

А. ЗВЕРЕВ

«ДЕРЕВЕНСКИЙ УМНИК»

К портрету Эзры Паунда

У Паунда всегда были очень тяжелые отношения с родной страной.

Тридцать семь лет он прожил в эмиграции, хотя и сохраняя американское гражданство. Последнее обстоятельство имело для него скверные последствия. Когда в мае 1945 года после капитуляции Италии его арестовали за участие в пропагандистских передачах римского радио, дело, вернее всего, кончилось бы двумя-тремя годами тюрьмы, будь он, подобно остальным приверженцам Муссолини, поданным марионеточной республики Сало, созданной диктатором незадолго до падения. Как американец, Паунд, однако, получил обвинение в государственной измене. Оно грозило смертным приговором.

Дело слушал вашингтонский суд. На родину Паунда везли под охраной четырех офицеров ФБР, очистив от пассажиров целый салон в самолете. Шестидесятилетнему поэту льстило такое внимание. До этого он полгода провел среди насильников и мародеров в лагере, наспех построенном под Пизой. Его одиночку — «клетку для горилл», как он ее назвал, — специально укрепили решетками из стальных прутьев: инструкции требовали ни в коем случае не допустить ни побега, ни самоубийства. Круглосуточно сменяли один другого часовые. Раскаленный сарай под открытым небом, слепящий свет прожекторов по ночам — так для него начиналась тюремная глава. В уважение былых заслуг Паунду разрешили иметь при себе две книги. Он взял издание Конфуция и китайский словарь.

Они понадобились Паунду для продолжения работы над эпической поэмой, которой он был занят уже четверть века с

лишним. В лагере были написаны «Пизанские песни» — лучшая ее часть. Репутация Паунда как выдающегося поэта была этим циклом исповедальных стихотворений подтверждена — впрочем, никто ее и не оспаривал уже с 10-х годов.

Однако его общественную репутацию спасти было невозможно.

Об уготованной ему участи Паунд словно и не догадывался. Новостей ему не сообщали, он не знал ни о Хиросиме, ни о том, что война кончилась, и решил, что в Вашингтон его везут, поскольку госдепартаменту нужны люди, изучавшие японскую культуру. Уже военные психиатры, обследовавшие Паунда в лагере, заподозрили у него душевное расстройство.

Родина встретила его ненавистью. В нью-йоркских киосках продавался свежееотпечатанный памфлет «Черный знак предательства»: Паунда сравнивали с комендантом Освенцима и требовали безотлагательной казни. Коммунистический журнал «Нью-мэссиз» наперед обличал продажный суд в попытке сохранить жизнь «фашистской гиене». Только что прославившийся молодой драматург заявил в интервью, что Паунд «хуже Гитлера и превзошел Геббельса своим коварством». Это слова Артура Миллера.

Среди шумных возмущений и заклинаний никто не услышал ни Хемингуэя, ни Элиота, считавших, что место Паунда не на скамье подсудимых, а в палате умалишенных. Оба брались аргументировать свой вывод разбором того, что он писал в фашистских газетах и говорил перед римским микрофоном.

Армейская контрразведка предоставила записи этих передач, и обвинение в измене сразу сделалось труднодоказуемым. Видимо, и начальство, и цензоры в Риме неважно знали английский язык, а об идеях и пристрастиях Паунда имели самое смутное представление, попросту прельстившись его именем. Выступления Паунда в программе «Американский час» не могли иметь никакого разлагающего эффекта, потому что это двадцатиминутный путанный монолог, в котором трудно разобраться не то что на слух, а перечитав десятки раз. Там все переме-

шано: агитация за всемирную денежную реформу, упреки Джойсу, не в меру эзотеричному в последней своей книге, патологический антисемитизм, грубые оскорбления по адресу Рузвельта и Черчилля, максимы конфуцианской этики, перевернутые отрывки из статей Селина, ставшего коллаборационистом. Статьи самого Паунда, печатавшиеся во второсортных итальянских изданиях, выглядят точно таким же коллажем, заставляющим вспомнить опыты автоматического письма, которыми занимались сюрреалисты, веря, что сумятица подсознания, зафиксированная на бумаге, позволяет понять человека лучше, чем его логически оформленные высказывания.

