

Владимир Малявин

КИТАЙСКИЕ ИМПРОВИЗАЦИИ ПАУНДА

Имажизм, идеограмма и китайская поэзия Конфуцианский космос Паунда Литература

The flowers of the apricot blow from
the East to the West
I have tried to keep them from
falling.

Ezra Pound «Canto CXV»

Американский поэт Эзра Паунд (1885–1972) вошел в историю современной западной литературы как один из столпов модернизма. В его творчестве выразились острый кризис буржуазной цивилизации и сопутствовавшая этому кризису переоценка сущности и назначения искусства. Восставая с одинаковой горячностью против субъективизма и против трафаретности в современной ему поэзии, Паунд возвел в ранг своего главного творческого принципа умение смотреть на мир чужими глазами, чувствовать через со-чувствие других и пытался подкрепить свои эстетические концепции обращением к наследию культур древности и средневековья, в том числе культур Востока. Уже первому большому сборнику своих стихов, появившемуся в Лондоне в 1910 г., Паунд дал название «Маски». Спустя четыре года он писал о своей поэтической карьере: «Я начал поиск реальности в книге, озаглавленной „Маски“, отливая маски меня самого в каждом стихотворении. Я продолжил длинным рядом переводов, которые были всего лишь еще более утонченными масками» [1, с. 50]. Примеривая маски, Паунд смело перешагивал через пропасть языков и поколений. За несколько лет из-под его пера вышли переводы провансальской поэзии трубадуров, древнеанглийской поэзии, китайской классической лирики, пьес японского театра Но, произведений античных, авторов.

Мотивы, темы, образы переведенной Паундом поэзии продолжили свою жизнь в его знаменитых «Песнях» («Cantos») — грандиозной, замысленной наподобие «Одиссеи» и «Божественной комедии» поэтической панораме реминисценций, где поэт, внимая нестройному хору времен, выбирает из него голоса, которые он хочет слушать. В нацеленности на единение личного и чужого, древнего и нового, индивидуального и всеобщего — весь Паунд, во всех проявлениях его таланта: смелый экспериментатор в области формы стиха, постоянно вдохновлявшийся поэзией далекого прошлого; авангардистский теоретик искусства, построивший свою теорию на трюизмах европейской поэтики; эксцентричный бунтарь, воевавший против культурного нигилизма и ценивший цивилизации за их возраст.

Поэзия Паунда — галерея масок и, шире, одна внеличностная маска. Но маску нужно сработать. Поэтический процесс, как таковой, и является главной драмой творчества Паунда. Сюжет этой драмы в паундовском понимании — максимально точное определение предмета поэзии. Провозгласив своей целью возвращение к объективной жизни вещей, Паунд нуждался в столь же объективных указателях на своем пути. Он искал опору в наиболее фундаментальных образах культуры, образах-парадигмах — в том, что, как ему казалось, отлилось в культуре навечно и потому в высшем смысле есть. Воскрешая все, что, на его взгляд, достойно воскрешения, Паунд анатомирует поэзию, и его верлибр призван донести до нас живое биение поэтического пульса.

Творчество Паунда как самосозерцание поэтической мысли экспериментально не только по форме, но и по самой сути своей. Не отсюда ли проистекает странная судьба паундовского наследия: несмотря на то что оно оказало огромное влияние на современную западную литературу и породило десятки ученых комментариев, Паунд не приобрел и, вероятно, никогда не приобретет репутации классика. Дело не только в том, что в литературных вкусах Паунда было много наивного и нелепого. Главная причина — в самой природе поэтического видения этого модерниста. Паунд слишком дорожит первым моментом восприятия мира, чтобы заботиться о единстве изображения и изображаемого. Он жаждал гармонии, а гармония ускользала от него.

Паунд считал себя строителем здания «универсального откровения» культуры. Но достичь своей цели он пытался негодным средством проповеди элитарной исключительности Художника. Его ненависть к «патетической болтовне» буржуазного общества, кретинизму буржуазного псевдоискусства лишь обостряла в нем чувство бессилия своего индивидуалистического бунта. Принятая Паундом, переселившимся с конца 20-х годов в Италию, поза «добровольного изгнанника», разумеется, ничего не решала. В конце концов растерявшийся авангардист оказался в лагере сторонников Муссолини. Фашистскую демагогию дуче Паунд счел за откровение врага денежных олигархов, не разглядев в ней чудовищную дозу все той же патетической болтовни, которой он силился бросить вызов. Раскаяние, пришедшее к осужденному Паунду в 1945 г., далось непомерно дорогой ценой двух десятилетий политической слепоты и безответственности.

«Всю жизнь я прожил, уверенный, что кое-что знаю. Но потом пришел странный день, и я понял, что не знаю ничего, решительно ничего. И слова оказались лишенными смысла...» (цит. по [16, с. 31]). Так говорил на склоне лет Паунд — человек, который когда-то вознамерился восстановить изначальный смысл основных понятий культуры. Но жизненная катастрофа Паунда не отменяет того факта, что его творчество, особенно раннее, внесло известный положительный вклад в литературный процесс на Западе и дает богатую пищу для

размышлений о взаимодействии культур Востока и Запада в современном мире.

Наряду с поэзией европейского средневековья особенно глубокое и устойчивое влияние на Паунда оказала китайская традиция. Китайская тема в творчестве Паунда — это и переводы из классической поэзии Китая, и китайские мотивы в «Песнях», и конфуцианский фон эстетической теории Паунда. Каждый из этих аспектов китайского влияния сыграл особую роль в творческой эволюции Паунда и занимает особое место в наследии поэта.

ИМАЖИЗМ, ИДЕОГРАММА И КИТАЙСКАЯ ПОЭЗИЯ

Прологом к открытию Паундом Китая можно считать его отказ от ранних опытов драматической лирики и переход к имажистской поэзии. На первых порах по крайней мере за «имажизмом» Паунда не стояло какой-либо разработанной теории образа-имэджа. Имажистское кредо Паунда ограничивалось несколькими практическими приемами поэтического стиля и метода. По воспоминаниям самого Паунда, весной 1912 г. он вместе с двумя собратьями по перу условился писать в соответствии с тремя принципами:

- 1) непосредственно называть вещи, т. е. изображать их, не комментируя и не впадая в рефлекссию;
- 2) не употреблять слов, которые не создают зрительного образа;
- 3) сочинять в последовательности музыкальной фразы, а не метронома, избегая вводить пустые слова ради ритма [10, с. 4].

Итак, Паунд стремился к тому, чтобы язык не комментировал реальность, а точно выражал ее. Для него поэзия призвана воплощать полноту бытия, в которой сливаются вещь и слово, мысль и ощущение. Имэдж, гласит известная формула Паунда, есть «интеллектуальный и чувственный комплекс в определенный, момент времени». Антиподом имажистского метода являлись для Паунда всякого рода абстракции, дидактизм и риторика, убивающие объективную жизнь вещей. «Главное в имажизме то, что он не позволяет использовать образы как украшения, — писал Паунд в 1914 г. — Имэдж сам по себе есть речь. Имэдж — это слово по ту сторону сформулированного языка» [1, с. 53].

Первые декларации Паунда-имажиста столь же многообещающи, сколь и расплывчаты. Неизвестно, чем бы закончились имажистские эксперименты Паунда, если бы не его встреча с вдовой американского японоведа Эрнеста Феноллозы, которая сочла молодого поэта достойным наследником архива ее покойного мужа. Так в 1913 г. Паунд стал владельцем, как он выразился, «сокровищ Феноллозы» — текстов и подстрочников большого числа стихов, черновых переводов литературных произведений Китая и Японии, различных заметок о культуре Дальнего Востока.

В бумагах Феноллозы Паунд обнаружил эссе о поэтике, озаглавленное «Китайский иероглиф как средство поэзии». Впоследствии Паунд опубликовал его со своими примечаниями. В своем эссе Феноллоза сравнивает поэтические возможности китайского и английского языков, отдавая предпочтение первому. «Языки сегодня, — говорит Феноллоза, имея в виду современное состояние западных языков, — тощи и стерильны, потому что мы все меньше вдумываемся в них. Мы вынуждены, ради быстроты и точности, приписывать каждому слову как можно более узкий смысл... Последняя стадия разложения запечатлена в словаре. Только ученые и поэты мучительно нащупывают нити наших этимологии и, насколько в их силах, воссоздают нашу речь из забытых фрагментов» [14, с. 24]. В противоположность сухому логицизму западных языков, описывающих предметы и действия в объективированно-абстрактном виде, Феноллоза находит в китайской иероглифической письменности конкретно-образное восприятие мира в его динамическом единстве. Феноллоза исходит из идеографических аспектов иероглифа как сочетания знаков, имеющих визуальные прототипы. Оттого, уверяет он, когда мы читаем по-китайски, «нам кажется, что мы не оперируем умозрительными понятиями, но наблюдаем вещи, претворяющие свою собственную судьбу» [14, с. 9].

Считая субъектно-предикатную модель безжизненной, Феноллоза строит свою поэтику как археологию языка, реконструкцию его забытой первоначальной основы, не знающей картезианского разрыва между субъективным и объективным, внутренним и внешним. В природе, заявляет он, «нет настоящего существительного, изолированной вещи, но каждая вещь суть конечный пункт или, скорее, место пересечения действий... В равной мере в природе невозможен чистый глагол, абстрактное движение. Глаз видит существительное и глагол как одно: вещи в движении, движение в вещах — так и склонно представлять их китайское миропонимание» [14, с. 10]. Китайская иероглифика казалась Феноллозе ближайшим подобием аутентичного языка, который есть не транскрипция одномерной в своей логичности мысли, но непосредственное воспроизведение всего комплекса естественных связей вещей. Такой язык, выражающий совокупное движение мира как «переноса силы» от вещи к вещи, восстанавливает изначальное единство человека и природы, духовного и материального. Постулируя присутствие одного в другом, он принципиально метафоричен, но совершенно безыскусен. «Примитивные метафоры возникают не из субъективных процессов, — пишет Феноллоза. — Они возможны только потому, что следуют объективным линиям отношений в самой природе. Отношения более реальны и более важны, чем вещи, которые они соотносят» [14, с. 22]. В иероглифе как идеограмме, по Феноллозе, мы имеем дело с такой «примитивной метафорой». Здесь сочетание двух конкретных образов не просто производит некое третье отвлеченное понятие, но предполагает глубинную связь между ними; оба компонента

взаимно определяют друг друга.

