

РЕКА И ВОДОВОРОТ: «ПИСЬМО ЖЕНЫ РЕЧНОГО ТОРГОВЦА» Э. ПАУНДА

К.Р. Ибрагимова

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва,
Россия; agitato72@mail.ru*

Аннотация: Статья посвящена стихотворению Э. Паунда «Письмо жены речного торговца», входящему в книгу переводов поэта с китайского языка «Катай». Согласно убеждениям Паунда, перевод не обязательно должен копировать оригинал, поэтому Паунд вносит в стихотворение Ли Бо, которое берет за основу, свои коррективы. Автор статьи сопоставляет стихотворение Ли Бо с его паундовской вариацией, обнаруживает в нем черты драматического монолога в духе Р. Браунинга. Включение новых смыслов в «Письмо жены речного торговца» реализуется и за счет того, что Паунд редуцирует некоторые ненужные ему или не понятые им образы. В статье рассматриваются теории знака Паунда — Феноллозы, в связи с этим стихотворение анализируется как имажистское (язык обретает вещественность, что подчеркивается обилием существительных) и как вортицистское (образы оказываются не фиксированными, но постоянно пульсирующими, движущимися по направлению друг к другу; из их взаимодействия и рождается поэтический импульс). Образ водоворота, неоднократно появляющийся в стихотворении Паунда, наводит на мысль, что поэт сознательно предлагает нам новое прочтение китайского сюжета о женщине, ожидающей своего мужа. «Письмо жены речного торговца» можно прочесть как «реку», т. е. рассматривая линейную последовательность действий, можно также рассмотреть его и как «водоворот», применяя «идеограмматический метод» и воспринимая каждую строфу текста как часть большого иероглифа, в который должно «собраться» стихотворение по прочтении. Последний вариант становится для Паунда еще одной ступенью к созданию нового поэтического языка.

Ключевые слова: Эзра Паунд; «Письмо жены речного торговца»; «Катай»; модернизм; поэзия эпохи Тан; Ли Бо; Эрнест Феноллоза; вортицизм; имажизм

doi: 10.55959/MSU0130-0075-9-2023-47-05-12

Для цитирования: Ибрагимова К.Р. Река и водоворот: «Письмо жены речного торговца» Э. Паунда // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2023. № 5. С. 152–161.

THE RIVER AND THE VORTEX: *THE RIVER MERCHANT'S WIFE: A LETTER* BY EZRA POUND

Karina Ibragimova

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; agitato72@mail.ru

Abstract: The article is dedicated to E. Pound's poem *The River Merchant Wife: a Letter*, which is included in the poet's book of Chinese translations *Cathay*. According to Pound's beliefs, the translation does not have to copy the original, so Pound makes his own adjustments to Li Po's poem, which he takes as a basis. The author of the article compares Li Po's poem with the Pound's variation, analyzes the features of a Browningesque dramatic monologue in the latter. The inclusion of new meanings in the *River Merchant Wife: a Letter* is also realized due to the fact that Pound reduces some images he does not need or does not understand. The article deals with the theories of sign by Pound — Fenollosa, the poem is analyzed as Imagist (the language acquires materiality, which is emphasized by the abundance of nouns) and as Vorticist (images are not fixed, but are constantly pulsating, moving towards each other; a poetic impulse is born with the help of their interaction). The image of the whirling eddy, which repeats in Pound's poem, suggests that the poet deliberately offers us a new reading of the Chinese story about a woman waiting for her husband. *The River Merchant Wife: a Letter* can be read as the 'river', i.e. considering a linear sequence of actions, one can also read it as a 'whirlpool', 'vortex', using the 'ideogrammic method' and perceiving each stanza of the text as part of a hieroglyph. The latter option becomes another step towards the creation of a new poetic language for Pound.

