**Эзра Паунд**

Лучшее произведение он написал в лагере, где его держали в клетке без крыши. Врачи признали Паунда невменяемым, что спасло его от электрического стула. Находясь в психиатрической клинике, он получил эквивалент Нобелевской премии в поэзии.

**I.**

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 просвещенного тирана. 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 шифрованные сообщения. Когда в 1978 году американцы наконец выпустили записи всех программ Паунда, то среди них нашлись и выступления на более актуальные темы.

В мае 1945 года Паунда арестовали и обвинили в предательстве. Врачи признали его невменяемым, и Паунда поместили в вашингтонскую психиатрическую клинику св. Елизаветы, где он провел тринадцать лет. Это не помешало ему в 1948 году получить высшую в англоязычном мире Болингенскую премию. Приз достался Паунду за «Пизанские сantos», 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.

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

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 Аrs 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 метафора.

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

**II.**

В 1910-е годы в Англии сложился кружок молодых поэтов, назвавших себя имажистами. Решающее влияние на них оказали японские трехстишия. Интерпретируя на западный лад поэтику хокку, они сформулировали собственные принципы: бескомпромиссная, исключающая 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».

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 непрямой, ассоциативной связью:

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.

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.

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 цезурой, 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 Фенеллозы, Паунд выпустил книгу переводов «Катай», которая, по выражению Т. С. Элиота, изобрела «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.

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

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 невыразимую 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.

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 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 обиняком 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 удлиняется 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 феноменами. Пространство, насыщенное временем, превращает природу в культуру, делая стихи вещью и природы и культуры.

Размышляя об этом парадоксе, поэт сталкивает 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 рассказал. 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 умирающего 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.

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.

**III.**

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 каждому ответы на все вопросы. Мир, истолкованный мифом, можно охватить мысленным взглядом, его можно понять, в нем можно жить. Заменившая 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, заменив 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 мучительною жизнь.

**IV.**

«Cantos» — провал, который Фолкнер назвал 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 ценность 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». Речь тут не только о лежащей в руинах послевоенной Европе. Муравейник — образ самоотверженной целеустремленности, безусловного взаимопонимания и всеобъемлющей солидарности, ставших инстинктом. Не превратившись в «муравейник», «Саntos» 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 доме, видел в нем первого поэта «всемирной деревни»: объединяя мир сетью своих «Cantos», Паунд пытался создавать грибницу человечества.

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».

**Список литературы**

Александр Генис. Эзра Паунд