Смелые идеи Феноллозы вызвали противоречивые отклики в литературных и научных кругах Запада. Их серьезно комментировали, и их отвергали как ересь и шарлатанство. Оценивая их, полезно соблюсти два условия: не доводить позицию Феноллозы, риторически утрирующего противостояние Запада и Востока, до абсурдных крайностей и различать в ней три разных аспекта — концепцию иероглифической письменности, оценку китайской культуры и самостоятельную теорию поэтики. Что касается первого пункта, а именно тезиса Феноллозы о том, что иероглифы представляют собой стилизованные картины предметов и ничего более и что китайский поэт пишет, подразумевая пиктографический смысл знаков, то здесь точка зрения Феноллозы наиболее уязвима. Идеограммы в собственном смысле слова составляют лишь незначительную часть китайских иероглифов. Хотя сам процесс чтения осмыслялся в китайской традиции иначе, чем в цивилизациях с алфавитным письмом, и напоминал скорее созерцание цельного фрагмента текста, в том числе, быть может, и созерцание отображенных в нем нефиксированных отношений вещей, едва ли это созерцание было ориентировано на уровень морфологии знаков, более всего привлекавший Феноллозу. Во всяком случае, высшее выражение картинно-импрессионистского потенциала иероглифического письма в Китае — искусство каллиграфии — не имело ничего общего с идеографическим анализом знаков. Наконец, пиктографическое прочтение иероглифа совершенно непередаваемо в алфавитном письме. Если, к примеру, идеограмма «восток» являет нам картину солнца, встающего из-за дерева, ни один западный поэт не сможет графически изобразить ее средствами своего языка. Неосуществим и словесный парафраз идеограммы, ибо неизбежная в таком случае подстановка логических связей между элементами тут же разрушит ее целостность.

Нельзя не признать, однако, что Феноллоза уловил некоторые существенные черты китайского языка и китайской культуры. Простота синтаксиса, скупость грамматических указателей в древнекитайском языке сообщали фразе особую эластичность и богатство ассоциативных связей. Хорошо известно также, что китайцы мыслили мир в категориях не формально-логического тождества субстанции, но отношений взаимоперехода противоположностей, органического единства универсума вне дихотомии духовного и материального, бытия и небытия. В поэзии и мысли Китая человек предстает вовлеченным в поток природных превращений и его жизнь обычно открывается нам через жизнь естественного мира. Все это — устойчивые компоненты нынешнего конвенционального образа китайской цивилизации. Они могут стимулировать дальнейшее изучение Китая, но могут ему и помешать, если превращаются в догму. То же относится к высказываниям Феноллозы, который именно уловил особенности китайской культуры, но не более. Феноллоза затронул реальные

проблемы, но обсуждал их на слишком общем и местами даже дилетантском уровне.

Но и сказанного Феноллозой оказалось достаточно для того, чтобы Паунд, неожиданно нашедший в его эссе подтверждения своим собственным мыслям о поэзии, заразился идеей органического единства аутентичного (поэтического) языка и природных процессов и стал смотреть на китайскую письменность и культуру глазами Феноллозы. Впоследствии он часто противопоставлял «западный» способ определять предметы путем отнесения их к последовательно расширяющимся классам понятий «восточному» или «идеограмматическому» методу сопоставления конкретных объектов, рождающего некий целостный и единичный образ. «Феноллоза, — писал Паунд уже в 30-х годах, — обратил внимание на западную потребность в идеограмматическом мышлении. Низведи „красное” до розы, ржавчины, вишни, если ты хочешь знать, о чем ты говоришь» [2, с. 202]. Иероглиф, воспринятый как магическая картина, как точка пересечения мировых сил,местилище энергии вещей, заложенной в их отношениях, стал для Паунда наглядной моделью его поэтического мира, прообразом динамической всеобщности бытия. В своей обычной безапелляционной манере он заявил однажды: «Внимая Востоку даже с моим скудным знанием идеограммы, я понял, что несколько часов работы с ней оживляют больше, делают больше для того, чтобы вырвать человека из окостенения, чем месяц работы с великим греческим автором» (цит. по [37, с. 95])¹.

¹ Не один Паунд нашел знакомство с иероглифической письменностью чрезвычайно поучительным. Сергей Эйзенштейн, одно время изучавший японский язык, писал впоследствии: «Как я был благодарен судьбе, что она... приобщила меня к этому необычному ходу мышления древних восточных языков и словесной пиктографии. Именно этот „необычный” ход мышления помог мне разобраться в природе монтажа. А когда этот ход осознался позже как закономерность хода внутреннего чувственного мышления... он помог мне разобраться в наиболее сокровенных слоях искусства» [18, с. 99].

В равной мере Паунд не скрывал своего восторга перед китайской поэзией, восторга, вполне естественного для имажи-ста, видевшего суть поэзии в «объективной презентации» и трактовавшего образ как «уравнение чувства». Ибо, — отвлекаясь от буквы имажистского жаргона, — кредо имажизма соответствует главному принципу китайской поэзии — быть точным в назывании вещей и не торопиться пояснять свои чувства. В статье «Китайская поэзия» (1918 г.) Паунд, обобщая свой опыт работы над переводами китайских поэтов, заявлял: переводить китайскую поэзию стоит потому, что она «обладает некоторыми свойствами живого изображения, а многие китайские авторы удовлетворялись тем, что излагали свой материал без морализирования и комментария». В той же статье Паунд верно подмечает предъявляемое китайской поэзией к читателю требование

соучастия в поэтическом процессе.

«Первое большое различие между китайским и нашим вкусами, — писал Паунд, — состоит в том, что китайцы любят поэзию, заставляющую их думать, и даже поэзию, озадачивающую их» (цит. по [37, с. 147—148]). Кажется, что от имени китайцев говорит сам Паунд, и все же его характеристика китайской поэзии довольно точна. Паунд учился у поэтической традиции Китая изысканному сочетанию конкретной, экспрессивной образности и целомудренно-невысказанной духовности. Оттого же он считал китайцев непревзойденными мастерами пейзажной лирики, рядом с которыми мог поставить только своих любимых трубадуров.

Итак, по Паунду, прошедшему китайскую выучку, предмет поэзии, поэтический импульс неназываем. Он — вне слов, и потому всякие «художества», всякая экзальтация неуместны. Но он дан в словах и говорит о себе их фактическим присутствием. Чем более внешним, объективно-бесстрастным выглядит образ, тем он интимнее — такова главная посылка паундовской концепции имэджа. В европейской эстетике нет даже термина, обозначающего это глубинное сродство человеческого духа и естественного мира. В китайской культуре все ключевые понятия, касающиеся жизнедеятельности человека, будь то «дыхание» (*ци*), «чувство» (*цин*) или «духовность» (*лин*), наделялись космическими параметрами и обозначали, скорее, общую среду взаимодействия человека и мира. Точно так же и паундовское определение имэджа как «интеллектуального и чувственного комплекса» близко китайской традиции, не знавшей противопоставления разума и чувства.

Конкретность, структурная глубина, экспрессивность — важнейшие свойства имэджа-идеограммы в теории Паунда. Хотя само слово «идеограмма» применительно к своему творчеству Паунд начал систематически употреблять с 20-х годов, черты его идеограмматического метода, предположительно взятого с Востока, прослеживаются уже в его первых имажистских стихах. Паунд разделял интерес имажистов к японским трехстишиям хайку, казавшимся ему практическим воплощением его тогдашнего поэтического идеала — «стихотворения одного имэджа». В начале 1913 г. Паунд создает несколько имитаций и переложений китайской поэзии, призванных выразить цельность образа в стиле хайку. Так, структура хайку угадывается в стихотворении «Надпись на веере, для ее господина императора», написанном по мотивам стихотворения китайской поэтессы Бань Цзе-ю (I в. до н. э.). Паунд опирался на английский перевод Г. А. Джайлса, но, стремясь к максимальной насыщенности образа, сжал десять строк оригинального текста до трехстишия:

О веер белого шелка,
Чистый как иней на

стебле травы,

И ты отложен в сторону.

Имажистскую технику Паунда хорошо иллюстрирует и стихотворение, озаглавленное «Цай Чи». Его китайский источник неизвестен. Скорее всего — перед нами «китайская фантазия» Паунда, выполненная по подобию японского хайку:

Лепестки опадают в источник,
Цвета апельсина листья

роз,

Их желтизна облипает камень.

Эта миниатюра производит впечатление молниеносного полета внутри единого образа, движения, принявшего облик застывшего жеста. Основную нагрузку несет глагол to cling («приставать», «прилипнуть»), подчеркивающий динамическое взаимопроникновение отдельных частей картины. Образ липнущего влажного листа (иногда с эротическим оттенком) фигурирует в нескольких «стихотворениях одного имэджа» Паунда той поры. В какой-то мере он указывает на главную цель имажистской поэзии Паунда — создание внутренне цельной картины. Воспринимая имэдж в качестве некоего поэтического перво-атома, Паунд мыслит поэзию в категориях игры света и тени, «расположения цветов и масс». Работа Паунда-имажиста со словом сродни работе скульптора — он просто «отсекает все лишнее». Его девиз — «Dichten=Condensare», «делать поэзию=уплотнять» (по-немецки эти слова — омонимы). Но пластическая законченность имэджа для Паунда отнюдь не равнялась инертности. Напротив, сам поэт очень скоро почувствовал неудовлетворенность имажизмом из-за того, что большинстве поэтов-имажистов остановились на изображении статических образов, тогда как его интересовали образы движущиеся, жизнь образов в их взаимных переходах, свободной игре. Имэдж для Паунда есть, помимо прочего, еще и «выражение всякой устремленности».

В итоге у Паунда синхронность имэджа как целого сокрыта в диахроническом расположении его частей. Для примера возьмем известную паундовскую миниатюру «На станции метро». Если верить Паунду, он работал над ней полгода, пока тридцать строк первоначального варианта не отлились, наконец, в следующее двестише:

Явленье этих лиц в толпе;
Лепестки на мокрой, черной ветке.