Не поддавшись нажиму экзальтированных искателей возмездия, судья Лоуз изучил все эти материалы и назначил медицинскую экспертизу. Четыре врача признали, что Паунд страдает маниакальным психозом, освобождающим от юридической ответственности. Прямо из суда он был доставлен в госпиталь Св. Елизаветы. Это мрачное учреждение он покинет только двенадцать с лишним лет спустя.

Скандал постепенно пошел на убыль. Правда, присуждение Паунду весной 1949 года престижной Боллингенской премии за «Пизанские песни» всколыхнуло новые волны негодования. Даже московское радио прокомментировало это событие — в том духе, что о деградации космополитской и декадентской американской лжекультуры свидетельствует неспособность найти более пристойного лауреата, чем фашист и психопат Паунд.

Но за него проголосовали восемь членов жюри из тринадцати, включая Элиота, Одена, Лоузла — цвет тогдашней англоязычной поэзии. А когда составители антологии «Поэтические шедевры» исключили из нее стихи Паунда, Оден тут же снял свою подборку и пригрозил прекратить дальнейшее сотрудничество с издателями. Мотивы были понятны: запрет на имена и произведения по причинам, не касающимся литературы, слишком напоминал практику диктаторских режимов.

Меж тем Оден вовсе не относился к поклонникам Паунда. Как и Роберт Фрост, более всех других сделавший для освобождения Паунда из лечебницы в 1958 году. Фрост вообще считал паундовское влияние губительным для поэзии. Но такие соображения оказывались не столь важны перед лицом того факта, что крупного поэта, сколь бы одиозным ни сделалось его имя, отлучают от поэзии из-за его политических взглядов и объявляют сумасшедшим, хотя по-настоящему доказать этого так и не смогли. По крайней мере в том, что Паунд писал, находясь на положении душевнобольного, следов безумия ничуть не больше, чем в его предвоенных стихах и статьях, которые многих повергали в шок, но никому не казались бредом.

Из собственного печального опыта недавних лет нам хорошо известны сюжеты с психушками для диссидентов, и все-таки прямые аналогии тут вряд ли уместны. Паунда с юности отличала, мягко говоря, эксцентричность высказываний и поведения, а в том, что в годы войны — когда он, отказавшись вернуться в США, очутился по

другую сторону фронта — эта эксцентричность заметно усилилась, сомневаться не приходится. Он явно не ориентировался в создавшемся положении и не понимал, перед какой опасностью стоит. Обвинение в измене было для него полной неожиданностью: он полагал, что, обрушиваясь из Рима на Рузвельта, просто пользуется законным правом каждого американского гражданина критиковать собственное правительство. Совершенно искренне он думал, что вашингтонские бонзы нуждаются в его познаниях и услугах. Просил отправить его к Макартуру, командовавшему оккупационными силами в Японии: тот ведь невежда в конфуцианстве, а без Конфуция с японцами ни о чем не договоришься. Затем предложил властям идею еще более фантастическую: он берется за несколько месяцев выучить грузинский и, встретившись со Сталиным, объяснить генералиссимусу преимущества американской конституции на его родном языке.

В больнице он как-то сразу обмяк, оравнотушел и с безучастием наблюдал за попытками друзей выволочь его из заточения. Было ясно, что дело это нескорое и что из Америки, во всяком случае, Паунда не выпустят. А такая перспектива его более всего и угнетала. Своему адвокату он без тени иронии заявил, что для тех, кому выезд из Америки закрыт, бедлам — самое подходящее место обитания. И было бы оно вполне сносным, если бы не телевизор, работавший до позднего вечера. Достаточно взглянуть на экран, и картины американской будничности вызывают спазм отвращения.

Адвокат был удивлен и обижен. Видимо, он мало читал Паунда. Отвращение к американской цивилизации в ее наиболее типовых и характерных формах — один из самых устойчивых мотивов его поэзии, его публицистики. Еще в 1912 году Паунд опубликовал трактат «Patria mia», и о родине там сказано, что она воплощает все вульгарное, безвкусное, плоское, антихудожественное, всю меркантильность и грубую утилитарность, ставшие знаменем нашего века. Уже итальянским заглавием своей книжки Паунд давал понять, что не желает иметь с собственным отечеством ничего общего.