Keywords: Ezra Pound; *The River Merchant's Wife: a Letter*; *Cathay*; Modernism; Tang poetry; Li Po; Ernest Fenollosa; vorticism; imagism

For citation: Ibragimova K.R. (2023) The River and the Vortex: *The River Merchant's Wife: a Letter* by Ezra Pound. *Lomonosov Philology Journal. Series 9. Philology*, no. 5, pp. 152–161.

«Письмо жены речного торговца» (*The River Merchant's Wife: a Letter*) входит в книгу стихотворений Эзры Паунда (Ezra Pound, 1885–1972) «Катай» (*Cathay*, 1915), являющую собой собрание переводов классической китайской поэзии. Несмотря на интерес Паунда к восточной культуре¹, китайским языком он не владел, поэтому все переводы, представленные в книге, были сделаны им по подстрочникам востоковеда Эрнеста Феноллозы (Ernest Fenollosa, 1853–1908), чьи рукописи были переданы Паунду вдовой последнего в 1913 году для их упорядочивания. Творческое наследие Феноллозы вдохновляет Паунда обратиться как к японскому театру Но,

¹ Еще до знакомства с рукописями Феноллозы Паунд слушает лекции Лоренса Биньона (Laurence Binyon, 1869–1943) и обсуждает с ним культуру Китая. См. [Terrell 1974: 91].

так и к китайской поэзии, преимущественно принадлежащей эпохе Тан (618–907), времени расцвета искусств в императорском Китае. Большая часть стихотворений «Катая» принадлежит кисти Ли Бо, к ним относится и «Письмо жены речного торговца».

Оригинальное стихотворение Ли Бо, которое в переводе А.И. Гитовича на русский язык называется «Чанганские мотивы» [Поэзия эпохи Тан 1987: 148], написано на тему народной песни о женской доле: его героиня, выданная замуж по воле родителей, постепенно проникается чувствами к своему мужу и тоскует, ожидая его возвращения из дальнего странствия. Сюжет этот характерен для танской поэзии: образы вглядывающейся вдаль женщины, стоящей на высокой башне, долгой дороги, ветра, служащего посредником между влюбленными, встречаются и в других сочинениях эпохи [Lavač 2015: 105]. Тоскующие женские голоса, таким образом, часто слышатся в ранней китайской лирике, но это лишь один из распространенных приемов, построенных на переворачивании ролей: поэт пишет любовное стихотворение, обращенное к женщине, однако меняет местами адресата и адресанта, создавая воображаемую ситуацию [Cooper 1973: 127]. Любопытно, что в некотором роде Паунд также невольно перенимает эту модель и оказывается в роли ожидающего: он работает над книгой «Катай» в годы Первой мировой войны и отправляет отдельные ее фрагменты на фронт своему другу скульптору Анри Годье-Бжеска (Henri Gaudier-Brzeska, 1891–1915), чьего возвращения он с нетерпением ждал, но не дождался [Schweik 1991: 100].

Паундовский вариант стихотворения Ли Бо сохраняет структуру оригинала, однако частично с ним расходится, чему есть свое объяснение помимо того очевидного факта, что в подстрочнике Феноллозы порой встречаются неточности. Воспринимая перевод не как машинальное копирование оригинального текста, буквальный перенос его с одного языка на другой, но как погружение в «бурлящую культурную среду вокруг себя» [Толмачёв 2013: 88], увлечение смыслами и созвучиями, которые должны быть нащупаны поэтом в тексте на чужом языке и затем пересотворены в своем, Паунд считает возможным допускать определенные переводческие вольности. Перевод оказывается неким средневековым *translatio* [Ибрагимова 2019: 328], «трансляцией», обнаружением «сигналов» духа в эфире бытия, попыткой современного человека вернуться к истокам через обращение к вечно живой традиции.

