Sonnet* / P. Howarth, A.D. Cousins. – Cambridge: Cambridge University Press, 2011. – 284 p.
168. Kennedy, R.S. *Dreams in the Mirror. A Biography of E.E. Cumming* / R.S. Kennedy. – New York: Liveright, 1994. – 544 p.
169. Kidder, R.M. *E. E. Cummings: An Introduction to the Poetry* / R.M. Kidder. – Columbia University Press, 1979. – 275 p.
170. Kidder, R.M. *Cummings and Cubism: The Influence of the Visual Arts on Cummings' Early Poetry* / R.M. Kidder / [Электронный ресурс] / *Journal of Modern Literature*. Vol. 7, No. 2, E. E. Cummings Special Number. – Indiana University Press, April, 1979. pp. – 255-291. – Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/3831211>

171. Kostelanetz, R., Rocco, J. *AnOther E.E. Cummings* / R. Kostelanetz, J. Rocco. – New York: Liveright, 1998. – 310 p.
172. Lehner, C., Renn, J., Schemmel, M. *Einstein and the Changing Worldviews of Physics* / Christoph Lehner, Jürgen Renn, Matthias Schemmel. – Springer Science & Business Media, 2012. – 363 p.
173. Link, F. *Das moderne amerikanische Sonnet* / F. Link. – Heidelberg: Winter, 1997. – 139 s.
174. Marks, B. E. *E. E. Cummings* / B. Marks. – Boston: Twayne, Inc., 1964. – 156 p.
175. Matz, R. *The World of Shakespeare's Sonnets: An Introduction* / R. Matz / Jefferson: McFarland & Company, 2008. – 240 p.
176. Mazzaro, J. *Modern American Poetry: Essays in Criticism* / J. Mazzaro. – New York: David McKay Company, 1970. – 368 p.
177. Murphy, P.V. / *The New Era: American Thought and Culture in the 1920s* / P.V. Murphy. – Rowman & Littlefield Publishers, 2011. – 282 p.
178. Nänny, M. *Iconic Dimensions in Poetry On Poetry and Poetics* / M. Nänny / Ed. R. Waswo. // *SPELL: Swiss papers in English language and literature*. – Tübingen: Gunter Narr, 1985. – P. 111-135.
179. Pater, W. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* / W. Pater. – London: Macmillan, 1900. – 489 p.
180. Perkins, D. *A History of Modern Poetry: Modernism and After* / D. Perkins. – Cambridge: Harvard University Press, 1987. – 694 p.
181. Peterson, R. «The women come and go»: *Sonnet Cycles in T. S. Eliot and E. E. Cummings* / Rai Peterson // *Spring New Series*, No. 18 (October 2011), pp. 20-34.
182. Pound, E. *ABC of Reading* / E. Pound. – New Directions, 2010. – 224 p.
183. Pound, E. *A Memoir of Gaudier-Brzeska* / E. Pound. – New Directions Publishing, 1970. – 147 p.
184. Pound, E. *Literary Essays of Ezra Pound* / E. Pound. / Ed. T.S. Eliot. – New Directions Publishing Corporation, 1968. – 484 p.

185. Robinson, A. *The Sonnet in the Twentieth Century* / [Электронный ресурс] / A. Robinson. – Режим доступа: [http://www.ablemuse.com/premiere/arobinson\\_essay.htm](http://www.ablemuse.com/premiere/arobinson_essay.htm).
186. Rogers, F.R., Rogers, M.A. *Painting and Poetry: Form, Metaphor, and the Language of Literature* / F.R. Rogers, M.A. Rogers. – Bucknell University Press, 1985. – 248 p.
187. Rosenblitt, J.A. *E. E. Cummings' Modernism and the Classics: Each Imperishable Stanza* / J. A. Rosenblitt. – Oxford University Press, 2016. – 400 p.
188. Rotella, G.L. *Critical essays on E.E. Cummings* / G.L. Rotella. – Boston, MA: G. K. Hall, 1984. – 319 p.
189. Ruiz, A. *The Dadaist Prose of Williams and Cummings: A Novelette and [No Title]*. / A. Ruiz // *William Carlos Williams Review*. / Volume 28, Number 1-2, Spring/Fall 2008. – P. 101-115.
190. Selzer, J. *Kenneth Burke in Greenwich Village: Conversing with the Moderns, 1915–1931* / J. Selzer. – University of Wisconsin Press, 1996. – 254 p.
191. Singh, G. *Ezra Pound as Critic* / G. Singh. – Springer, 2016. – 176 p.
192. Solt, M.E. *Concrete Poetry: A World View* / M.E. Solt. – Indiana University Press, 1970. – 311 p.
193. Tashjian, D. *Skyscraper Primitives: Dada and the American Avant-Garde, 1910–1925* / D. Tashjian. – Middletown: Wesleyan University Press, 1975. – 283 p.
194. *The Sonnets (Bloom's Shakespeare Through the Ages)* / edited and with an introduction by Harold Bloom. – New York: Infobase Publishing, 2008. – 387 p.
195. Wagner, J.A., Wagner, J.A. *A Moment's Monument: Revisionary Poetics and the Nineteenth-Century English Sonnet* / J.A. Wagner, J.A. Wagner. – Madison: Fairleigh Dickinson Univ. Press, 1996. – 254 p.
196. Webster, M. *The Enormous Room: A Dada of One's Own*. / M. Webster // *Spring/Fall*, 2006. – № 14-15. – P. 127-140.
197. *Words into Pictures: E.E. Cummings' Art Across Borders*. / E.E. Cummings / Edited by J. Flajsar, Z. Vernyik. – Cambridge Scholars Publishing, 2007. – 250 p.