В статье «Вортисизм» (1914 г.) Паунд цитирует свою поэтическую

зарисовку как образец «стихотворения одного имэджа», разъясняя: «Стихотворение одного имэджа есть форма надставки, т. е. идея, поставленная сверху другой... В стихотворениях такого рода пытаются запечатлеть тот самый миг, когда внешний и объективный предмет превращается или врезается в предмет интравертный и субъективный» [1, с. 53—54]. В данной миниатюре, как видим, две фразы, два вида восприятия мира ставятся в определенной оппозиции друг к другу, высекающей искру их взаимного напряжения. Чисто описательная строка откликается ярким образом, при всем его отличии от первой мысли, внутренне тяготеющим к ней. Но в конце концов стихотворение Паунда интересно не столько своей техникой, сколько запечатленным в нем ощущением некоей таинственной самоотстраненности бытия. Это — мистическое видение, входящее в нас «явлением» нездешнего и необычного земному и обыденному.

Разрыв между фразами, который должен быть заполнен воображением читателя, лежит в основе поэзии Паунда. В его вещественной пустоте заключено то, что Паунд называл ничем не выдающим себя «абсолютным ритмом» чувства и поэтического слова. Этот разрыв уже примкнувший в 1914 г. к другому авангардистскому кружку, вортсистам, Паунд именовал также Вортэксом — круговоротом, «подобным сияющему узлу или сгустку, из которого, и через который, и в который постоянно мчатся идеи» [1, с. 57]. Наличие такого разрыва предполагает, что каждая новая строка неожиданна, что в течении стиха возможны любые повороты. Если поэзия Паунда, по слову его современника, поэта Уильяма Карлоса Уильямса, воплощает «движение мысли», то речь идет, очевидно, не о последовательном логическом развитии, но о музыкальной соотнесенности фраз вне начала и конца, тождества и различия. Дискурсивная функция образа сводится у Паунда к минимуму и зачастую вообще неразличима. Разумеется, техника «над-ставки» универсальна и масштабы ее применения могут быть безгранично расширены. Паунд быстро пережил этап увлечения малой формой и впоследствии пользовался приемом «над-ставки» много свободнее. В «Песнях» нередко можно наблюдать, как описательные пассажи различной длины выливаются в насыщенный образ, контрастирующий с повествованием и метафорически завершающий его. Часто Паунд «над-ставляет» к английскому тексту иноязычные фрагменты, заставляя тем самым звучать не просто слово, но саму фактуру языка. Как ни относиться к этому сильно затрудняющему чтение приему, надо признать, что перед нами не разновидность литературного щегольства, но логическое завершение паундовского метода.

Поэтическое сознание Паунда утверждает принципиальное единство и иерархическую соподчиненность вещей в имэдже. Ибо имэдж — одновременно монада мира и единый континуум, его пронизывающий. Каждое слово-образ обладает внутренней перспективой и, в свою

очередь, служит элементом более обширной структуры. Мир делим, даже сведенный к бесконечно малой величине, и он монолитен, даже взятый как сумма всего сущего. Он являет картину «великой лестницы бытия» в потоке «абсолютного ритма» наполненной пустоты. Исток и конец этого потока — в каждом миге его движения.

Паунд имел возможность сопоставить свой метод с принципами поэтической традиции Китая. Летом 1914 г. он занялся переводами из китайской поэзии по текстам и подстрочникам Феноллозы. Переводы появились в следующем году отдельным сборником под названием «Катай» (так именовали в средневековой Европе лежащую на восточном краю земли загадочную страну). Критики восторженно встретили сборник, похвалив непосредственность и простоту его языка. Классический отзыв принадлежит Томасу Элиоту, который назвал Паунда «изобретателем китайской поэзии для нашего времени». «Каждое поколение должно само переводить для себя. — пояснял Элиот. — Это означает, что китайская поэзия, какой мы знаем ее сегодня, есть нечто, изобретенное Эзрой Паундом. Не существует китайской поэзии в себе, ждущей некоего идеального переводчика, который будет единственным переводчиком». [3, с. 14—15].

В лагере знатоков китайской поэзии мнения разделились. Одни высоко ценили работу Паунда как переводчика, другие, и, пожалуй, большинство, отнеслись к ней скептически. Надо признать, что в «Катае», как и в других переводных вещах Паунда, многое способно оскорбить взор профессионального филолога. Приступая к переводу, Паунд почти ничего не знал о китайском языке и в своем паломничестве в мир китайской поэзии вынужден был полагаться на указания Феноллозы, проводника не слишком надежного. Странно видеть, как Паунд, вероятно, из-за неразберихи в бумагах Феноллозы в одном случае соединяет два стихотворения, приняв к тому же прозаическое пояснение к заголовку одного из них за стихотворный текст, в других — непонятным образом разбивает оригинал или переиначивает до неузнаваемости целые строфы. Специалисты-синологи не преминули предъявить Паунду свой счет, указав на имеющиеся в «Катае» фактические ошибки и непозволительные для серьезного переводчика вольности.

Ни похвалы Паунду как оригинальному англоязычному поэту, ни упреки литературных педантов не раскрывают всей правды о «Катае». Те, кто видят в нем просто «замечательную английскую поэзию», отказываются замечать работу Паунда с китайским материалом. Перечни же филологических огрехов Паунда ничего не говорят о художественной ценности его новаторских переложений. Согласимся с Элиотом: идеальных переводчиков не бывает. Успех «Катая», равно как и критические замечания в его адрес, определены индивидуальным подходом Паунда к материалу, подходом продуманным и

последовательным. Еще в 1913 г., в статье «Как я начинал», Паунд четко сформулировал для себя задачу переводчика. «Я решил узнать, — писал Паунд, — что почитается всюду поэзией, досконально узнать ее динамическое содержание, какая часть поэзии „неуничтожима“, какая часть ее не может быть потеряна при переводе и — едва ли не менее важное — какие эффекты достижимы только в одном языке и совершенно не поддаются переводу» (цит. по [38, с. 70]).

Нацеливая себя на передачу не идеи, не формы, но «динамического содержания» поэтического произведения и называя это содержание неуничтожимым компонентом поэзии любого народа, Паунд сознает необходимость идти на жертвы. В статье «Французские поэты» (1918 г.) Паунд, уточняя свои высказывания о непереводаемых элементах поэзии, заявлял, что в переводе можно пренебречь «модными стилями», «вопросами местного вкуса», «техническими аспектами» ради «как можно более свободного от оков мертвых формальностей воспроизведения контекста» [10, с. 159]. Идеальный переводчик, по Паунду, интуитивно вживается в душевное состояние оригинального автора и импровизирует средствами своего языка его точное сущностное подобие на уровне контекста. Для Паунда настоящий перевод — откровение неуничтожимой сути всякой поэзии, единой Правды и источника жизни всех культур. Заурядный же переводчик слепо копирует форму материала и лишь «сообщает о правде». «Катай» — практическое воплощение паундовской теории перевода как оригинального воссоздания поэзии. Паунд не стремится передать «местный вкус» оригинала, заложенные в нем ассоциации и риторические фигуры, представляющие интерес для китайского читателя. Он демонстрирует принципиальную враждебность к синтаксически точному переводу, пренебрегая оригинальным порядком слов и обязательной в китайском стихе цезурой. Тем не менее логическое членение фраз обычно соблюдается, а ритм в большинстве стихотворений хорошо отмечен. Но главным остается, конечно, решение задачи переводчика в паундовском понимании, т. е. его умение почувствовать и выразить «динамическое содержание» поэзии другой культуры. Напомним, что в классической поэзии Китая строка состоит из двух частей, разделенных цезурой, которая определяет синтаксис фразы. Каждая часть, как правило, равняется более или менее самостоятельному образу, и интерпретация их связи составляет один из самых сложных этапов работы переводчика китайской поэзии. Приведем для примера заключительную строфу стихотворения Ли Бо «Прощание с другом». Вверху помещен ее подстрочный перевод, внизу — версия Паунда:

Плывущее облако... дума странника.
Заходящее солнце... Чувство старого

друга.

Прощальный поклон [вам]. Отсюда

лежит путь.

коней.

Слышится ржанье разлученных

Mind like a floating wide cloud,
Sunset like the parting of old

acquaintances.

Who bow over their clasped hands at a

distance.

Our horses neigh at each other as we are

departing.

Многоточие в первых двух строках подстрочного варианта указывает на отсутствие явственно выраженной связи между двумя их частями. Паунд, как, вероятно, поступило бы и большинство других переводчиков, толкует эту связь метафорически, подставляя слово «как». Ли Бо этого не говорит. Но мы чувствуем, что соотнесли обе части буквально, т. е. подставив связку «есть» или какой-либо конкретизирующий связь предлог (например: «В заходящем солнце чувство старого друга»), тоже значило бы сказать слишком много или, точнее, слишком однозначно и, следовательно, мало. В действительности метафорическое отношение здесь есть, и подсказано оно смысловым подобием определений. Сходство между «плывущим облаком» и «странником» (другом, покидающим Ли Бо) вполне очевидно. Бо второй строке «заходящее солнце» для китайского читателя также созвучно «старому другу», поскольку слово «старый» в данном случае имеет еще значения «закончившийся», «бывший», «ушедший в прошлое». Поэт сохраняет изолированность образов, но, располагая их по невидимой смысловой оси, добивается эффекта единства. Порождаемый своеобразным резонансом образов, этот эффект нарастает crescendo вместе с течением стиха (мотивы странствия и разлуки аналогичным образом отмечены я в двух последних строках). Тому же служит и отсутствие в древнекитайском языке категорий времени глаголов, что создает ощущение синхронности изображаемых действий и образов.

Наконец, подобными же отношениями контрастного единства связаны первая и вторая половины четверостишия. В первых двух строках образы абстрактны и универсальны (существительное в китайском языке не имеет ни показателей числа и рода, ни артикля). Перед нами не столько конкретные объекты, сколько всеобщие качества вещей, мир абсолютного пространства и времени, вечного странствия; оттого эти образы оставляют ощущение нереальности. В заключительной части действие переводится в план конкретного и условного. Поэта не интересуют внешние обстоятельства действия, но лишь субъективная точка отсчета — отсюда лежит путь. Уникальность действия заключена в переживании отвлеченной истины скитания и

бренности как своей собственной в данный неповторимый миг. Абстрактное состояние обретает интимную значимость. Одно противостоит другому и в то же время поддерживается им и в него переходит.

Приемы Ли Бо могут показаться сугубо китайскими. Европейские языки практически не допускают подобной равномерной изоляции образов, смешения буквального и метафорического, подобного эффекта одновременности. Между тем структура четверостишия Ли Бо близка основам идеограмматического метода Паунда: добиваться изолированности образов, сводя к минимуму роль синтаксиса, и соотносить слова таким образом, чтобы их взаимодействие порождало нечто большее, чем сумма их значений. Речь идет о метафорическом отношении — отношении контраста и подобия одновременно. Паундовский имэдж с своей целостности есть метафора, стоящая «по ту сторону сформулированного языка». Также и строфа Ли Бо, как бы стягивающаяся в незримом фокусе, является единой метафорой.