Перевод для Паунда — это всегда попытка говорить чужим голосом, точнее — опыт наложения чужого голоса на свой собственный. Поэтому, избирая тексты для перевода, Паунд в первую очередь

обращается к монологам, позволяющим уловить героя в «момент песнопения, самоанализа или внезапного осознания или откровения» [Round 1951: 36]. Использование образов-масок (*personae*) для него оказывается, по его собственному выражению, неким аналогом «драматической лирики» [Ibid.]. «Письмо жены речного торговца» также представляет собой подобие «драматического монолога» в духе Браунинга, и эта традиция несколько влияет на ракурс, с которого Паунд раскрывает ситуацию, представленную в стихотворении. Во-первых, Паунд придумывает профессию мужу героини, которая не упоминалась в оригинале и тем самым объясняет разлуку героев. Во-вторых, в стихотворении появляется загадочность, которой не было у Ли Бо: так, особое внимание вызывают строки «Если ты будешь спускаться по порогам реки Кианг (Янцзы), дай мне знать заранее» (“If you are coming down through the narrows of the river Kiang, / Please let me know beforehand” (26–27))², которая в оригинале выглядит как «Рано или поздно ты будешь спускаться по Санба, напиши письмо об этом домой заранее». Вероятность благополучного возвращения мужа героини домой в паундовском варианте стихотворения, таким образом, снижается, а также частично устраняется вещественный аспект коммуникации между героями, поскольку Паунд упоминает письмо лишь в заглавии, где его адресантом оказывается жена, а не муж. В этом свете «Письмо жены речного торговца» можно прочесть как повествование о неизвестности и даже о смерти, ведь читатель не может быть уверенным не только в том, что муж героини вернется, но что он вообще жив.

Помимо этого, вероятно, невольного включения новых смыслов в изначальный текст Паунд трансформирует его, отбрасывая некоторые непонятые им или ненужные ему, по его мнению, строки (к примеру, во фрагмент, повествующий о пробуждающейся любви пятнадцатилетней героини к мужу, не вошла строка, отсылающая к истории о верном влюбленном Бэй Шэне, который назначил свидание своей возлюбленной у моста и не сходил с условленного места, даже когда вода в реке начала прибывать, из-за чего и погиб, захлебнувшись в ее волнах [Yu 1998: 188]), при этом сохраняет многие важные для китайской поэзии топосы. Среди них — уже упомянутое ожидание на высокой башне (“Why should I climb the look out?” (14)), тоскливый крик обезьян (“The monkeys make sorrowful noise overhead” (18)), полет пары бабочек-влюбленных (“The paired

² Здесь и далее стихотворение Эзры Паунда *The River Merchant's Wife: a Letter* цит. по *Pound E. Early Writings: Poems and Prose / Ed. with an Introduction and Notes by Ira B. Nadel. Toronto: Penguin Books, 2005. P. 63–64.* В скобках курсивом указываются номера строк, подстрочный перевод наш.

butterflies are already yellow with August” (23)). Впрочем, и это оказывается не самым важным для Паунда: так как Восток для него, по выражению М.Ю. Ошукова, остается неким «сложным конструктом с элементами фикционализации и идеализации» [Ошуков 2019: 342], в китайской поэзии он в первую очередь ищет подтверждения своим собственным художественным исканиям и открытиям.

Китайская поэзия привлекает Паунда как наглядное отображение имажистского метода. Среди трудов Феноллозы он находит работу о китайской идеограмме (*The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* — «Китайский иероглиф как средство поэзии»), которая вдохновляет его на дальнейшие поиски в этой сфере. Согласно Феноллозе, благодаря тому, что знак и его значение совпадают в иероглифе, происходит органическое отсечение побочных, ненужных смыслов и приведение высказывания к конкретности, язык обретает почти физическое воплощение [Fenollosa 2008: 43]. Объект сам по себе оказывается символом, дает возможность прямо обращаться к нему. «Письмо жены речного торговца» в полной мере отражает это свойство языка: слог Паунда здесь лишен декоративности, каждая строка содержит конкретный образ, через который транслируются чувства и эмоции героини. Так, нам прямо не говорится, что первая строфа посвящена ее детству, но мы восстанавливаем это благодаря деталям: закрывающие брови волосы, детские игры с цветами и бамбуковой палкой, поедание слив. Страх героини перед супружеской жизнью передается образом склоненной головы (“Lowering my head, I looked at the wall” (9)), и, напротив, зарождение любви в ее сердце соответствует «расправленным бровям» (“At fifteen I stopped scowling” (11)). Даже желание умереть лишь вместе со своим супругом в устах героини отливается в форму существительного: она желает смешать свой прах с прахом мужа (“I desired my dust to be mingled with yours” (12)). Итак, стих Паунда становится осязаемым благодаря присутствию в нем вещей, однако вещь никогда не существует сама по себе: она всегда сплетается с переживанием.

