

АЛЕКСАНДР ГЕНИС

БЕЗ ЯЗЫКА

Эзра Паунд

1

С конца XIX века Запад бредил Ренессансом. Западная мысль металась в поисках нового религиозного основания для цивилизации. В это полное трагических предчувствий время родился культ Возрождения. Его понимали как эпоху, сумевшую — впервые! — объединить рациональный расчет со сверхчувственным порывом, перспективу с мистикой, икону с картиной, науку с верой, Афины с Иерусалимом. Художник Возрождения пробивался к Богу не в обход разума, а вместе с ним. Ренессанс вместили цветущее разнообразие своей жизни в христианский миф, дававший всякой частности универсальное, космическое содержание. Оградив мир одной рамой, Ренессанс создал ту органическую целостность, по которой тосковал XX век. Найти новый миф, способный одухотворить прогресс (по Бердяеву, трагедия нашего времени — судьба человека, победившего природу лишь для того, чтобы стать рабом машины) и срастить распавшийся мир в новое единство, — генеральный проект модернистов, ради реализации которого они были готовы на многое.

Эзру Паунда ренессансный мираж завел в сумасшедший дом, спасший его от электрического стула. Паунд поверил Муссолини, который любил повторять, что «в Италии мы практикуем рождение трагедии». Американский поэт увидел в фашистском диктаторе того просвещенного тирана, о котором писал кумир модернистской эпохи, учитель Ницше и герой Эссе Якоб Буркхардт. В прославленной книге «Культура Италии в эпоху Возрождения» Буркхардт писал: «Монументально настроенный, жаждущий славы итальянский тиран нуждался в таланте как таковом». Государство у Буркхардта называлось «произведением искусства», и судить его следовало по законам эстетики, а не международного права. Так критерий

истины отбирался у толпы и становился достоинством элиты, экспертов, знатоков, ценителей.

Для художника искушение всякого тоталитаризма в том, что, обещая синтез политической жизни с духовной, режим удовлетворяет тягу искусства к целостной картине мира. Не понятые и не принятые демократией модернисты тянулись либо к фашизму, либо к коммунизму в надежде, что сильная власть позволит им осуществить их собственную эстетическую программу.

Во время войны Паунд выступал по вещавшему на Америку римскому радио. В передачах он часто читал свои «Cantos». В этих случаях и итальянские цензоры, и американские контрразведчики подозревали в непонятных текстах зашифрованные сообщения. Когда в 1978 году американцы наконец выпустили записи всех программ Паунда, то среди них нашлись и выступления на более актуальные темы. Паунд объяснял войну поисками еврейских ростовщиков, которыми руководил главный «жидо-янки» Франклин Делано Рузвельт. Судя по скриптам, эти передачи были невразумительными. Патологический антисемитизм, который Паунд согласился в старости признать своей главной ошибкой, делал его аргументацию невнятной.

В мае 1945 года Паунда арестовали и обвинили в предательстве. Врачи признали его невменяемым, и Паунда поместили в вашигтонскую психиатрическую клинику св. Елизаветы, где он провел тринадцать лет. Это не помешало ему в 1948 году получить высшую в англоязычном мире Болингенскую премию¹ (в

¹ «Держать поэта, каких бы убеждений он ни был, в сумасшедшем доме — это ни в какие ворота не лезет. Оден говорил, что, если великий поэт совершил преступление, поступать, видимо, следует так: сначала дать ему премию, потом — повесить». С. Волков. Разговоры с Иосифом Бродским. Нью-Йорк, 1997, с. 210.

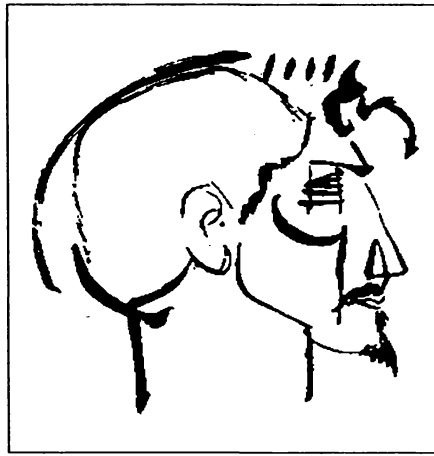
жюри входили У. Оден, Т. С. Элиот, Р. Лоуэлл, Р. П. Уоррен и другие). Приз достался Паунду за «Пизанские cantos», написанные летом и осенью 1945 года в лагере для преступников возле Пизы, где соотечественники держали Паунда в клетке без крыши. В 1958 году благодаря усилиям известных американских поэтов и писателей Паунда вызволили из больницы. После чего он немедленно и навсегда уехал в Венецию. Прощаясь с родиной, Паунд отдал ей на глазах фотографа из «Нью-Йорк таймс» фашистский салют.

2

Эзра Паунд, оставивший 300 тысяч писем, был самым энергичным из апостолов Нового Ренессанса. Он верил, что в нашем веке Афины вновь встретятся с Иерусалимом, если в эту реакцию вступит катализатор — Восток. Сохранивший архаическую ментальность, он служил источником метафизических представлений. Здесь добывались образцы для реконструкции искусства и жизни. В походе на Восток поэзии выпадала задача исторического масштаба. Стихи — рычаг утопии. В них ключ к шифру, отмыкающему врата «земного рая», в который истово верил Паунд и который он стремился не описать, а воплотить в эпосе нового человечества — в «Cantos». По Паунду, поэт — «антенна расы». Он первым принимает энергетические импульсы грядущего и передает их всем. Чтобы мы смогли принять судьбоносные послания, поэты должны «очистить диалект племени» (Т. С. Элиот). Выполнение теургического и потому созвучного XX веку плана следовало начать с перестройки «дома человека» (Хайдеггер) — с языка.

В этом Паунду помог труд его предшественника, американского востоковеда Эрнеста Фенеллозы, чей архив вдова ученого в 1913 году передала молодому поэту. Страстный любитель восточного искусства, Фенеллоза сформулировал поэтическую и геополитическую концепцию единого мира, рожденного от «брака Запада с Востоком». Пафос этой по-американски прагматической и оптимистической идеи заключался в объединении западной научно-технической мощи с восточным «эстетическим инстинктом и опытом духовного созерцания». Этот союз обещал синтез прогресса и религии, тела и духа, богатства и красоты, агрессивного мужского и восприимчивого женского начал. Фенеллоза мечтал о Ренессансе, способном спасти Запад от упадка культуры, а Восток — от упадка цивилизации. Япония и Китай были для него новыми Римом и Грецией. Он верил, что Запад сумеет, как это было в эпоху Возрожде-

Рисунок Анри Годье-Бжеска



ния, включить в себя забытые и неизвестные дары иной культуры, что приведет мир к новому Ренессансу¹.