Очевидно, что паундовская техника «над-ставки» прекрасно соответствует структуре китайского стиха. Обычно Паунд разбивает стихи так, чтобы строка соответствовала одному образу, и в сжатых, четко вылепленных фразах, без архаизмов и сложного синтаксиса, воссоздает «движение мысли» китайских поэтов. В круговороте этого движения сталкиваются и обретают гармоническое единство два плана бытия, два начала — природное и человеческое, неизменное и быстротечное, уникальное и всеобщее. Характерным для его стиля является стихотворение «Расставанье близ Секу», одно из самых удачных в сборнике:

*Сансо, государь Секу,
строил дороги*

Говорят, дороги Сансо круты,
Отвесны как скалы.
Стены встают человеку в лицо,
Облака растут из холмов
у самой сбури коня.
Могучи деревья вдоль трактов Сансо,
Их корни взрывают путь,
И горные воды рвутся сквозь лед
в сердце Секу, гордого

города.

Людские судьбы не изменить,
Незачем спрашивать прорицателя.

Паунд дает довольно точный перевод стихотворения Ли Бо «Провожая друга, едущего в Шу» (область на юго-западе Китая). Он

лишь отходит от равномерного течения китайского стиха, а в 5-й и 6-й строках развивает заданную Ли Бо тему, чтобы добиться большей гармоничности и экспрессивной силы. Нигде в стихотворении не высказаны печаль и тревога поэта, расстающегося с другом. В нем говорится лишь о пути, представляющем символом не только разлуки, но и самой жизни — крутого жизненного пути, полного опасностей и тягот. Уже первое слово «Говорят...» (так начинает и Ли Бо) словно предвещает, что людям не дано обладать совершенным знанием, что их удел жить в неуверенности и страхе перед неведомым. Пейзажные зарисовки передают вибрацию «круговорота» поэтического сознания. Природа живет в них самобытной и отстраненной жизнью, как будто невольно, но властно вторгаясь в жизнь человека. Но все образы внутренне сопряжены с человеческим бытием, и динамическое взаимодействие обоих планов выражено в молниеносно-чеканном беге самих слов: *Walls rise in a man's face*. Природа живет наравне с человеком. Она столь же непостижима, сколь и прекрасна; и она величественна, как «гордый город» человеческого духа. Кумулятивный эффект стихотворения, как и в рассмотренной выше строфе Ли Бо, достигается не средствами синтаксиса, а комбинацией семантически подобных глаголов.

Концовка стихотворения вновь являет собой идею, «надставленную» к основной части. Формально ее стоически-бесстрастный тон кажется неожиданным и даже неуместным после череды экспрессивных, полных неизъяснимого беспокойства картин. Но звучащая в ней безоглядная решимость уже предопределена пафосом предшествующих строк — просто внешняя, природная грань поэтического чувства повернулась гранью внутренней, человеческой. В то же время концовка иерархически завершает стихотворение: она переводит его метафорическую ось в новое измерение, придавая конкретным образам всеобщий и безусловный смысл. Взятая отдельно, заключительная сентенция остается плоской истиной. В контексте стихотворения она обретает драматическую глубину, поднимается до выстраданного приятия тайны жизни, апофеоза подлинной человечности.

Открытие внутренней динамики китайской поэзии вне условностей размеров и тем — самая большая удача Паунда как переводчика. Паунд ничуть не однообразен в применении своего метода. В зависимости от материала он искусно варьирует стиль, переходя от отрывистой, ломаной линии стиха к мягкой сдержанной напевности. Но при всем внимании Паунда к технике она является для него только средством, никогда не заслоняющим цели — штрихами конкретных жизненных ситуаций воссоздать эпическое полотно людских судеб. Высшая, неизъяснимая драма человеческой жизни составляет главную тему сборника, которой объединены все его стихотворения. Это тема общечеловеческая, и сам Паунд, лишенный вкуса к экзотике, не воспринимал поэзию Китая вне

единого откровения мировой культуры. В упоминавшейся уже статье «Китайская поэзия» он выделяет несколько свойств китайской поэзии — иносказательность, мистицизм, непосредственность, человечность, чувство сродства с природой, подыскивая для каждого из «их параллели в поэтических традициях Запада. Подобные сравнения Паунду подсказывало и его собственное творчество. Речь идет о сделанном им еще в 1911 г. переводе древнеанглийской поэмы «Морской скиталец». Неизвестный автор поэмы повествует о своей суровой доле странника в холодном пустынном море. Он — одинокий и нищий бродяга, непонятный и чужой преуспевающим «жителям суши». Но он и не желает земных благ; пустых и ничемных перед лицом никого не щадящей смерти. Чувства тоски и безысходности сливаются в поэме с пафосом величия бесстрашного и вольного духа. Паунд создал весьма свободное переложение оригинала. Не пытаясь копировать тяжеловесный слог поэмы, он передает ее динамику комбинацией трех разных размеров, добиваясь необычайной музыкальности стиха. Поэма разбита на сжатые, выразительные строки с предельно простым, как бы убранным в подтекст синтаксисом. Используются в поэме и характерные для скандинавской литературы кеннинги — сочетания двух слов, выражающие некое третье понятие, например: «меч-злоба» — насилие, «плоть-покров» — кожа и т. д. Несомненно, кеннинги стимулировали интерес Паунда к идеограмме.

Паунд включил «Морского скитальца» в первое издание «Катая», поместив его рядом с переводом стихотворения Ли Бо «Письмо изгнанника». Через двадцать лет в книге «Азбука чтения» он вновь настаивал на близости древнеанглийской поэмы поэзии Китая: «Однажды я попросил перевести „Морского скитальца“ на китайский язык. Оказалось, что поэма легко укладывается в китайский стих, с двумя прочно стоящими идеограммами в каждой половине строки. Кроме „Морского скитальца“, я не знаю других европейских стихотворений того времени, которые можно сравнить с „Письмом изгнанника“ Ли Бо, ставя Запад наравне с Востоком» [7, с. 51]. Кажется, ничто не объединяет эти стихотворения, кроме формальной хронологии (оба они созданы в VIII в.). Но нужно понять, что Паунд говорит о единстве, по-своему не менее глубоком и интересном, нежели то, которое может быть выведено из формальных характеристик культур; он говорит о соотносительности Востока и Запада в собственном творчестве.

Стихотворение Ли Бо — послание томящегося в ссылке поэта к старому другу. Ли Бо вспоминает о счастливых, беззаботных днях, проведенных в кругу друзей, но его приятные воспоминания окрашены в меланхолические тона, прерываются грустными мыслями о мимолетности счастья. В отличие, скажем, от «Расставанья близ Секу» Паунд очень вольно обращается с оригиналом. Он постоянно варьирует музыку стиха, перемежая длинные описательные строки «надставленными» к ним выразительными образами и суждениями, словно

воспроизводя неопределенный ритм самой жизни с ее неожиданными поворотами и ударами судьбы. Быстрая смена картин рождает чувство непрерывного движения, подчеркиваемого частым употреблением союза «и» в начале строк (чтобы быть точным: в 30 из 74). Хотя прием Паунда почерпнут из арсенала западной — библейской и фольклорной — традиции, он удачно передает запечатленное в китайской поэзии безусловное приятие потока жизни с его единством вечного и преходящего. Контрастное «движение мысли» доходит под конец до масштабов объемлющей всю жизнь эпической картины:

Я пришел в столицу
Попытать счастья, как Ла-ю, написал
гимн дворцам
И не встретил благоволения
и вернулся к Восточным
горам
Седовласый.

Сходство между «Морским скитальцем» и «Письмом изгнанника» не ограничивается стилистическими приемами и грустными авторскими интонациями. Главное, что их роднит, — это «эпическое» восприятие жизни как быстротечного, но героического мгновения и как вечного странствия в неудобном мире. Мужественная печаль их героев рождена сознанием хрупкости человеческого бытия, но в этой же печали сокрыто обещание бесконечности человека. Бессмысленно всякое слово об ушедшем миге жизни, и неисчерпаемо слово человека, открывшего себя в нем.

Для чего говорить, и нет конца
словам
Нет конца думам, теснящимся в
сердце...

В этих заключительных строках «Письма изгнанника» — дух поэзии самого Паунда.

«Катай» навсегда останется напоминанием о неисповедимости путей перевода, о таинстве, в котором рождается настоящий перевод. При поразительном несоответствии паундовского верлибра жесткой форме классического китайского стиха Паунд нашел приемы, в некотором отношении наилучшим образом передающие дух оригинала. «Катай» открыл новую эпоху в познании Европой китайской культуры. По существу, Паунд первый сорвал с китайской поэзии нелепый экзотический наряд, фальшивую маску эстетства, нацепленные на нее любителями *chinoiserie*, и показал ее такой, какой она есть — поиском ответа на мучительную загадку жизни, откровением вселенской

значимости человека. И тем он сделал китайскую поэзию более живой для европейского читателя, чем гладкие рифмованные переводы, выполненные по законам европейского стихосложения. Лучшее тому доказательство — немалое влияние, оказанное Паундом на традицию англоязычных переводов китайской поэзии, влияние настолько глубокое, что полвека спустя после выхода в свет «Катая» английский синолог А. Грэхэм заметил: «Искусство перевода китайской поэзии на английский язык в его современном виде — побочный продукт имажистского движения, впервые представленный „Катаем” Эзры Паунда...» [27, с. 13].

Если метод Паунда и его переводы с китайского являют пример встречи Востока и Запада, то какой мерой измерить китайское влияние на Паунда? Кажется, самым естественным было бы сопоставить предположительно «западные» и «восточные» элементы паундовской поэтики. Но на этом пути нам пришлось бы сначала решать такую массу сложнейших вопросов, касающихся поэтической теории, особенностей традиции Европы и Китая, проблемы новаторства в искусстве, что наш гипотетический анализ едва ли привел бы нас когда-нибудь к желанной цели. Мы уже могли убедиться, что китайская поэзия ничуть не предполагала обостренного внимания к морфологии иероглифов и что стремление Феноллозы и Паунда приписать Востоку «идеограмматическое мышление» было на самом деле проекцией их собственных взглядов на материал чужой культуры. Западные истоки паундовской концепции имэджа различить нетрудно (особенно в поэзии символизма), но и поиски преемственности тоже не объясняют всего. К примеру, авторитетный исследователь Паунда Г. Кеннер отмечает, что паундовская идея «динамического содержания» поэзии близка аристотелевскому отождествлению поэзии с действием, а принцип «надставки» напоминает понятие «перипетии» (перевертывания) у того же Аристотеля [29, с. 90—95]. Допустим, что сходство здесь имеется. Значит ли это, что Паунд полностью понятен в категориях поэтики Аристотеля?