Впрочем, в «Письме жены речного торговца» реализуется еще одна художественная теория Паунда, в сущности, являющаяся несколько эволюционировавшей формой имажизма, но называемая иначе, — это вортицизм, название которого восходит к слову *vortex* — «вихрь», «водоворот». Суть его заключается в том, что образы (*images*) оказываются не фиксированными, но постоянно пульсирующими, движущимися по направлению друг к другу; из их взаимодействия и рождается поэтический импульс. Идеограмматический метод, как его называют Феноллоза и Паунд, в этом отношении оказывается незаменимым: несмотря на то, что иероглиф

имеет конкретное значение и своими очертаниями напоминает его (особенно на ранних стадиях развития китайской письменности), все же он является скорее, по словам А.А. Гениса, «следом вещи» [Генис 1999: 225], а не пиктограммой: желая сказать «тигр», мы рисуем не тигра, но некий знак, который устремляет наши мысли к образу тигра, не будучи его точным изображением. Таким образом, иероглиф оказывается пучком схождения лучей разнонаправленных энергий: центробежной и центростремительной, где форма и содержание одновременно притягиваются и отталкиваются. Несколько наивно рассуждая о «ногах» иероглифов, которые стремятся друг к другу [Fenollosa 2008: 80], Феноллоза, тем не менее, подтверждает идею о движении, которое органически заложено внутри самого понятия иероглифа. Слово внутри идеограммы «перестает быть семантической, сигнифицирующей единицей, оно — часть и участник некоего двигательного процесса, осуществляемого во времени» [Чухрукидзе 1999: 44]. Сам Паунд в «Азбуке чтения» (*ABC of Reading*, 1934) объясняет принцип работы вортекса на следующем примере: он называет четыре вещи — роза, ржавчина, вишня и фламинго, — объединенные одним признаком: все они тяготеют к красному цвету, и их перечисление толкуется как идеограмма понятия «красный» [Round 1934: 22]. При этом если взять эти объекты по отдельности, независимо от других, идеограмма не будет складываться, поскольку в указанных предметах нет собственно красного цвета, есть лишь намек на движение в его сторону, который пробуждается при включении этих объектов в формулу с участием других таких же. Вортекс оказывается некой машиной, работающей только с множественным числом конкретных объектов, которая «запускается» благодаря наличию неполных соответствий между ними, тяготеющих к обретению невозможного полного совпадения и поэтому обеспечивающих вечное движение (Паунд изобретает вечный поэтический двигатель!) и бесконечное порождение поэтических смыслов.

И здесь мы подходим к важному изменению, которое Паунд, думается, не случайно вносит в оригинальный текст. Речь идет о строке «Ты отправился к Ку-то-ен по реке с кружащимися водоворотами» (“You went into far Ku-to-yen, by the river of swirling eddies” (16)). Паунд несколько не грешит против смысла: у Ли Бо сказано буквально «[ты уехал] через ущелье Кутан и бурлящие пороги у скал Ю», что в переводе А. Гитовича передано как «Далеко, туда, где в ущелье Цюйтан / Кипит между скал поток». Образ бурной реки, как мы видим, присутствует и в оригинале, однако подлинно паундовским дополнением оказывается, конечно, важный для него

образ водоворота³, который и становится ключом к анализу этого стихотворения. Два водных образа шестнадцатой строки — река и водоворот — в паундовском изводе могут быть противопоставлены друг другу, воплощая два способа прочтения «Письма жены речного торговца», где река будет соответствовать линейной последовательности действий, а водоворот — попытке применения идеограмматического метода.