Паунд до смерти не расставался с бумагами Фенеллозы. Из них он извлек сборник пьес театра Но, собрание изречений Конфуция, сборник переложений китайской классической поэзии «Катай», а главное — трактат «Китайские иероглифы как поэтический источник», который Принстонская энциклопедия поэзии назвала «важнейшей Ars poetica XX века». В нем Фенеллоза утверждал, что китайский язык бессознательно делает то, к чему сознательно стремится всякий поэт: возвращает вещам их эстетическую природу — живую свежесть и красоту. Иероглифы делают китайский языком видимой этимологии. Облаченное в прозрачную графическую форму слово хранит наглядную память о своем происхождении. Каждый иероглиф — застывшая в веках метафора².

Китайская легенда приписывает изобретение иероглифов ученому министру Желтого императора. Мудрец придумал их, глядя на следы зверей и отпечатки птичьих лапок. Предание подчеркивает: иероглиф — не знак вещи, а ее след; условность его не безгранична — ведь след нельзя изобрести. Иероглиф — отпечаток природы в культуре, а значит — нечто принад-

¹ Вторя Фенеллозе, Паунд пишет в статье «Ренессанс»: «Наш век найдет себе новую Грецию в старом Китае». *E. Pound. The Renaissance. In — «Literary Essays of Ezra Pound».* N.Y., 1968, p. 215.

² «Структуры языка и мышления созданы нашими предками из собрания метафор. Но сегодня ради быстроты и точности мы определили каждому слову максимально узкое значение. Вот почему природа все меньше напоминает рай и все больше фабрику. [...] Язык, достигший последней стадии упадка, забальзамирован в словаре». *Э. Фенеллоза. Китайские иероглифы как поэтический источник (Fenellosa, E. The Chinese Written Character as a Medium for Poetry. San Francisco, 1991, p. 24).*

лежащее им обeim. Сохраняя связь с породившей его вещью, он стоит ближе не к рисунку, а к фотоснимку.

Иероглиф — место встречи говорящего с немым, одушевленного с неодушевленным, сознательного с бессознательным. Соединяя нас с бессловесным окружающим, он дает высказаться тому, что лишено голоса¹.

Составленные из иероглифов стихи лишены лирического произвола, который нагружает вещь нашим к ней отношением. Они могут показать вещь такой, какая она есть, в том числе и тогда, когда мы ее не видим. Не смешанная с нашим сознанием, вещь остается сама собой.

Стихотворение по-китайски — это череда непереуведенных на наш язык «вещей в себе». Идя по оставленному ими следу, читатель становится следопытом. Узор отпечатков — сюжет стихотворения, который автор нам не рассказывает, а показывает, вернее — указывает на вехи, которые помогут его сложить. Чтобы понять, куда шел поэт, читатели должны следовать за ним, делая остановки там же, где и он. Каждая вещь, у которой задержался автор, требует к себе углубленного, созерцательного, медитативного внимания. Ведь мы должны понять, о чем она говорила автору, помня при этом, что он услышал лишь часть сказанного.

Стихи-иероглифы — ребус без отгадки. Ключ к шифру не у автора, а там, где он взял вещи для своего стихотворения: в мире, окружающем и нас и его. Искусство поэта — в отборе, в умении так вычлест лишнее, чтобы вещи не заглушали друг друга. Предельная краткость, максимальная конденсация текста здесь не стилистический, а конструктивный прием. Это не лаконизм западного афоризма, сводящий к немногим словам то, что можно было бы сказать многими. Это самодостаточность японских танка и хокку, которые не представляют мир, а составляют его заново. Максимально сужая перспективу, они делают реальность доступной обозрению и мгновенному невербальному постижению. В сущности, это стихи, научившиеся обходиться без языка.

3

В 1910-е годы в Англии сложился кружок молодых поэтов, назвавших себя имажистами. Решающее влияние на них оказали японские трехстишия. Интерпретируя на западный лад

¹ М. Фуко замечает, что на Западе письмо относится не к вещи, а к речи, поэтому язык путается в бесконечной череде собственных отражений. Иероглиф же определяет саму вещь в ее видимой форме. Описывая мир без посредства речи, он сокращает дистанцию, устранив среднее звено в цепочке «вещь — слово — письменный знак».

поэтику хокку, они сформулировали собственные принципы: бескомпромиссная, исключая необязательные слова краткость, свободный, не связанный традиционной метрикой стих, кристальная точность образа. Главным в новой поэзии стало отношение к вещам. Примкнувший к имажистам Паунд требовал, чтобы современная поэзия перешла с концепций на предметные аналогии, сделала метафору вещью, чтобы поэт «не смешивал абстрактное с конкретным, ибо природный объект — всегда адекватный символ»¹.

Стихи имажистов напоминали «вертикальный монтаж» Эйзенштейна, разработанный под тем же восточным влиянием. (Знавший около трехсот иероглифов Эйзенштейн часто обращался к их примеру в своих теоретических работах.) Паунд называл такой метод «super-pository», «сверхпозиционным»: точное, мгновенно схватывающее и раскрывающее ситуацию описание плюс автономный, внешне независимый образ, соединенный с темой стихотворения не прямой, ассоциативной связью²:

Веер белого шелка,
чистого, как на травинке иней, —
тебя тоже забыли.



Холодна, как бледного ландыша
влажные листья, —
возле меня на рассвете лежала.

Хрестоматийный пример этой восточно-западной техники — стихотворение о парижском метро 1913 года. Над ним Паунд работал много месяцев, последовательно вычеркивая все, без чего оно могло обойтись.

The apparition of these faces in the crowd:
Petals on a wet bough.

Указывая редактору на правильное размещение стихов на странице, Паунд особо подчеркнул лишние пробелы между группами слов. Они отмечают пять фаз восприятия. В сущности, это стихотворение имитирует строку китайского классического стиха ши, состоящую из пяти иероглифов.