Между тем возможен иной, более короткий и менее схоластический путь. Мы можем попытаться определить внутреннюю логику теории Паунда и оценить китайское влияние в свете проблем, которые Паунду приходилось решать в своем творчестве. Исходный пункт паундовской поэтики нам известен. Это понятие имэджа как недифференцированной, безусловной реальности. Имажистский язык — язык интуитивно постигаемых сущностей, непосредственного опыта вне различий между субъективным и объективным, реальным и нереальным, конечным и бесконечным, буквальным и метафорическим. Это язык упоительного сопереживания миру, язык младенческой наивности, в котором истина не постулируется, а переживается в развертывании всего многообразия мира; центр — всюду, каждая вещь — предельная реальность. Паунд, как всякий серьезный поэт, не мог не начать поиска правды с восстановления первоизданной, интимной и бессловесной, связи

с миром, и он остался верен правде «мира как он есть» до конца. В поздних «Песнях» мы находим одно из самых выразительных и точных определений имэджа, который «сам по себе есть речь»:

В природе есть надписи,
не нуждающиеся в
словесной традиции

дубовый лист никогда не лист
платана [5, с. 33].

Как феномен культуры, имажистский язык — родное детище мифологического сознания. Неприязнь Паунда к абстракциям, его требование «низвести „красное” до розы, ржавчины, вишни», его идея поэзии как «уплотнения» вполне соответствуют тому, что Э. Кассирер, говоря об особенностях мифологического мышления, называл «порабощенностью мысли интуицией», «импульсом к концентрации», «интенсивным сжатием» данных интуитивного опыта [23, с. 33]. В китайской мысли и культуре «имажистское начало» куда более ощутимо, чем на Западе. Неоднократно отмеченное исследователями по разным поводам, оно заявляет о себе и в обособленности иероглифов-образов, и в зримой мозаичности китайских текстов, отсутствии у китайцев вкуса к логической дискурсии. Китайская философия остановилась на поэтической истине неисчерпаемой конкретности бытия, китайская поэзия в поисках философской глубины пришла к непосредственности и натуралистичности образов. О свойственном китайской традиции принципе «стяжения в одну точку» пишет советский востоковед Т. П. Григорьева, именуя его «моноцентризмом» [15, с. 118, 136, 154 и ел.].

Ничего удивительного, что Паунд утолял свою жажду имажистского языка от китайского источника. Более того, образ мыслей Паунда-художника соответствовал законам жизни китайской культуры. И поэзия Китая в известном смысле служит показателем того, что мог и чего не мог достичь Паунд. Мы знаем, что Паунд особенно восхищался простотой и конкретностью китайской поэзии. Но что значит конкретность имэджа? Паунд, кажется, никогда не замечал, что совершенная конкретность языка — иллюзия, что язык всегда оперирует более или менее общими понятиями. Китайские поэты не стремились к детализации образов, не стеснялись простых и обыденных слов. Наполняющие их стихи клише вроде «ясной луны», «белого облака», «водной глади», «пустоты небес» и т. п. как раз и выражают недифференцированный мир имэджа, мир абсолютного пространства и времени. По той же причине «стихотворение одного имэджа» остается принципиально некоммуникативным; только его автор знает, как решается «уравнение чувства». Язык образов должен по необходимости дополняться языком повествования, либо конкретизирующим

универсальный образ, либо придающим конкретному образу умозрительную широту. В любом случае повествование раскалывает примитивно целостный мир имажиста; вводя в этот мир субъективное начало, оно соответствует пробуждению человека перед лицом абсолютного. В приведенных выше стихах Ли Бо мы уже могли наблюдать этот характерный для китайской поэзии переход от образного к повествовательному языку.

Сопоставляя два плана бытия — объективное и личное, — китайские поэты не нуждались в броской метафоре, смешивающей их. Напротив, они стремились представить оба эти плана предельно четко и недвусмысленно. Место явленной метафоры занимает намек, но намек особого рода: он указывает не на частные, преходящие обстоятельства, а на постоянные, неуничтожимые величины, он именно «встраивает» человека в космический порядок. Имажистское мироощущение в конечном счете только и может говорить о себе подобным внесубъективным намеком. Средой бытования такого намека является традиция, «архетипический прецедент», делающий его жестко заданным и потому доступным пониманию. Подобно китайскому поэту, Паунд исходит из изначальной метафоричности языка (имэджа) и стремится к неартикулированной контекстуальной метафоре. Поэзия, по его собственным словам, есть одна «абсолютная», неисчерпаемая метафора. Беда Паунда в том, что он не имеет за собой готовой традиции и вынужден создавать ее собственными усилиями. Намек, однако, уже превращается в малопонятный код и не выполняет своей эстетической миссии — выявлять уникальное во всеобщем и вселенское в единичном.

Апеллируя к Востоку, Паунд не перестает быть западным поэтом. Более того, создатель «Песен» выступает подлинным наследником европейской поэтической традиции в том, что, начав, подобно символистам и еще ранее романтикам, с пророчествования об истине божески-всемирной, он на свой лад пришел к общему результату этих порывов к вселенству — герметизму творчества, рожденному индивидуальным произволом. Паунд избежал крайностей субъективистского эстетизма своих духовных предшественников, настойчивее других пытался он сломать стену одиночества, которая с демонической непостижимостью вставала перед взыскующим соборности европейским поэтом. И, быть может, именно поэтому паундовский «поиск реальности» особенно резко обнажил традиционный, но всегда невыносимый выбор художника в западной цивилизации: быть верным правде искусства или только доступным для публики. И видимо, вовсе не случайно увлечение Китаем не осталось эпизодом в жизни Паунда. Оно переросло в целую эстетическую и даже общественную программу — программу оздоровления Запада с помощью восточных лекарств.

КОНФУЦИАНСКИЙ КОСМОС ПАУНДА

Конфуций, древний учитель Кун, — кумир авангардиста XX в. Паунда. Это кажется анекдотом, очередной причудой эксцентричного поэта, тем более странной на фоне всеобщего увлечения даосско-буддийской традицией Китая. И все же это так. Начиная с 20-х годов и до конца жизни Паунд без устали проповедовал необходимость прививки конфуцианской мудрости Западу, а Конфуций — один из главных героев его «Песен».

В своих конфуцианских изысканиях Паунд оставался верен идеалу общечеловеческого откровения. «Серьезный подход к учениям Китая, — заявлял он, — начинается с отказа от всякой мысли, что они только китайцы» [9, с. 122]. Не слишком заботясь о научной точности и объективности, Паунд брал в конфуцианстве то, что ему нравилось, и ставил на службу своим собственным идеям; в сущности, Паунд импровизировал своего Конфуция, как ранее он импровизировал китайскую поэзию. Конечно, импровизация не состоялась бы, если бы дух учения Конфуция не отвечал образу мыслей Паунда. Ему был близок пафос древнекитайского мудреца, в условиях духовного кризиса межвременья утверждавшего веру в моральную ответственность человека. Конфуций не рассуждал на отвлеченные темы и не изрекал заповедей. Он был философом-практиком, философом действия и призывал искать истину в повседневной жизни, в реальных отношениях между людьми. Опорой человеку в его исканиях служит традиция, дающая образцы нормативного действия, но Конфуций требовал не подражательства, а самостоятельного проникновения в истину канона. Цель Конфуция — помочь человеку стать самим собой, даровать ему покой души, обретаемый там, где нравственная аскеза перерастает во внутреннюю свободу. Отказ Конфуция формулировать свой идеал, его призыв не изобретать правду, а открывать ее в незыблемых устоях жизни сделал его в глазах Паунда классическим представителем идеограмматического мышления, не порывающего с естественной данностью вещей. Паунд ставил Конфуция неизмеримо выше греческих философов, чья ориентация исключительно на высшее качество человека — интеллект оборачивалась, по его убеждению, интеллектуальной безответственностью, равнодушием человека к миру и себе подобным. Тот же порок Паунд находил в современной западной цивилизации, погрязшей в пустых «разглагольствованиях о бесконечностях» [9, с. 202]. Паунд имеет в виду не бесконечность человеческого духа, не «метафизику человека» (которую он находил в конфуцианстве и которой учил сам), но развращающее человека стремление подменить реальное бытие абстракциями. Для Паунда Запад, если воспользоваться словом Достоевского, «придавлен идеями», убивающими живое начало в людях.

В духе Фенеллозы Паунд искал соответствия конфуцианству, с одной стороны, в мифологическом сознании, не знающем дискурсии, с

другой — в методе естественных наук, которые изучают природу как целое, не принимая в расчет сверхъестественные силы. Тезис Паунда о научности конфуцианского мировоззрения не выдерживает серьезной критики. Недаром конфуцианство как таковое осталось вне поля зрения Дж. Нидэма, Ф. Капры и других ученых, указавших на параллели между китайской мыслью и современной наукой. Нельзя без большой натяжки и отождествлять здравомысленное, морализирующее конфуцианство с мифологической традицией. Но Паунд прав в том, что конфуцианство исходит из представления о космосе как о едином континууме человеко-мира. Эту мысль он броско выразил в статье о древнем конфуцианце Мэн-цзы: «Человек, человек, человек, человечность по всей странице, земля и деревья...».

Человечность в одном ряду с деревьями и землей выглядит по меньшей мере странно для западного читателя. Не так для китайца, который иначе, чем в Европе, понимал «феномен человека», иначе видел путь человеческого совершенствования. В конфуцианстве человек предстает как универсум, обладающий «всею полнотою Небесной природы». Раскрывая в себе это совершенное начало, освобождаясь от всего субъективного, ограниченного, «слишком человеческого» и так становясь «равным Небу», конфуцианский мудрец обретает полную автономность, внутреннюю неприступность (мнение о принципиальном конформизме конфуцианства относится к числу западных заблуждений о китайской культуре). Но, будучи единым, с всепроницающим началом Неба, он сливается с миром в эмпатическом чувстве «гуманности» (*жэнь*), свойственном всему сущему. Самоутверждение конфуцианского человека состоит в преодолении всяких индивидуальных качеств. Подобный взгляд на человеческий удел, утверждающий совпадение внутренней самобытности и космической всеобщности и игнорирующий интеллектуальные, психические и чувственные границы личности, противоположен представлению о человеке как целостном и обособленном индивиде. Человек в конфуцианстве становится человеком, лишь реализуя «человечность» мира.