Прочитывая стихотворение как «реку», мы обращаемся к одной из излюбленных тем Паунда — теме морского путешествия. Своеобразной Одиссеей оказываются как его ранние произведения: «Морестранник» (*The Seafarer*, 1911), «Хью Селвин Моберли» (*Hugh Selwyn Mauberley*, 1920), — так и поэма «Песни» (*The Cantos of Ezra Pound*, 1917–1966). Верная жена речного торговца, таким образом, оказывается китайской Пенелопой, ожидающей своего мужа. Однако на этом соположении европейской и восточной традиции Паунд не останавливается: образ реки, неуклонно стремящей свои воды вперед, важен нам и в форме реки жизненного пути, реки времени, где один этап сменяет другой. Изменение чувств героини от равнодушия к любви и страстной тоске по мужу становится движением, происходящим на фоне ее взросления: не случайно почти в каждом фрагменте упоминается ее возраст.

Мы уже упоминали о том, что Паунд полностью перенимает структуру стихотворения, которая была у Ли Бо, поэтому подобное «речное течение» сюжета не следует считать его заслугой. Однако линейность повествования не является неотъемлемой частью китайской поэзии: дело в том, что в китайском языке категории времени и числа могут трактоваться по-разному в зависимости от того, в каком соотношении с другими иероглифами находится тот или иной иероглиф [Хіе 1993: 274], и поэтому определенная логическая последовательность действий не навязывается читателю, но восстанавливается им после прочтения всего стихотворения. Паунд, таким образом, совершает это усилие, закрепляя логику повествования, однако его целью было, несомненно, не «европеизировать» стихотворение Ли Бо, но сохранить ощущение того самого вортексного тяготения и отталкивания слова и смысла, органичное в восточной поэзии благодаря грамматике языка и трудное для воссоздания по-английски.

Однако если мы, проплыв реку сюжета стихотворения, обратимся к нему вновь во всей его целокупности, мы сможем увидеть, как

³ Это не единственное использование образа водоворота в «Катае»: к примеру, в «Стихотворении у моста в Тяньцзине» (*Poem by the Bridge at Ten-Shin*) возникает строка «И в крутящихся в обратную сторону водоворотах» (“And on the backswirling eddies”).

закручивается водоворот поэтического усилия. Паунд не случайно членит свой текст на строфы, описывая каждый этап развития чувства героини: каждый фрагмент можно воспринимать как своеобразную составную часть иероглифа. Так, строки 1–6 мы можем условно обозначить как «детские игры», строки 7–10 — «страх» или «стеснение», строки 11–12 — «страсть», строки 15–28 — «преданность», «ожидание». Соединяя их вместе, мы получаем подобие идеограммы, значение которой мы могли бы определить как «любовь». Но подлинная суть прочтения стихотворения этим методом коренится вовсе не в том, чтобы свести его к одному слову, дать устойчивое определение, расшифровать смысл всего сказанного и остановиться на этом, но в том, чтобы бесконечно перемещаться между значениями и оттенками, так завораживающе похожими и непохожими друг на друга, черпая вдохновение в их взаимодействии. Перед нами предстают различные формы и образы, в которых человеку является чувство, но подлинный лик понятия «любовь» увидеть невозможно: человек обречен вглядываться в тени, отбрасываемые им, тщась отыскать полноту бытия путем собирания как можно большего числа его подобий. Паунд стремится «написать Рай»⁴, припасть к «персиковому источнику» [Половинкина 2020: 31] китайской поэзии, переоткрывая идеальный язык, в котором уравнивается различная оптика, включающая в себя как вглядывание в вихрь быстро мчащихся частиц-монад, так и прозрение складывающегося из них единого образа, немонолитного монолита. Однако мечта о возвращении к гармонии конфуцианского космоса [Малаян 1982: 261] оказывается утопией: несовершенство языка не приводит к овеществлению главного «иероглифа» стихотворения, остающегося лишь отблеском на именах вещей, из которых составлена его мерцающая субстанция.