¹ Примером «природного символа» можно считать бабочку. В начале XX века она почти автоматически вызывала в западном воображении искусство японских гравюр. В самой Японии, однако, бабочка часто украшала шлемы самураев — быстротечность жизни бабочки связывала красоту со смертью. Любопытно, что такую роль «природного символа» бабочка играет в романе Ремарка «На Западном фронте без перемен»: «Однажды перед нашим окопом все утро резвились две бабочки. Это капустины — на их желтых крылышках сидят красные точки. [...] Бабочки отдыхают на зубах черепа».

² Все переводы Э. Паунда в тексте выполнены автором.

The apparition of these faces in the crowd: Petals on a wet bough	Явление этих лиц в толпе: лепестки на мокрой ветви.
---	---

Первая фраза описывает появление девушек, выходящих из метро, — то, что бросилось в глаза, перейдя из невидимого (темноты подземки) в видимое (на парижскую улицу). Затем мы видим девичьи лица (остальное скрадывает одежда), которые белизной и свежестью резко выделяются в потоке людей, одетых в темную и мокрую (плащи?) одежду. Как и в китайском ши, третий элемент — «толпа» — служит цеzurой, отделяющей и соединяющей две симметрические части стихотворения: «явление этих лиц» противостоит безликой массе, вытягивающейся из станции метро почерневшей от дождя веткой. Но эта же ветвь-толпа расцветает нежными лепестками юных лиц.

Через два года, углубившись в архив Фенелозы, Паунд выпустил книгу переводов «Катай», которая, по выражению Т. С. Элиота, избрала «китайскую поэзию нашего времени»:

Не слышно шороха шелка,
Пыль кружит на дворе.
Не слышно шагов, и листья,
Снесенные в кучу, лежат себе тихо.
Она, радость сердца, под ними.
Влажный листок, прилипший к порогу.

Паунд быстро исчерпал имажизм, в котором ему не хватало энергии движения. На смену пришел вортизм. Vortex, метафору, давшую название этому направлению, следует перевести и как водоворот и как вихрь. Vortex — образ, насыщенный динамикой. Не имажистская картинка, а сила, втягивающая чувства и мысли в психологическую воронку. Образующееся при этом вихревое движение перемещает образы стихотворения не только поступательно — вдоль сюжета, но и вращает их вокруг собственной оси. Такими образами у Паунда стали слова-вещи. Он называл их «светящимися деталями, излучающими семантическую энергию во все стороны». Из них создавалась та новая поэзия, что опиралась и на практику восточного стихосложения, и на его эстетику.

В китайской поэзии одни вещи не сравниваются с другими, а стоят рядом — как в натюрморте. Их объединяет не причинно-следственная, а ассоциативная связь, позволяющая стихотворению «раскрыться веером» (Мандельштам). Слова вновь становятся вещами, из которых стихотворение составлялось как декорация. Тут нет аллегорических предметов, указывающих на иную реальность. Материаль-

ность естественной, взятой из окружающего вещи не растворяется в иносказании.

Отбирая нужные стиху предметы, поэт использует опыт повседневной жизни, в которой мы создаем целостный образ прожитого дня из сознательно и бессознательно выбранных впечатлений. В этом смысле китайская поэзия подражает восприятию как таковому. При этом она останавливается как раз перед тем, ради чего, казалось бы, существует, — перед процессом анализа, классификации и организации своего материала в законченную картину мира.

На Западе поэт придает миру смысл и дарит хаосу форму. Его главное орудие — метафора, переводящая вещь в слово, а слово — в символ: одно значит другое. В восточной поэзии вещь остается «непереведенной». Она служит и идеей, и метафорой, и символом, НЕ переставая быть собой.

Такие стихи меняют отношения читателя с автором. Поэзия метафор связывает мир воедино в воображении поэта. Поэзия вещей предлагает читателю набор предметов, из которых он сам должен составить целое. Только читатель может установить не выразимую словами связь между вещами и чувствами, которые они вызывают. На Востоке поэт не говорит о несказанном, а указывает на него, оставляя несказанным то, что не поддается речи. Такая поэзия позволяет нам услышать непроизносимое. Она стремится не обогатить сознание читателя, а изменить его.

Поэт строит мизансцену просветления, оставляя вакантным место главного героя. Эта роль отдана читателю. Поэтому китайские стихи кажутся безличными. Тут надо говорить не о «смерти автора», а о растворении поэта в им же созданном, точнее все-таки — составленном пейзаже. Стихи создают условия для прыжка вглубь — и замолкают, доведя нас до входа туда, куда можно проникнуть лишь в одиночку. Каждая вещь стихотворения подталкивает нас в нужном направлении, но она лишена одномерности дорожного знака. Указывая путь, вещь не перестает существовать во всей полноте своего неисчерпаемого и непереводаемого бытия. Именно этот метафизический остаток позволяет поэту высказать мудрость мира не на своем, а на ЕГО, непонятном самому поэту, языке.

4

Чтобы понять, что может дать Западу Восток, достаточно одного китайского стихотворения. Конечно, если читать его с тем созерцательным вниманием, на которое оно было рассчитано. Механизм сочинения и чтения китайской поэзии станет наглядным, если разобрать текст

на составные части, используя возможно точный перевод каждого иероглифа.

Вот короткое стихотворение «Размышляя о прошлых странствиях». Оно написано Ду Му в 830 году. Хотя поэт принадлежит к той же таньской эпохе, что дала миру самых знаменитых китайских поэтов, Ду Му жил на век позже великого Ли Бо, о котором он пишет.

- 1 Ли Бо — написал — стихи — вода — запад — храм
- 2 древние — деревья — окружают — горные пики — высокие дома — крытые галереи — ветер
- 3 наполовину — трезвый — наполовину — пьяный — странствовал — три — дня
- 4 красные — белые — цветы — открылись — горы — дождь — посередине

В китайской поэзии автор выстраивает иероглифы параллельными рядами: каждому слову в первой строке соответствует слово из второй. Это значит, что стихотворение читается сразу и по горизонтали и по вертикали. Чтобы стоящие рядом слова сложились в стихотворение, нам придется вставить союзы, соединив ими верхние и нижние строки:

Ли Бо [как] старые деревья. Он написал стихи, которые окружают храм, [как] деревья окружают горные пики. Стихи о западной стороне Водяного храма [проникают как] ветер сквозь крытые галереи. Полутрезвый-полупьяный, [как] красные и белые цветы, три дня странствовал, [пока] не открылись посреди дождя горы.