Понимание Паундом конфуцианства запечатлено уже в его переводах конфуцианских книг. Наибольший интерес Паунд проявлял к трактату «Да Сюэ» («Великое Учение»). «Верую в Да Сюэ» — гласит кредо позднего Паунда, возвещенное им в 1934 г. [11, с. 18]. За шесть лет до того Паунд издал свой первый перевод этой книги, сделанный по французским текстам и в целом весьма заурядный. Впоследствии он подготовил и опубликовал новый вариант, по его словам, «свободный от мертвого буквализма». Во второй раз Паунд наконец-то прибегнул к идеографическим толкованиям основных значащих иероглифов, сделав перевод более поэтическим и отчетливее выразив свою личную позицию. Поскольку в этих толкованиях содержится в миниатюре весь механизм паундовской переработки конфуцианства, о них следует сказать подробнее.

Первая, вводная, фраза трактата в стандартном переводе значит примерно следующее: «Великое Учение состоит в просветлении сиятельной добродетели». В переводе Паунда читаем:

Великое учение (наука зрелости, *перемалывание хлебов в ступе головы, чтобы сделать их годными к употреблению*) уходит корнями в прояснение пути, которым накапливается разум (*intelligence*) *благодаря заглядыванию прямо в собственное сердце и действию по результатам.*

Здесь и далее курсивом выделены части паундовского перевода, проистекающие из идеограмматического анализа. Первое определение такого рода — опыт идеографической расшифровки знака «учение» — являет собой хотя и смелую, но слишком вольную и отвлеченную метафору. Интереснее трактовка последнего знака — «добродетель» (дэ). В древнейших текстах дэ обозначает магическую силу ритуала, позднее конфуцианцы придали этому понятию моральный смысл; дэ трактовалось ими как животворящая моральная сила космоса, посредством которой благой монарх осуществляет мироустроительную миссию. Паунд создает свою этимологию иероглифа дэ, включающего в себя знаки «идти», «глаз» и «сердце». Отсюда выводимое им значение: «смотреть прямо в сердце и поступать по результатам»².

² Паунд упустил еще один элемент идеограммы дэ — черенок растения, вырастающий из глаза. По мнению И. С. Лисевича, в идеограмме выражена идея «ростка, несущего в себе заряд энергии будущего развития», развития, доступного человеческому познанию [17, с. 13—14].

Конфуцианская мудрость, по Паунду, начинается с неисчерпаемой и вечной истины: «Познай самого себя». Так этимологическая импровизация Паунда делала наследие Конфуция частью всемирного откровения культуры.

Самопознание есть «накопление разума». В данном случае Паунд взял одно из производных значений слова *мин* («разум», «понимание»), но он не оставил без внимания и его исходный смысл — «свет», «сияние». В другом месте своих переводов он дает идеографическое толкование: «солнце и луна, излучение, поглощение и отражение света, посему — разум». Самопознание вводит человека в центр космического светового процесса. Если Паунд искал в метафоре света фундамент для храма всемирной традиции, он не мог сделать лучшего выбора. Символика света как прообраза реальности и жизни универсальна для всех фаз человеческой культуры, от первобытной мифологии до зрелой религиозной и философской мысли. У Паунда тема космической светоносной силы разворачивается в обычной для его творчества соотнесенности «органической натурфилософии» и мифологического сознания. Он включил в пантеон «Песен» английского схоласта XIII в.

Гроссетесте, который, отталкиваясь от метафизики света неоплатоников, трактовал свет как изначальную «телесную форму», принцип движения физического мира и всеобщей иерархии вещей. Онтологию небесного света средневековых мистиков Паунд соединял с традицией экстатического переживания светоносного начала, запечатленного в архаических культах умирающего и воскресающего бога. Образ лучезарного потока, подобно «жидкому бурлящему кристаллу» низвергающегося на страждущую землю, составляет один из постоянных мотивов «Песен».

В идеограмматических метафорах Паунда много фантазии, но фантазии, неожиданно обнажающей архитектонику конфуцианской мысли. Так, акцент «а действию, присущий паундовскому определению «добродетели», хорошо оттеняет деятельный пафос конфуцианской «разумности», которая не имеет ничего общего с отстраненным созерцающим интеллектом. И деятельный разум есть подлинно свет — архетип движения, среда взаимодействия всех вещей, связывающая небесное, земное и человеческое в едином космическом ритме. Это именно «всеобщий процесс», как переводит Паунд ключевую категорию конфуцианства и всей китайской мысли, — *дао* (букв. «путь»). Смысл иероглифа *дао*, состоящего из знаков «голова» и «хотьба», Паунд разъясняет следующим образом: «следы ног и нога, несущая голову; голова направляет ноги, размеренное движение, ведомое разумом» [13, с. 22]. В мире реальном, т. е. пребывающем в непрерывном обновлении, не может быть оппозиции духовного и телесного, интеллектуального и чувственного. В нераздельном потоке бытия всеобщее и вечное слито с конкретным и единичным, голова так же немислима без ног, как ноги без головы. В переводе «Да Сюэ» Паунд счел возможным выразить суть постижения праведного пути — *дао* такими словами: «Знать, что идет впереди и что следом, почти так же хорошо, как иметь голову и ноги (букв. „быть в дао”)». Как ни странно звучит этот *tour de force* паундовской мысли, он близок духу первого изречения конфуцианского трактата «Чжун Юн» («Середина и Постоянство»); «От дао нельзя отойти ни на миг, то, от чего можно отойти, — не дао». Нет ничего ближе человеку, чем мгновение вечно становящегося «сейчас». Знание этой конкретной и абсолютной реальности не выводится умственно, но требует действия; оно само есть действие. Истина проще, чем помыслы о ней. И Паунд учился истине «разума в действии» у Конфуция.

Паунд явно отдает предпочтение китайскому, органическому пониманию света и не приемлет метафизического дуализма Запада. Для него свет — не надбытийный принцип, *spiritus rector*, нисходящий на инертную материю, а имманентная Судьба самих вещей, их естество. Недаром знак *цзи*, выражающий понятие источника движения, Паунд идеографически толкует как «внутренние импульсы дерева, семена движения, *semina motuum*», тем самым приравнивая движение мира к органическому развитию. Отсюда и характерное для паундовского эпоса

соединение конфуцианской «натурфилософии» и античной мифологии. Языческие божества как аллегории различных стихий и процессов выступают у Паунда носителями качества той или иной вещи. Это зримые дхармы поэтического космоса Паунда, и задача поэта — определить божество каждой конкретной вещи. Паунд и здесь находил поддержку в конфуцианском партикуляризме. Не зря в поздних «Песнях» он с одобрением цитирует Конфуция: «Приносить жертвы чужим духам — это лезть».

Вернемся к паундовскому переводу «Да Сюэ». Основная часть трактата представлена своеобразным индуктивным рядом суждений, располагающим конфуцианские нормы поведения в определенном иерархическом порядке. У Паунда сказано:

Древние, желая выявить и распространить по всей империи тот свет, который происходит от *заглядывания прямо в сердце и затем действия*, сначала вводили в царстве доброе правление; желая доброго правления в царстве, они сначала добивались порядка в своих семьях. Желая порядка в доме, они сначала воспитывали себя; стремясь воспитать себя, они выправляли свои сердца, они искали точные словесные определения их невысказанным мыслям (*тонам звучания сердца*); желая достичь точных словесных определений, они расширяли свои знания до предела. Это совершенство знания коренится в распределении вещей по органическим категориям.

В приведенном пассаже изложен порядок организации конфуцианского космоса, всеобщая связь природного и социального, внешнего и внутреннего, на которую недвусмысленно указывает последнее суждение. Словами «распределять вещи по органическим категориям» Паунд передает конфуцианский термин *гэ у*, обычно переводимый как «изучение вещей». На самом деле речь идет не о некоем подобии научного подхода к явлениям, но об оценке последних с позиций конфуцианской морали (о методах такой оценки конфуцианцы спорили). Паунд же, как видим, подчеркивает идею органического единства мира.

Помимо термина *гэ у* Паунд по-своему толкует еще одну конфуцианскую категорию, именуемую в его версии «точным словесным определением невысказанных мыслей». Так Паунд трактует понятие *чэн*, эквивалентом которого в европейских языках чаще всего называют «искренность». В действительности перед нами термин гораздо более емкий. Нетрудно уже догадаться, что «искренность» китайцы считали не исключительным достоянием человека, но свойством всего космоса. Как сказано в «Чжун Юн», «искренность — путь Неба», и «только высшая

искренность способна производить благие перемены в мире» [20, с. 35, 38]. Искренность по-китайски есть основа и принцип «всеобщего процесса» и в отличие от европейского понимания искренности касается не только и не столько самовыражения человека, сколько отношения человека к миру. Оттого паундовская трактовка искренности *чэнкак* «точного определения слова» в известном смысле лучше передает ее смысл, чем буквальный перевод. Европейцы склонны противопоставлять искренность словесным клише, искать искренность за фасадом этикета. Конфуциански воспитанному человеку такая искренность показалась бы оскорбительной фамильярностью. Особенность, быть может самая интригующая для европейского ума, китайской культуры состоит в том, что для китайцев соблюдение церемониальных формул, верность принятым нормам словоупотребления и есть самый надежный признак «искренности» человека. Критерием искренности служит традиция, требующая той высшей искренности слова, в которой сходятся личное и сверхличное, субъективное и объективное. Для китайского автора слово есть не средство, а цель, и он занят прояснением, «обновлением» его исконного сокровенного смысла. Паунд, не упуская случая подчеркнуть традиционализм конфуцианства³, придает ему явственную поэтическую окраску. Для Паунда конфуцианский мудрец, находящий «точные словесные определения невысказанным мыслям», — прототип истинного поэта, наделенного почти божественной миссией «очищать говор племени».

³ Вот как, например, Паунд образно-идеограмматически определяет конфуцианского идеального человека — *цзюньцзы*: «человек, в котором говорит голос его предшественников».