Итак, в 1915 году Паунд верит в то, что демиургическая, восстанавливающая связи между различными объектами речь возможна и заключается в поэтическом слове. Его поэтический метод являет собой поиск как можно большего количества заряженных схожей энергией форм в виде конкретных объектов и извлечения из них «электричества» поэтического импульса. Это дает возможность осуществлять подлинное творение, однако стоит ослабнуть могучей силе вортекса, как при ближайшем рассмотрении оно рассыпается на составные части, будучи несравнимым с Творением. Паунд и сам сознает, что это так, поэтому и стремится к все большей конкретности поэтического слова, словно надеясь, что, слепленное из одного куска глины, а не составленное из многих фрагментов, оно не

⁴ “I have tried to write Paradise”, Canto CXVII.

покроется трещинами. Входя в реку (или же водоворот?) традиции, он окликает вещи по именам, словно давая им новые названия, подобно Адаму в Эдемском саду, пытаясь таким образом вспомнить их подлинные имена на довавилонском языке, и желает, чтобы благодаря этому ему удалось удержаться на плаву.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Генис А.А. Без языка. Эзра Паунд // Иностранная литература. 1999. № 9. С. 220–240.
2. Ибрагимова К.Р. Перевод как интерпретация: Эзра Паунд и древнеанглийская поэзия // Литература двух Америк. 2019. № 7. С. 322–338.
3. Малявин В.В. Китайские импровизации Паунда // Восток — Запад: Исследования. Переводы. Публикации. Вып. 1. М., 1982. С. 270–277.
4. Ошуков М.Ю. Драматические опыты Паунда: вортицистский театр Но // Литература двух Америк. 2019. № 7. С. 339–359.
5. Половинкина О.И. Китайские переводы Эзры Паунда и утопия «персикового источника» // Шаги/Steps. 2020. Т. 6. № 3. С. 28–49.
6. Поэзия эпохи Тан. VII–X вв. Пер. с кит. М., 1987.
7. Толмачёв В.М. Эзра Паунд // История литературы США. Т. 6. Кн. 2. М., 2013. С. 78–126.
8. Чухрукидзе К.К. Pound & E. M., 1999. С. 44.
9. Cooper A. Li Po and Tu Fu. L., 1973.
10. Fenollosa E., Pound E. The Chinese Written Character as a Medium for Poetry: A Critical Edition / Ed. by H. Saussy, J. Stalling, L. Klein. New York, 2008.
11. Lavrač M. On Parting, Separation and Longing in the Chinese Poetic Tradition // Interlitteraria. 2015. № 20. P. 105–122.
12. Pound E. ABC of Reading. New Haven, 1934.
13. Pound E. Early Writings: Poems and Prose / Ed. with an Introduction and Notes by Ira B. Nadel. Toronto, 2005.
14. Pound E. The Letters of Ezra Pound, 1907–1941 / Ed. by D. D. Paige. L., 1951.
15. Schweik S. A Gulf So Deeply Cut: American Women Poets and the Second World War. Madison, 1991.
16. Terrell C. The Na-Khi Documents I // Paideuma. 1974. Vol. 3. № 1. P. 91–122.
17. Xie M. Elegy and Personae in Ezra Pound's Cathay // ELH. 1993. Vol. 60. № 1. P. 261–281.
18. Yu Zh. Ezra Pound's 'The River Merchant's Wife: a Letter': on Mistranslation of the Two Allusions // Paideuma. 1998. Vol. 27. № 2/3. P. 185–194.