Поэт создал в читательском воображении мизансцену, обставил ее декорациями, задал ситуацию и отошел в сторону. Китайские стихи — как детектив: читателю предлагают улики, из которых он выстраивает версию. (Правда, верного ответа тут быть не может, ибо одно прочтение не отменяет других).

Распутывать этот ребус-коан можно с любого места, например с цветов. Красные и белые цветы представляют все цветы в мире. Упомянув разные цвета, поэт подчеркивает их тождественность: цветы и есть цветы, какой бы раскраски они ни были. Суть цветка, его эссенция — в цвете. Поэтому в монохромной живописи Китая только цветы и писали цветной тушью. В поисках параллельного цветам образа мы находим полупьяного автора. Пьянство и трезвость — две эссенции человеческого духа, как «красное» и «белое» — две «души» одного цветка. Дополняя друг друга, эти пары полностью описывают пейзаж и души и ландшафта. Он состоит из цветов и людей в противоположных, но равно необходимых состояниях. Так обняв автор дает свое определение поэта: тот, кто исчерпал душу.

Мы знаем, что автор бродил три дня, пока

не увидел горы, открывшиеся посреди дождя. Это поразительное признание вынуждает задуматься. Ведь горы всегда стояли на своем месте, да и поэт знал о них. Однако дождь мешал ему увидеть и убедиться в том, что не нуждается в проверке. Поэт увидел то, что всегда было — до нас, и после нас, и вместо нас. Горы стоят на своих местах, мы — нет. Дождь может идти или нет, но горы от этого не меняются — меняемся мы, единственная переменная величина в пейзаже.

Именно этим и воспользовался сто лет назад Ли Бо. Он изменил пейзаж, вписав свои стихи о нем в сам пейзаж. Цепь ассоциаций удлинится и обогащается: сперва был построен храм, который так органично вписался в ландшафт, что ветер принял его за своего. Потом пришел описавший храм Ли Бо. За ним явился Ду Му, вспоминающий стихи своего предшественника в том месте, где они были созданы, и тем равняющий их с природными феноменами¹. Пространство, насыщенное временем, превращает природу в культуру, делая стихи вещь и природы и культуры.

Размышляя об этом парадоксе, поэт сталкивается в одной строфе мимолетные явления: ветер, цветы и дождь — с постоянными элементами ландшафта: горами, деревьями и храмом. К какой категории отнести стихи Ли Бо? К обеим. Они укоренились в пейзаже, как деревья, но летучи, как ветер, ибо существуют только тогда, когда их вспоминают. Правда, их вспоминают всегда, когда попадают в эти места.

Ду Му отделяет от Ли Бо целый век, но эти годы исчезают в перспективе природы. Для цветов и ветра нет времени. Поэтому сто лет сопоставимы с тремя днями, ушедшими у поэта, чтобы понять то, о чем он рассказывал. Сколько нужно цветку, чтобы распуститься, столько поэту, чтобы прийти к просветлению. Срок этот, однако, условный. Будут другие цветы, и другие поэты, и даже другой Ли Бо, потому что открывшаяся ему (как горы посреди дождя) истина не меняется от того, кто на нее смотрит.

Так в этом маленьком стихотворении последовательно исчезают — растворяются в природе — привычные нам категории пространства, времени, идентичности. Присутствие поэта в пейзаже не связано с местом, оно условно: горы есть всюду — мы не видим ничего специально указывающего нам на это место: цветы, дождь, горы. Место было отправной, а не конечной точкой и пути и стихотворения. Время тоже стало бессмысленным: три дня как сто лет. Хронология отсутствует в вечности постоянно уми-

¹ В Японии до сих пор ставят камни с вырезанными на них знаменитыми хокку в тех местах, где они были написаны.

рающего и рождающегося мира, как ее нет для распускающихся и отцветающих цветов. Размылась и самоидентичность поэта. Ли Бо и Ду Му — не авторы, а соавторы, которые открыли то, что нельзя не открыть, — горы.

Так в своих стихах Ду Му снял противоречия между автором и читателем: Ду Му читает Ли Бо, а мы читаем обоих — удвоение авторства упраздняет вопрос о нем; между подвижным и неподвижным: стихи, как деревья, окружают храм; между искусственным и естественным: стихи — часть пейзажа; между долгим и кратким: что живет дольше — ветер или горы, человек или дерево, стихи или цветы?

Чтобы восточная эстетика прижилась на Западе, ее следовало вращать в европейскую традицию. Философские леса, которые модернизм подводит под свое понимание искусства, опирались, как все на Западе, на платоновские идеи. Поскольку эти идеальные образы мира располагались в недоступном искусству метафизическом пространстве, художники Ренессанса вынуждены были исправить Платона. Оправдывая свое искусство, они утверждали, что красота позволяет человеку проникнуть в царство идей. Она как солнечный луч: луч — не Солнце, но он передает нам представление о совершенстве солнечного света. Так и искусство изображает видимый мир лишь для того, чтобы привести нас к невидимому. Философия Просвещения вновь вывела зону идей за границу познания. Дорогу к «вещам в себе» преграждали кантианские категории, делающие невозможным увидеть мир таким, каков он на самом деле. Зато у Шопенгауэра, заложившего фундамент модернистской эстетики, искусство вновь проникает к идеям. Художник, и только он, способен отмежеваться от своей субъективности, чтобы посмотреть на мир прямо — так, как будто его, художника, не было вовсе¹.

На Востоке не было Платона и Аристотеля. Китайцы не знали ни концепции идей, располагавшихся в потустороннем метафизическом пространстве, ни мимезиса, теории подражания природе. Видимое и невидимое для них было двумя сторонами страницы, свернутой в ленту Мебиуса. Не зная западной пропасти между Богом и человеком, не веря в сотворение мира из ничего, китайцы доверили поэту иную, чем на Западе, роль. Платон называл творче-

ством все, что вызывает переход из небытия в бытие. Отсюда следует, что художник своим произведением создает вторую природу по образу и подобию Того, Кто создал первую. На Востоке художник участвует в природе, выявляя разлитую в ней гармонию, непрерывной частью которой он является.