Прежде наш разговор об идеограмматическом методе Паунда ограничивался областью поэтической техники. Теперь паундовская поэтика получает новое, моральное и гражданское, измерение в категории искренности, требующей признать, что язык есть средство социального общения и что он страдает от злоупотребления поэтов. В свете искренности поэзия становится, по Паунду, воплощением силы *дэ* или *virtu* человека, коренящейся в самих «семенах движения» мира; она лежит у истока всего происходящего. Отсюда — вера Паунда во всемогущество слова, истинно конфуцианская вера в необоримое воздействие нравственного целомудрия. И напротив: плохой язык, по Паунду, обязательно дополняется плохим правительством, а «нация, вялая в различении смысла слов и допускающая употребление двусмысленных фраз, гниет» {9, с. 251}. Для позднего Паунда литература, достойная своего имени, всегда учительна. Те, кто отвергают дидактизм в литературе, должны прежде спросить себя, почему их язык, общество и культура деградировали настолько, что утрачено само доверие к слову.

Итак, в поэзии, по слову Паунда, все решает не идея, а «точность

ее определения». Непреходящая правда культуры заключена в конфуцианском принципе «исправления имен» — *чжэн мин* [8, с. 58]. Паунд говорит не просто о назывании вещей их конвенциональными именами, не о логическом анализе и не о субъективных определениях добра и зла. Первое не требует работы поэта, второе безжизненно, а третье опасно. Путь к истине Паунд мыслит иначе. «Кажется, — пишет он, — мы потеряли сверкающий мир, где одна мысль отчетливо проходит через другую... суть дантевского *paradiso*, стекло под водой, форма, которая кажется формой, зримой в зеркале» [10, с. 154]. Отталкиваясь от идеи метафоры как самого существа реальности и имманентного свойства поэзии, Паунд говорит о раскрытии сути вещей через их отношение к другому и о раскрытии этого «другого» в самих вещах, о способности, к примеру, увидеть в кристалле породившую его водную стихию. Речь идет в конечном счете об «определении имен божеств» в специфически паундовском смысле слова, т. е. назывании семян всего сущего. Как норма культуры паундовское «исправление имен» есть не что иное, как аллюзия, намек традиции на самое себя, делающий ее величиной постоянной, но неуловимой для всяких формул и потому вечно живой. Паунд-моралист проповедует мораль без слов, Паунд-эстетик требует от художника возвышенного смирения, решимости жить не для себя, но ради ничейной и каждому близкой правды традиции

Чтобы увидеть конфуцианское кредо Паунда в действии, нужно обратиться к его «Песням». Конфуцианское начало, представляющее тему постоянства, неколебимого равновесия мира, обретает устойчивое звучание где-то в середине всего корпуса «Песен» после непостоянства, дисгармонии, жестокости и смерти, преобладавших в его начальной части. Пожалуй, наиболее интересна 49-я Песня, иногда называемая «Песней семи озер». Она открывается пейзажными картинками, являющими собой своеобразный коллаж образов из китайской поэтической традиции.

стихи,

Для семи озер и никем не сказаны эти
Дождь, пустынный поток, в дороге,
Огонь из мерзлого облака, ливень в
сумерках дня

Под крышей хижины мерцал фонарь
Стебли тяжелы, гнутся
И бамбук говорит как рыдает
Осенняя луна; горы встают у воды
против заката
Вечер как облачный занавес
Тени над рябью вод, и сквозь них
Острые иглы корицы

Холодный напев в камышах
За горой монашеский колокол
кольшим ветром
Парус проплыл здесь в Апреле,
может скоро вернуться

В серебре тонет лодка, медленно,
Блики солнца одни горят на реке

Там, где флаг кабачка встречает
закатное солнце,

Редкий дым очагов плывет в
сплетеньи лучей.

Это импровизированное подражание китайскому поэтическому гению немедленно вызывает в памяти лирику «Катая»: та же краткость и простота стиля, то же немое созвучие натуралистических, но экспрессивных образов, та же имперсональность тона. Мир людей отодвинут куда-то в недостижимую даль — на кромку горизонта, в незримое пространство за горой, серебристую дымку над рекой. Человек остается загадкой или обещанием, он невидим, и он — всюду. Пусть в бесстрастной, «холодной» музыке природы ничто, даже плач бамбука, не выдает его присутствия. Все же каждая частица мира что-то говорит о человеческом уделе. Чувство, запечатленное в этих стансах, неопределимо; оно всеобъемно. Сказать о нем можно словами любимого Паундом трактата «Чжун Юн»: «Не переживать радости и гнева, грусти и веселья значит стоять в середине. Переживать эти чувства в подобающей для каждого мере — значит обрести гармонию» [20, с. 9].

Неуязвимая свобода духа, достигаемая в контролируемом раскрытии всех душевных движений, соответствует тому, что в Китае именовали *чжи* — возвышенной устремленностью, неколебимой «беспорывной волей» человека, отрешившегося от суеты человеческой. Идеографически понятие *воли-чжи* являет комбинацию знаков «служилый человек», «человек культуры» и «сердце», которое китайцы считали не только главным физическим органом, но и вместилищем разума, регулятором духовной и телесной жизни человека. Так и *воля-чжи* — «сердце человека культуры» — связывало воедино интеллект и чувства в напряженном покое духа. Именно в изъяснении этой абсолютной Воли видели в Китае суть лирической поэзии. То же ценил в поэзии и Паунд. На Западе он находил аналог китайской *воли-чжи* в понятии *directio voluntatis*, волевой направленности у Данте, и считал воплощением последней «Божественную комедию» великого итальянца.

В китайских стансах 49-й Песни запечатлено развертывание космической оси анонимного веления. Это расположенная почти в самой середине «Песен» их своеобразная мертвая точка, вокруг которой вращаются все персонажи и страсти паундовского мира, пустота

колесной втулки, держащей колесо мирового движения, средоточие космического круговорота — прежде всего круговорота природы. В первом стансе перед нами, по-видимому, картина поздней весны, во втором — осени, далее помещен зимний пейзаж. Но в смене времен года сокрыто высшее постоянство, подчеркиваемое постоянным набором штрихов, переходящим из одной картины в другую: рек и гор, облаков, плывущей лодки, признаков человеческого жилья. В центре стоит образ водного потока — не просто изменчивого и все же постоянного (что доступно обыденному пониманию), но именно: чем более изменчивого, тем более постоянного. Столь же важна тема света, придающая новое измерение вселенскому потоку бытия. Сведенный вначале к тусклому огоньку фонаря, свет во втором стансе обретает черты мирового процесса «излучения, поглощения и отражения» светоносной силы. В третьем стансе уже не возводимый к солнцу и луне, неизвестно откуда льющийся свет появляется в конце описания, как бы обрамляя собой пейзаж:

Свет движется у горизонта на севере,
Где мальчики ищут креветок среди
камней,
Цзин⁴ в эти озера
В тысяча семисотом году пришел
Движется свет у горизонта на юге.

⁴ Точно идентифицировать это имя невозможно. Вероятно, Паунд имеет в виду императора цинской династии Канси, причисляемого традицией к мудрым правителям.

Мир предстает погруженным в свет. И свет всегда соотнесен с присутствием людей. Кажется, образы света символизируют последовательные фазы самопознания человеческого духа, которое ведет к экстатическому слиянию индивидуального «я» с космическим всеединством, ликующему чувству собственной безбрежности.

Лирические стансы прерываются кратким интермеццо, уводящим нас к экономическим теориям Паунда: Государство, становясь богаче, окажется в долгу? Это низость; это Герион. Этот канал течет все еще до Дэн Си, Хотя древний царь строил его для удовольствия.

Герион, трехглавый великан греческой мифологии, вместе с его сестрой-близнецом Юзурой символизируют в «Песнях» обман и коварство, насилие над искусством и языком. Корнем зла в социальной жизни Паунд считал ростовщичество, практику взимания ссудного процента, меркантилизм вообще. Лжи одержимых сиюминутной выгодой прислужников Юзуры и Гериона противопоставлена мудрость древнего китайского царя, думавшего об удовольствии людей. Идеальный правитель Паунда живет в согласии не только с народом, но

и, очевидно, с природой, коль скоро его канал пережил века.

В заключительной части 49-й Песни тема гармонии светоносного «процесса», движимого искренностью волнения, достигает кульминации. Подобно жрецу, перешедшему после очистительных молитв к свершению главного таинства ритуала, Паунд изрекает священное Имя божественного присутствия, «называет имена своих богов»:

КАЙ	МЭН	РАН	КЭЙ
КИУ	МАН	МАН	КЭЙ
ДЗИЦУ	ГЭДЗУ	КО	КУА
ТАН	ФУКХУ	ТАН	КАЙ

Солнце наверх; работать
Солнце вниз; отдыхать
Рой колодец пей воду
Паши поле ешь хлеб
Есть державная власть? и что она для нас?

Четвертое; просторы покоя
И власть над дикими зверьми.

Первая строфа представляет собой японскую огласовку древнего славословия легендарному государю Шуню, одному из героев конфуцианской традиции, чья добродетель-дэ была подобна небесным светилам и лучезарным облакам. Вот его почти дословный перевод:

«Огнем лучистым пышут облака,
В радужном зареве пльвя.
Луны и солнца пышный блеск.
Рассвет спешит сменить рассвет» [26,

с. 231].

Паунд придал этим стихам вид своеобразного заклинания, что кажется не причудой, а, скорее, сознательным приемом в свете нашей догадки о ритуалистической модели паундовского «движения мысли».

Вторая строфа в характерном для Паунда стиле противопоставляется предыдущей и сопряжена с ней. Это точный перевод очень древней песни, которую, по преданию, пели счастливые крестьяне во времена царствования мифического правителя Яо. Паунд сумел подобрать превосходную иллюстрацию разделяемой им китайской истины: слова мудрецов просты. Редкостная безыскусность крестьянской песенки демонстрирует воочию, что значит искренность спонтанного волевого порыва, слияние внешнего и внутреннего, гармония цивилизации и природы, что значит естественное, аутентичное Слово-Событие. Это неизменная, безусловная человеческая Судьба, лишенная

индивидуальной глубины и все же абсолютно непроницаемая. Мы находимся внутри сиятельного потока, в самом семени движения. Концовка песни снова возвращает нас к мистической купели мира, к той непостижимой пустоте, которая овеивает и животворит все сущее. Четвертым измерением конфуцианского космоса оказывается таинство древнегреческих элевсинских мистерий, посылающее дар чудесного исцеления и власти над дикими зверями (см. Песню 47).