REFERENCES

1. Genis A.A. Bez jazyka. Ezra Pound [Without language. Ezra Pound]. *Inostrannaja literatura*. № 9. 1999, pp. 220–240. (In Russ.)
2. Ibragimova K.R. Perevod kak interpretacija: Ezra Pound i drevneanglijskaja poezija [Translation as interpretation: Ezra Pound and Old English poetry]. *Literatura dvuh Amerik*. № 7. 2019, pp. 322–338. (In Russ.)
3. Maljavin V.V. Kitajskie improvizacii Paunda [Pound's Chinese improvisations]. *Vostok — Zapad: Issledovanija. Perevody. Publikacii*. № 1. M.: Nauka, 1982, pp. 270–277. (In Russ.)

4. Oshukov M.Ju. Dramaticheskie opyty Paunda: vorticistskij teatr No [Pound's dramatic experiences: the Vorticist Noh theatre]. *Literatura dvuh Amerik*. № 7. 2019, pp. 339–359. (In Russ.)
5. Polovinkina O.I. Kitajskie perevody Ezry Paunda i utopija «persikovogo istochnika» [Ezra Pound's Chinese translations and the utopia of "Peach-blossom-fountain"]. *Shagi/Steps*. Vol. 6. № 3. 2020, pp. 28–49. (In Russ.)
6. *Pohezija jepohi Tan. VII–X vv. [Tang poetry. VII–X centuries]*. Translation from Chinese. M.: Hudozhestvennaja literatura, 1987. 479 p. (In Russ.)
7. Tolmatchoff V.M. Ezra Paund [Ezra Pound]. *Istorija literatury SShA [The history of the USA literature]*. Vol. 6. Book 2. M.: IMLI RAN, 2013, pp. 78–126. (In Russ.)
8. Chukhrukidze K.K. Pound & E. M.: Logos, 1999. 176 p. (In Russ.)
9. Cooper A. *Li Po and Tu Fu*. L.: Penguin, 1973. 256 p.
10. Fenollosa E., Pound E. *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry: A Critical Edition* / Ed. by H. Saussy, J. Stalling, L. Klein. New York: Fordham University Press, 2008. 240 p.
11. Lavrač M. On Parting, Separation and Longing in the Chinese Poetic Tradition *Interlitteraria*. № 20, 2015, pp. 105–122.
12. Pound E. *ABC of Reading*. New Haven: Yale University Press, 1934, 205 p.
13. Pound E. *Early Writings: Poems and Prose* / Ed. with an Introduction and Notes by Ira B. Nadel. Toronto: Penguin Books, 2005. 408 p.
14. Pound E. *The Letters of Ezra Pound, 1907–1941* / Ed. by D. D. Paige. L. Faber and Faber, 1951. 464 p.
15. Schweik S. *A Gulf So Deeply Cut: American Women Poets and the Second World War*. Madison: University of Wisconsin Press, 1991. 392 p.
16. Terrell C. The Na-Khi Documents I. *Paideuma*. Vol. 3. № 1. 1974, pp. 91–122.
17. Xie M. Elegy and Personae in Ezra Pound's Cathay. *ELH*. Vol. 60. № 1. 1993, pp. 261–281.
18. Yu Zh. Ezra Pound's 'The River Merchant's Wife: a Letter': on Mistranslation of the Two Allusions. *Paideuma*. Vol. 27. № 2/3. 1998, pp. 185–194.

Поступила в редакцию 31.05.2023

Принята к публикации 29.08.2023

Отредактирована 15.09.2023

Received 31.05.2023

Accepted 29.08.2023

Revised 15.09.2023

ОБ АВТОРЕ

Ибрагимова Карина Рашитовна — канд. филол. наук, преподаватель кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова; agitato72@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

Karina Ibragimova — PhD, Assistant Professor, Department of History of Foreign Literatures, Lomonosov Moscow State University; agitato72@mail.ru