Произведение искусства на Востоке обнаруживает резонанс внутренней природы художника с той, что его окружает. Это опыт взаимодействия с миром, в котором царит дружественная солидарность субъекта с объектом. Очищая (прямо по Шопенгауэру) душу от воли, от страстей, от своей личности наконец, поэт упраздняет преграду, мешающую ему слиться с природой, а ей отразиться в нем. Природа лечит нас своим несудящим, всепримемлющим и всему потворствующим безразличием.

Китайские стихи не создают новой реальности и не проникают в другую реальность. Они извлекают «впрыснутый» в мир смысл. Тем самым они не отвергают, не конкурируют, а завершают природу. Связывая ее с нами, они делают мир единым. Каждое произведение искусства — манифестация целостности бытия.

Для того чтобы увидеть восточные черты модернистской эстетики, совершенно не обязательно подыскивать восточные корни каждому шедевру XX века. Даже не следуя за Востоком, современный художник искал того же, что восточные мудрецы. Суть модернистского мироощущения — в осознании исчерпанности западного пути. Кризис «объективной реальности», оказавшейся лишь артефактом, сконструированным языком и культурой, соединился с исчезновением самого субъекта познания — нашей личности. После Маркса и Фрейда человек стал игрой классовых сил или подсознательных вождельней. У заглунившего в эту гносеологическую бездну художника остался один выход — начать все сначала, вернуться к исходному, еще не расчлененному концепциями и категориями состоянию мира. Модернизм был не развалом, а «свалкой» — опытом синтеза первой планетарной культуры.

5

Грандиозный по замыслу эпос Эзры Паунда — его поражающие своим размахом и раздражающие своей сложностью «Cantos» — самый амбициозный памятник Востока на Западе.

Эта поэма должна была разрешить центральную проблему времени. Модернизм сформулировал ее так: беда Запада — отсутствие универсального мифа, без которого миру не избежать душевного одиночества и духовного одичания. Миф — это карта бытия, дающая

¹ «Когда, возвышенные силой духа, мы покидаем обычный способ познания вещей, [...] мы рассматриваем в вещах уже не где, когда, почему и для чего, а только что. [...] Мы полностью теряемся в этом предмете, то есть забываем о своей индивидуальности, о своей воле, остаемся лишь в качестве чистого субъекта, прозрачного зеркала объекта». А. Шопенгауэр. Мир как воля и представление. III, 34.



каждому ответы на все вопросы. Мир, истолкованный мифом, можно охватить мысленным взглядом, его можно понять, в нем можно жить. Заменявшая миф наука лишила Вселенную общего знаменателя. Она дала нам фрагмент вместо целого, превратив человека в специалиста, утешающего себя лишь тем, что невежество его не всесторонне.

Лишить культуру мифа означает оставить людей без общего языка и обречь на рознь и войны. Паунд считал, что спасение — в искусстве, которое он понимал как средство связи. «Коммуникация, — писал он, — цель всех искусств». Главное из них — эпос. Это словарь языка, на котором говорит культура. Эпос — ее коллективный голос. Он создает скрепляющие человеческую расу ритуалы. Эпос защищает нас от страха перед неведомой судьбой. Превращая будущее в прошлое, он изживает время, заменяя темное грядущее светлой вечностью настоящего.

Непосредственной причиной возникновения «Cantos» послужила первая мировая война. Не только Паунд, но и его друзья, прежде всего Т. С. Элиот, считали войну симптомом еще более страшной болезни — распада единого культурного образования, которым на протяжении веков был Запад. Новое время родило новые народы. Лишенные общего языка, культуры и веры, они обречены воевать. Исторические катаклизмы вызваны не политическими причинами, а утратой внутренних ценностей: мир, забывший о красоте и благодати, становится жертвой лишенного духовного измерения технического прогресса.

Окончательный замысел «Cantos» сформировался у Паунда под влиянием «Улисса», оказавшего огромное воздействие на друзей Джойса. Вдохновленный им Т. С. Элиот писал, что,

заменяв нарративный метод мифологическим, Джойс сделал современный мир вновь пригодным для искусства. Для Паунда «Улисс» стал толчком к созданию произведения, которое заняло всю его долгою и мучительную жизнь.

Написав новую «Одиссею», Джойс создал демократический эпос повседневности, эпос урядного обывателя — он рассказал историю Улисса, вернувшегося домой¹. Джойс перенес эпос из героического прошлого в будничное настоящее. Паунд мечтал об эпосе, который упряднит пространство и время: он должен был соединить Восток с Западом («элевсинские мистерии с Конфуцием») и сделать прошедшее настоящим. С выдающей мегаломанию сдержанностью Паунд называл свои «Cantos» «песней племени», «поэмой, включающей историю».

История — главная героиня «Cantos». Но прежде чем отразиться в зеркале поэзии, ее следовало воскресить. Новаторство Паунда заключалось не в изобретении нового (характерно, что футуризм он считал поверхностным), а в оживлении старого, в реанимации омертвевшей под холодными реками филологов поэтической традиции. Орудием Паунда был перевод. За что бы ни брался Паунд: аллитерационную англосаксонскую поэзию, звукопись провансальских трубадуров, иероглифику китайской лирики, он преследовал одну цель — сделать старое новым и, как он мечтал, вечным.

Острая оригинальность Паунда была связана не столько с материалом его стихов, сколько с позицией их автора. Квазипереводы Паунда выявляли ментальность нашей «археологической цивилизации», пытающейся по «шелковым лохмотьям прошлого» восстановить историю как целое. Паунд работал над «разумом Запада». Он пытался отредактировать этот бесконечно запутанный палимпсест, в котором эпохи и культуры просвечивали друг сквозь друга. Паунд не стремился к еще большему накоплению знаний. Его переводы должны были перестроить, упорядочить и соединить бесчисленные фрагменты в общую нервную систему, паутиной окутывающую всю человеческую культуру. Это напоминало скорее нейрохирур-

¹ Трудно удержаться от соблазна процитировать то место из платоновской «Республики», которое могло подсказать Джойсу замысел «Улисса»: «Стоило взглянуть, — рассказывал Эр, — как разные души выбирали себе ту или иную жизнь... Последней из всех выпал жребий идти выбирать душе Одиссея. Она помнила прежние тяготы и, отбросив всякое честолюбие, долго бродила, разыскивая жизнь обыкновенного человека, далекого от дел; наконец она насилу нашла ее, где-то валявшуюся, все ею пренебрегли, но душа Одиссея, чуть увидела ее, с радостью взяла себе». Платон. Республика. Собр. соч. в 4-х т., т. 3. М., 1994, с. 419.