Песня семи озер неплохо характеризует творчество позднего Паунда. В ней отражены типичные для него приемы стиля и композиции — отказ от формальной упорядоченности, монтаж обособленных деталей, сочетающиеся, однако, с продуманным отбором и расположением материала на всех уровнях—от единичного образа до целостной конфигурации произведения, — так что видимая аморфность структуры таит в себе и особый ритм, и особый иерархический порядок. При отсутствии «художественной образности» языка Песня в целом есть метафора в аристотелевском понимании — как пропорция среди пропорций. Если признать, что в Песне семи озер действительно есть фокус поэтического мира «Песен», то ее китайский колорит вдвойне примечателен. Конфуцианская традиция дала Паунду главное: систему понятий, выражавшую органическую связь столь различных реалий, как природа, нравственность, социум, искусство. Мир «Песен» — это конфуцианский космос, созданный поэтом, исповедующим конфуцианский жизненный идеал. Каков он? Паунд сам ответил на этот вопрос, когда уже в самом конце своей эпопеи «Песен» записал, что хотел «сделать рай земным» [6, с. 32]. Станный мир паундовских «Песен», рождающий чувство скольжения поверх вещей, эта «форма, зримая в зеркале», с уникальной для европейской литературы точностью отобразила мир китайского мудреца, следующего правде «недеяния». Текущий в недостижимой близости от нас, этот мир заставляет верить, что, только не вмешиваясь в произвольную игру вещей, человек претворяет свою вселенскую миссию, что отринуть себя и мир значит вернуть и то и другое на их исконное место. *Le Paradis n'est pas artificiel*, Рай безыскусен, — вновь и вновь повторяет Паунд в поздних «Песнях». Так, истина оказывается проще, чем можно предположить, много проще книжных Вавилонов паундовской мысли. Она — в невесомой тяжести, вечно покойном беге самой жизни, осененной темным крылом смерти, но дарящей каждому его час самозабвенного блаженства.

Как влечешь ты, О GEA TERRA...

Мудрость лежит рядом с тобой

просто, прожитой

метафорой.

Где я лежу пусть мята взойдет и

базилик

Пусть травы взойдут щедрым

Апрелем... [4, с. 104].

Гимн богине Земле — последнее слово Паунда перед тем, как его речь должна раствориться в немом жесте природы.

Взаимное влияние культур всегда было исторической реальностью. Теперь, когда на наших глазах складывается единая мировая цивилизация, оно превратилось в осознанную потребность. Оно стало испытанием жизненности любой культуры — насколько эта культура способна осмыслить самое себя, оживить собственное прошлое и получить новый импульс для своего развития через встречу с иным пониманием жизни, человека и мира. Творчество Паунда явилось одновременно выражением такой потребности и таким испытанием, осуществленным индивидуальным и неповторимым путем — единственно возможным по сути дела. Паунд принципиально экуменичен: он «ставит Запад наравне с Востоком» и не в состоянии воспринимать Восток, не находя ему западных аналогов. Выше были отмечены лишь некоторые, хотя и важные, параллели между Западом и Востоком, проводимые Паундом. Чтобы лучше понять мир вселенской традиции Паунда, следовало бы заняться поздними циклами его «Песен», где этот мир предстает перед нами во всей полноте. Но и сказанного довольно для того, чтобы увидеть: Восток нужен Паунду как начало, оживляющее и даже формирующее западную традицию. В этом смысле этос и философия паундовских «Песен» больше тяготеют к Востоку, нежели к Западу.

Но в конечном счете речь идет о диалоге культур, взаимно обогащающем обе стороны. Восток помогает Паунду представить в новом свете многие темы европейской традиции. Помимо прочего, конфуцианская поэтика Паунда служит реабилитации поэзии в высшем смысле, том именно смысле, что, по Паунду, не поэт есть идеальный человек, но естественный человек — поэт. В паундовском подходе к поэзии и мысли Китая найдут немало интересного для себя и профессиональные синологи. Китайские импровизации Паунда побуждают внимательнее относиться к метафорическому остову китайского текста и конфуцианским послылкам китайской лирики, обычно недооцениваемым. Они заставляют серьезно отнестись и к постоянно наблюдаемому в истории Китая совмещению поэта и чиновника в одном лице. В китайской культуре оно было частью удела поэта.

Наконец, Восток явился мощным стимулом поэтической эволюции самого Паунда. От апологии непосредственности имэджа и отвержения дидактизма до проповеди нравоучительности и содержательности поэзии — таков несколько парадоксальный, но имеющий свою внутреннюю логику путь паундовского «поиска реальности». Это путь от инфантильного имажистского мироощущения и метафоры к направленности воли и намеку, соотносящим человека с вечностью через

опыт расколотого сознания, мудрость постижения жизни как прожитой метафоры (past metaphor). Китайская традиция, как мы старались показать, давала Паунду образцы обеих точек отношения к миру, хотя Паунд шел путем западного поэта.

Паунд не изменяет Земле и ее мифу вечного Обновления. Он ищет вечные имена вещей, но не хочет останавливать мгновения. Для него чистая форма, неуничтожимое семя всего сущего, прорастает в зримый образ, доставляет наслаждение и, завершив свой цикл развития, уходит. Оттого прообразом поэтического процесса у Паунда выступает ритуал (какой именно — неважно), воссоздающий ритм вселенского движения. Но Паунд — не мифотворец, и его храм — не метафизическая догма. Главное для него — определить существо поэтического процесса как равенства человека и мира в самобытной жизни слов. Паундовская поэтика как «воспоминание» а-реального естества мифических образов относится к реальному мифотворчеству примерно так же, как трактат о поэзии — к собственно стихам. В этом смысле творчество Паунда, сосредоточившегося на восстановлении аутентичного языка культуры, в известной мере выступает поэтическим коррелятом ведущего течения философской мысли современного Запада — экзистенциальной феноменологии, завершившейся призывом М. Хайдеггера «отойти от всего прежнего мышления ради определения существа мышления». То, что кажется реабилитацией архаического мифа в XX в., есть, по существу, новое явление в культуре, еще не осмысленное до конца и не имеющее своего названия.

В конечном счете Паунд ничего не созидает, но только указывает на «прожитую метафору» истины. Он может лишь заклинать языком необозримой абсолютной метафоры прозрачный поток реальности. Поэзия Паунда выражает не столько мир совершенной гармонии в его данности, сколько откровение такого мира, этого «огромного хрустального шара», в котором, как заявляет Паунд в одной из последних Песен,

все сходится в точности,

даже если мои записи не

сходятся [6, с. 27].

Литература

1. Ezra Pound. A Critical Anthology. L, 1970.
2. The Letters of Ezra Pound, 1907—1941. Ed. D. D. Paige. L., 1951.

3. Pound Ezra. Selected Poems. Introduction by T. S. Eliot. L., 1948.
4. Pound Ezra. Cantos. N. Y., 1948.
5. Pound Ezra. Section: Rock-drill de los cantares. N. Y., 1956.
6. Pound Ezra. Drafts & Fragments of Cantos CX—CXVII. L., 1970.
7. Pound Ezra. ABC of Reading. New Haven — London, 1934.
8. Pound Ezra. Guide to Kulchur. N. Y., 1968.
9. Pound Ezra. Impact. Essays on Ignorance and the Decline of American Civilisation. Chicago, 1960.
10. Pound Ezra. Literary Essays. L., 1954.
11. Pound Ezra. Make It New. L., 1934.
12. The Classic Anthology. Defined by Confucius. Tr. by E. Pound. N. Y., 1959.
13. Confucius, The Great Digest and the Unwobbling Pivot. Tr. and comment by E. Pound. N. Y., 1951
14. Fenolloza E. The Chinese Written Character as a Medium for Poetry. Ed. E. Pound. San Francisco, 1968.
15. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979.
16. Зверев А. М. Модернизм в литературе США. Формирование. Эволюция. Кризис. М., 1979.
17. Лисевич И. С. Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков. М., 1979.
18. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т. 1. М, 1964.
19. Ли Тайбо цюаньцзи (Полное собрание сочинений Ли Тайбо). Пекин, 1957.
20. Сышу цзичжу (Четырехкнижие со сводом комментариев). Пекин, 1957.
21. Bush E. The Genesis of Ezra Pound's Cantos. Princeton, 1976.
22. Capra F. The Tao of Physics. N. Y., 1977.
23. Cassirer E. Language and Myth. N. Y., 1946.
24. Dembo L. S. The Confucian Odes of Ezra Pound: A Critical Appraisal. Berkeley, 1963.
25. Eliade M. Significations de la lumiere interieure. — «Eranos-

- Jahrbuch». № XXV, 1957.
26. Fang A. Fenolloza and Pound. — «Harvard Journal of Asiatic Studies». Vol. 20, 1957, № 1—2.
 27. Graham A. C. Poems of the Late T'ang. Introduction. L., 1965.
 28. Kao Yu-kung, Mei Tsu-lin. Meaning, Metaphor and Allusion in T'ang Poetry. — «Harvard Journal of Asiatic Studies», Vol. 38, 1978, № 2.
 29. Kenner H. The Poetry of Ezra Pound. L., 1951.
 30. Lee Pen-ti, Murray D. The Quality of Cathay: Ezra Pound's Early Translations of Chinese Poetry. — «Literature East and West» Vol. 10, 1961, № 3.
 31. McNaughton W. Ezra Pound et la littérature chinoise. — Ezra Pound. P., 1965.
 32. Miner E. The Japanese Tradition in British and American Poetry. L., 1955.
 33. Monk D. How to Misread: Ezra Pound's Use of Translation. — Ezra Pound. The London Years. L., 1977.
 34. Motsch M. Ezra Pound und China. Heidelberg, 1976.
 35. Quinn M. The Poetry of Ezra Pound. N. Y., 1972.
 36. Teele R. E. Through a Glass Darkly: A Study of English Translations of Chinese Poetry. Ann Arbor, 1949.
 37. Witemeyer H. The Poetry of Ezra Pound. Forms and Renewal, 1908 — 1920. Berkeley — Los Angeles, 1969.
 38. Yip Wai-lim. Ezra Pound's Cathay. Princeton, 1969.

Распознано по изданию:

Восток—Запад. Исследования. Переводы. Публикации.

© М., Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1982.

[Эзра Паунд](#)
[КАТАЙ / ПОДНЕБЕСНАЯ](#)
[\(Стихи по мотивам классической китайской поэзии\)](#)
[в пер. А. А. Кистяковского](#)