### Словари и справочные издания

198. Бореев, Ю.Б. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. / Ю.Б. Бореев. – М.: Астрель, АСТ, 2003. – 419 с.,
199. Квятковский, А.П. Поэтический словарь / А.П. Квятковский. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 375с.,
200. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2001. – 1600 стб.
201. Павлович, Н.В. Словарь поэтических образов: На материале рус. худож. лит. XVIII-XX веков / Н.В. Павлович. В 2-х т. – М.: Эдиториал УРСС, 1999. – Т. 1. – 795 с.
202. Руднев, В. Энциклопедический словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты / В. Руднев. – М.: АГРАФ, 2003. – 608 с.
- 203.
204. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада-ИНИОН, 1999. – 319 с.
205. Тураев С.В., Тимофеев, Л.И. Словарь литературоведческих терминов / С.В. Тураев, Л.И. Тимофеев – М.: Просвещение, 1974. – 510 с.
206. Abrams, M.H. A Glossary of Literary Terms / M.H. Abrams. – Heinle & Heinle, 1999. – 366 p.
207. Dictionary of literary influences: the twentieth century, 1914 – 2000 / edited by John Powell. – Greenwood Press, 2004. – 627 p.
208. Encyclopedia of Literary Modernism / edited by P. Poplawsky. – Westport: Greenwood Press, 2003. – 516 p.

Приложение 1

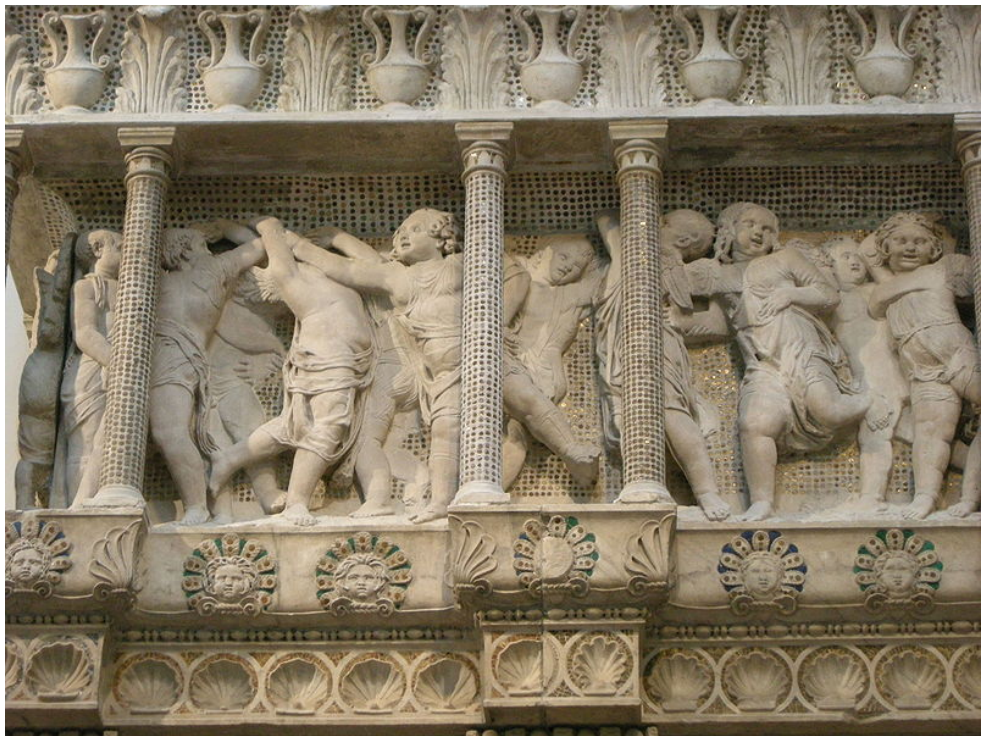
Джузеппе Арчимбольдо «Флора»





## Приложение 2

Донателло «Кантория Флорентийского собора»



**Приложение 3**

E. E. Cummings «Noise Number 13»



Приложение 4

Черновая запись стихотворения Э.Э. Каммингса «logeorge»  
и его музыкальный рисунок

10  
 logeorge  
 wellifit isn't easy now's the toy  
 grand have you heard shoot  
 1 2 good scout well you know jim  
 3 married the hell you say who to  
 4 'mester rita gail  
 2 doireseater rita what's the joke  
 5 well  
 6 goddas  
 3 can't take it too hard old toy  
 5 say are you kidding me because if you are ty hell  
 2 easy all george watch your step old fellow  
 6 christ  
 4 that that  
 5 that

Note  
 how about getting movement  
 by dividing words  
 by syllables

Приложение 5

Стихотворение «two brass buttons off», в котором Каммингс скрупулезно создает определенную графическую и звуковую структуру