гическую операцию, чем литературное ремесло. Переводы Паунда были так необычны, что после публикации посвященной Проперцию поэмы, заново открывшей римского классика, профессор-латинист предложил переводчику покончить с собой.

Дело в том, что Паунд не верил языку. Его волновало не что говорил автор, а то, о чем он умалчивал или проговаривался. Слова были для него не истиной, а указанием. Выслеживая автора по его стихам, Паунд переселялся в чужие строчки, надевая маску другого поэта. Один из его лучших сборников так и называется «Personae» — «Личины». Такие маски обладали сглаженной индивидуальностью, как в театре Но, они позволяли актеру забыть о себе ради того универсального, что выражала маска.

Переводя, Паунд жвильял прошлое в настоящее. Далекие и забытые строки, как черенки, прививались к общему древу мировой поэзии. Переводы Паунда напоминали не гербарий, а сад. Паунд мечтал собрать свои «Cantos» из живых ростков истории¹.

Несмотря на необъятно огромный и разнообразный материал, вошедший в «Cantos», все они устроены одинаково. Их сложную динамику образует вихревое движение стихов вокруг сюжетных стержней, связывающих ряд песен в циклы. Пронизывая пространство и время, эти архетипические оси рифмуются друг с другом, образуя и разворачивая тему «Cantos». В тексте каждой песни кружатся отдельные строчки, цитаты, имена, фрагменты подлинных документов, намеки на старинные легенды — все те «светящиеся детали», которые Паунд черпал из «воздуха живой традиции». Каждое слово тут обладает своей исторической памятью, которую оно не утрачивает, становясь частью целого. Архетипические герои и понятия — Одиссей, Дионис, Данте, Солнце, Кристалл — служат иероглифическими знаками особого поэтического языка Паунда, важным элементом которого являются и настоящие китайские иероглифы, вставленные в текст в самых многозначительных и многозначущих местах.

Этот грандиозный по сложности механизм отдаленно напоминает приведенный в движение многомерный кубистический коллаж или сюрреалистический фильм. Паунд, однако, обращался не столько к подсознанию, сколько к сверхсознанию читателя, которое, собственно, и должно родиться при восприятии поэмы.

¹ «Настоящее мгновение может выдержать напор столетий и сохранить свою целостность, остаться тем же «сейчас». Нужно только уметь вырвать его из почвы времени, не повредив его корней — иначе оно завянет». *О. Манделштам*. Франсуа Виллон. Собр. соч. в 2-х т., т. 2. М., 1990, с. 150.

Лучше всего проект Паунда описывается не менее фантастическим вымыслом другого великого модерниста, также страстно увлеченного Востоком, — Германа Гессе. «Cantos» — не что иное, как знаменитая игра в бисер, цель которой «магическое проникновение в отдаленные времена и состояния культуры». «Умелец Игры, — объяснял Гессе, — играет, как органист на органе, его клавиши и педали охватывают весь духовный космос, его регистры почти бесчисленны, теоретически на этом инструменте можно воспроизвести все духовное содержание мира». Паунд был виртуозом этой игры. Соединяя максимально далекое в безусловно близкое, он создавал целое из несопоставимого. При этом Паунд, как китайские поэты, оставлял синтез читателям. Стихи «Cantos» состоят «из несвязанных, плавающих в пустоте строк» (Т. С. Элиот). Чтобы вернуть языку первозданную аморфность иероглифической поэзии, Паунд убрал из разреженной атмосферы своей поэмы синтаксис. Здесь нет авторитарной грамматики — поэт оставляет нас с тем миром, что нам предстоит заново собрать.

«Cantos» — стихи о прошлом, но существуют они в будущем. Они должны инициировать процесс, результатом которого и станет «песня племени». Поэма Паунда — не законченный продукт, а утопический проект, осуществление которого возможно лишь в коллективном труде, объединившем усилия человечества. Этот труд — рождение мифа.

6

Метод «Cantos», в сущности, отрицает потребность в комментарии. Исторические и философские аллюзии должны не расшифровываться, а восприниматься напрямую, в обход анализирующего сознания. Ценность каждой детали зависит от ее способности участвовать в строительстве мифа. Паунд для того и писал стихи, чтобы они заменили комментатора поэтом. Неудача «Cantos» в том, что часто они совершенно непонятны без комментария. И все же «Cantos» нуждаются не столько в сносках, сколько в вольной трактовке, проясняющей рисунок авторской мысли. Комментарий к «Cantos» неизбежно превращается в медитацию на предложенную поэтом тему.

«Конфуцианское» Sinto XIII — квинтэссенция восточной темы у Паунда. С текстами «учителя Куна» Паунд никогда не расставался. Они были с ним даже в пизанском заключении, где он продолжал заниматься переводами. Sinto XIII — свободная контаминация мотивов, взятых по преимуществу из главного конфуцианского источника — «Аналекты». Разорванные

строки стихотворения соединены, как в Библии, лишь сочинительным союзом «и». Образы, цитаты, мысли и описания нанизываются друг на друга в видимом беспорядке.

В XIII Canto Паунд изображает Конфуция среди его учеников. Все это бегло, но выпукло описанные характеры объединяет стремление к нравственному совершенству. К этой цели каждый идет своей дорогой. Ученики, как собеседники Сократа в платоновских диалогах, представляют определенный человеческий тип, особую модель поведения, свой способ отношения к обществу. Паунд специально заостряет различия между ними. Каждый ученик получает от учителя поучение — «по его природе». Конфуций не боится противоречий — он видит в них истину. Слово Конфуция соответствует человеку. Оно не давит, а указывает. Зная ограниченность речи, мудрец не пытается сказать главное. Его духовный урок — в примере, в терпимости, в доброжелательности. Совет учителя лишь помогает ученику вслушаться в себя, приблизиться к себе, стать тем, кем ты не можешь не быть.

Мудрость Конфуция не в заповедях, запретах и наставлениях, а в гибкой реакции на ситуацию и личность. Мир подвержен постоянным изменениям, и человеку надлежит быть свободным от тяжелой узды неменяющегося закона. Антитеза закона — ритуал. Участие в нем исключает насилие. Это — добровольная ноша. Она радует, а не тяготит. Прообраз связанного не законом, а ритуалом мира — семья. Поэтому Конфуций на стороне отца, спрятавшего от наказания сына-убийцу. Естественный закон человечности для него выше искусственного закона государства.

Архетипической осью XIII Canto служит высшее выражение ритуала — порядок. Так Паунд переводит бесконечно богатое смыслом слово, обозначаемое китайским иероглифом «ли». В отличие от аристотелевской традиции, ищущей порядка в ментальных конструкциях, китайский порядок связан с внутренней структурой самих вещей. Он не привносится извне божественной волей или человеческим произволом, а изначально присутствует в мире. Наша задача — дать ему самораскрыться, не мешать порядку проявиться в нас. Упорядоченная жизнь естественна. Она не требует государственного насилия. Порядок вообще ничего не требует, он только дает — дает жизни сложиться так, как ей свойственно, позволяя каждому занять свое, предназначенное ему собственным естественным местом.

Естественная жизнь не нуждается в сверхъестественном. Поэтому Конфуций у Паунда отвергает метафизику своим молчанием о «жизни после». В Китае не было той пропасти меж-

ду Богом и человеком, что постоянно рождала бурю в западной душе. На Востоке, где всё парно, Небо существует только вместе с Землей. Они происходят из живородящей пустоты — Дао, к которому ведет познание любых вещей. Природа вещей так же необъяснима, таинственна и бесхитрозна, как и природа Бога. Поэтому Конфуций учит не богословию, а религии — умению вместить свою малую жизнь в большую жизнь космоса. Следовать этому идеалу трудно, но лишь потому, что никто, кроме нас, не может проложить к нему дорогу. Только методом проб и ошибок мы учимся не отклоняться в сторону от пути: «Всякий может достичь излишка, легко стрелять мимо».

В отличие от традиционного Конфуция, Кун Паунда не спорит с другими течениями китайской мысли, а синтезирует их. Знаком примирения с даосами служат заключительные строки, в которых Конфуцию приписывается изречение о тщетности всякого поучения. На самом деле оно принадлежит Чжуан-цзы, в чьих притчах высмеивался Конфуций. Объединяя учитель Востока, Паунд воплощает мудрость не исторического Китая, а того утопического Востока, который он предлагал Западу в образцы.

7

CANTO XIII

Кун шел
 мимо династического храма
 в кедровую рощу
 и спустился к реке.
 И с ним были Жань Цю
 и Дянь, говорящий тихо.
 И «Все мы незнатны», — сказал Кун.
 «Может, вам заняться колесницами?
 Тогда вас узнают,
 или, может, мне заняться колесницами,
 а может, стрельбой из лука?
 Или произнесением публичных речей?»
 И Цзылу сказал: «Я бы оборону привел
 в порядок».
 И Жань сказал: «Если б провинцией правил,
 то лучше б навел в ней порядок».
 И Чи сказал: «Я бы маленький храм
 предпочел в горах,
 с благочинным порядком,
 и уместным ритуала свершением».
 И Дянь сказал (пальцы на струнах люни —
 низкий звук всё звучал,
 хоть рука и покинула струны —
 и, как под листьями — дым, таял звук,
 и он провожал его взглядом):
 «Старая купальня,
 и мальчики плюхаются с настила
 или сидят на траве, играя на мандолине».
 И Кун на всех разделил улыбку.
 И Гунси Хуа пожелал узнать:
 «Кто ж верно ответил?»

И Кун сказал: «Все, все ответили верно,
каждому по его природе».

И Кун указал тростью на Жун Янга.
(Жун Янг был его старшим.)

Жун Янг сидел на обочине, притворяясь
собирателем мудрости.

И Кун сказал:

«Ты, старый дурень, ну-ка вставай,
поднимись и найди себе дело».

И Кун сказал:

«Нужно уважать дар младенца
как только вдохнет он чистый воздух,
но кто и в пятьдесят ничего не постиг,
уважения не стоит».

И еще: «Когда князь соберет вокруг себя
всех мудрецов и художников, не найти его
сокровищам применения достойней».

И Кун сказал и даже написал на листьях дерева бо:

«Если внутри человека нет порядка,
порядку не выплеснуться наружу;
и если внутри человека нет порядка,
не будет порядка в семействе его;
и если у князя нет порядка внутри,
не навести порядка ему во владениях».

И Кун дал миру слова «порядок»
и «братство»,
и ничего не сказал о «жизни после».

И он сказал:

«Всякий может достичь излишка,
легко стрелять мимо.
Трудно устоять посредине».

И они сказали: «Если кто совершит убийство,
должен отец его защитить и спрятать?»

И Кун сказал:

«Должен».

И Кун отдал дочь Гунье Чану,
хоть в тюрьме бывал Гунье Чан.

И он отдал племянницу Нань Жуу,
хоть от дел отставили Нань Жуна.

И Кун сказал: «Ван правил с умеренностью,
и в его дни содержалась в порядке держава.

И даже я помню

день, что оставил пробел летописцам,
потому, говорю, что не знали, о чем писать.
Но прошло, боюсь, это время —
день, что оставил пробел летописцам,
но прошло, боюсь, это время».

И Кун сказал: «Без характера вам
не сыграть на инструменте этом,
не исполнить музыки, годной для од.
Ветер сдувает цветы абрикоса
с востока на запад,
и устал я удерживать их от падения».

8

«Cantos» — провал, который Фолкнер называл бы «блестящим». Трагедия Паунда в том, что мощные по мысли фрагменты, редкие по

красоте отрывки, пронзительные по глубине чувства строки, незабываемые по яркости детали не сложились в целое. Эпос не получился. Текст «Cantos» остался в истории литературы, а не просто в истории.

Паунд мечтал создать универсальный язык символов-иероглифов, на котором можно выразить любую ситуацию или явление. Как Библия, «Одиссея» или конфуцианский канон, «Cantos» предлагали систему образов, вмещающую весь человеческий опыт. Способность «Cantos» описывать вечное и всеобщее должна была сделать поэму «песней племени».

Не вышло. Паунд не смог дать миру новый язык, а культуре — новый инструмент. Его Игра в бисер не состоялась. С ним произошло примерно то же, что с героем Гессе. Ханс Кнехт, решив проверить ценностью Игры, потратил несколько лет на расшифровку каждого знака одной из ее партий. Переведя обобщающие «алгебраические» символы обратно — в конкретный «арифметический» мир, он распустил сотканное полотно на отдельные нити, уничтожив сокровенный смысл Игры.

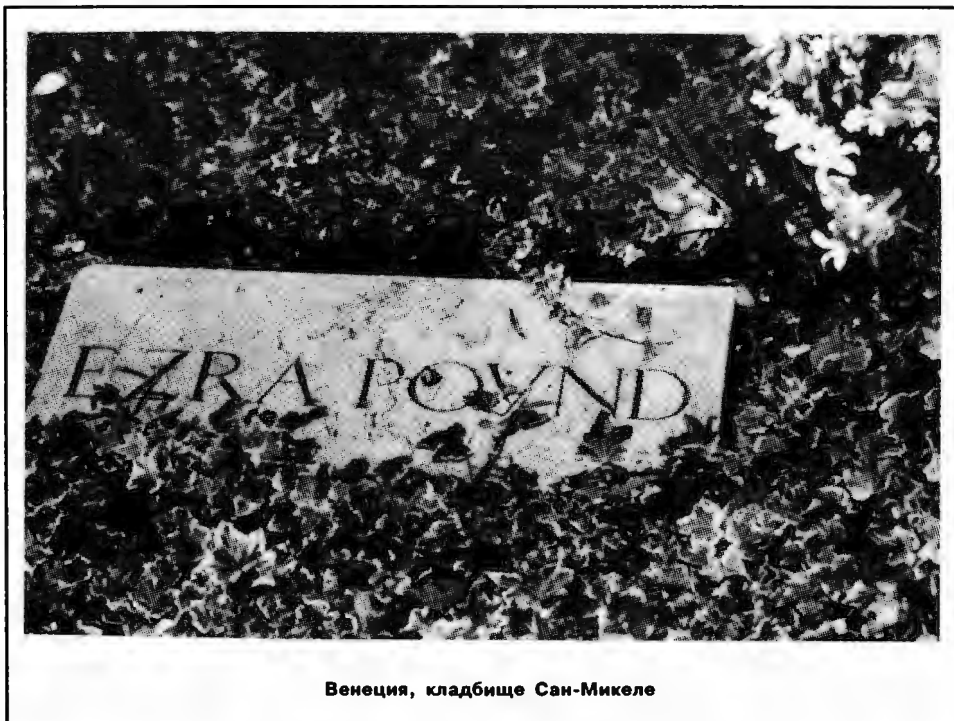
Паунд верил, что мировая культура прозвучит в его поэме одним аккордом. Обращенная к интуитивному восприятию, поэма будет доступна каждому. Паунд рассчитывал, что его поймут все, — его поняли немногие. Разница сокрушительна, ибо она отменяет главное — идею эпоса.

В «Пизанских cantos», подводя итог труду своей жизни, Паунд назвал себя «одиноким муравьем из разрушенного муравейника»¹. Речь тут не только о лежащей в руинах послевоенной Европе. Муравейник — образ самоотверженной целеустремленности, безусловно взаимопонимания и всеобъемлющей солидарности, ставших инстинктом. Не превратившись в «муравейник», «Cantos» утратили предназначавшийся им высокий смысл.

Культура XX века, как это всегда бывает, распорядилась наследством Паунда не так, как мечтал автор, — она взяла у него не цель, а метод. Маршалл Маклюэн, который навещал Паунда в сумасшедшем доме², видел в нем первого поэта «всемирной деревни»: объединяя

¹ As a lone ant from a broken ant-hill / from the wreckage of Europe, ego scriptor. /Canto LXXXVII.

² Идея Маклюэна о поэзии Паунда как одном бесконечном предложении превосходит те изменения в структуре восприятия и моделях познания, которые вызывает в нашем обществе развитие электронных масс-медиа. [...] «Cantos» с их открытой композицией и асимметрическим ритмом выводят поэтику Паунда за пределы литературы, сближая ее [...] с кинематографом, новой музыкой и другими дионисийскими тенденциями сегодняшней культуры». Ch. Froula. A Guide to Ezra Pound's Selected Poems. N. Y., 1983, p. 16.



Венеция, кладбище Сан-Микеле

мир сетью своих «Cantos», Паунд пытался создавать грибницу человечества.

Даже беглый взгляд, брошенный вслед уходящему веку, откроет то, чего нельзя не заметить: Востоку удалось остранить Запад, сделать его, как мечтал Паунд, новым. Препарированный Фенеллозой и Паундом миф Востока унаследовали битники. Трактат Фенеллозы стал их манифестом (он до сих пор выходит в издательстве сан-францисского книжного магазина «City Lights», где родилось это движение). «Cantos» помогли битникам срастить Уитмена с китайцами, чтобы создать не только новую поэзию, но и новую культуру — контркультуру. Когда Аллен Гинзберг приехал к престарелому Паунду в Венецию, он привез с собой пластинки «Битлз».

Опыт «Cantos» не прошел бесследно для нашего времени. Брак Запада с Востоком все же состоялся, и плодом его стало современное искусство, которое, чередуя напор с отчаянием, ищет новый способ коммуникации. Художник стремится сократить расстояние между умами. Он пытается вывести искусство на тот универсальный онтологический уровень, где нас объединяет не культура, а природа. Прорываясь

сквозь язык, он общается с нами не словами, а с породившими слова импульсами. Поэтому в современном искусстве, как в набоковской формуле поэзии, «мало смысла и много значения».

Сегодняшнее искусство мечтает о внесловесном, внепонятийном контакте, который позволит одному сознанию перетекать в другое. Художник не говорит, а указывает на несказанное, он пытается передать то, что нельзя понять, он рассказывает о вещах на их языке, он учится не изображать мир, а сливаться с ним, забыв о себе. Ибо лишь отказавшись от «сверхприродного статуса», дарованного ему западной традицией, человек вновь сможет стать не «господином сущего, а пастухом бытия» (Хайдеггер).

Когда великое искусство Запада, утончаясь и углубляясь, дошло до предела познания, оно остановилось в трагической немоте перед тем, чего сказать нельзя. Обходя эту преграду, все по-настоящему новое в искусстве либо осознанно обращается к опыту Востока, либо неосознанно идет по его следам.