Такой образ Америки сохраняется у Паунда неизменным, как бы ни менялся он сам. Врачи из Св. Елизаветы были правы, советуя суду не чинить препятствий его новой эмиграции. По прибытии в Неаполь через месяц после освобождения Паунд прямо на пароходе объявил встречавшим его итальянским журналистам, что «вся Америка — сплошная психиатричка». И повторял это потом много раз.

Среди собравшихся в порту интервьюеров были люди, знавшие Паунда еще по временам Муссолини. Сгорбленный старец в пропотевшей рубашке и джинсах мало напоминал им щеголеватого, подтянутого «иль синьоре поэта», которого однажды принял у себя на пьядца Венеция сам диктатор. Однако Паунд заговорил, и выяснилось, что он все тот же, прежний: так называемая демократия — это империя ростовщиков семитского происхождения; газовые камеры были излишеством, но еврей-

ство надо сокрушать беспощадно; Дуче был истинным романтиком и героем, проигравшим лишь из-за неравенства сил. Позируя перед камерой, Паунд вскинул дрожащую старческую руку в фашистском приветствии...

Как не вспомнить Гамлета: есть, действительно есть своя логика, своя система и в безумии.

Самое любопытное, что при всем одержимом неприятии Америки Паунд оставался законченным американцем — и не только по крови, а по психологии, по характеру мышления, по воплотившемуся в нем человеческому типу. Это отмечали все знавшие его близко.

Что касается крови, в роду Паунда были китобои, пионеры, бродячие торговцы, владельцы придорожных трактиров, даже профессиональные конокрады — генеалогия удивительная для человека, прославившегося отменным знанием таких изысканных материй, как культ любви у трубадуров и образность поэтов Древнего Китая. В Филадельфии, где отец Паунда был служащим монетного двора, никто слыхом не слыхал ни о Бертроне де Борне, ни тем более о Ду Фу или создателях старинных японских пьес в стиле «но».

А в городишке Крофордсвилл, штат Индиана, где молодой Паунд одно время состоял преподавателем романских языков, он выглядел среди сослуживцев по местному колледжу белой вороной, поскольку биография Вийона интересовала его намного больше, чем футбол. Крофордсвилл очень гордился своей футбольной командой. Она однажды побила гарвардскую, бессменных чемпионов студенческой лиги. Кроме того, Крофордсвилл почитал себя литературным центром, поскольку здесь окончил свои дни генерал Лью Уоллес, сочинивший исторический боевик под названием «Бен Гур». Этот опус, густо нашпигованный битвами, пирами и возвышенными страстями поставленных на котурны героев, теперь забыт, но в начале века пользовался немислимой популярностью. И, возможно, укрепил убеждение Паунда, что Америка способна ценить только поставщиков пошлости, а «серьезному художнику» здесь навсегда определен жребий чужака и изгоя.

«Серьезный художник» для Паунда не просто ходовое определение, а в некотором смысле эстетическая категория, потому что так названа одна из его программных статей. Написанная в 1913-м, она касается нравственной природы творчества. На взгляд Паунда, ни содержание, ни характер изображения вовсе не являются тут факторами существенными — решает только качество. «Настоящее искусство, сколь бы «аморальным» оно ни казалось, всегда остается абсолютно нравственным... Настоящее искусство просто не способно быть аморальным. Под настоящим искусством я подразумеваю такое, которое дает правдивое свидетельство, причем добываясь, чтобы была достигнута наибольшая точность».

Это писалось уже в Лондоне, где Паунд быстро завоевывал репутацию лидера всего англоязычного авангарда, однако американские истоки таких воззрений не укры-

лись от наиболее вдумчивых комментаторов: от Олдингтона, затем от Джойса. Оба были немалым обязаны Паунду в своей литературной судьбе. Однако не поддались слепому обожанию.

Джойс, которого Паунд со всей страстью пропагандировал и защищал, когда публикация первых глав «Улисса» привела к закрытию журнала «Литл ревью», а оскорбившиеся ханжи на всех углах трубили о кощунстве, до конца жизни сохранил благодарность своему отважному заступнику и не раз ее выражал публично. Но все-таки однажды он заметил: «Как странно, что моя «волшебная флейта» понадобилась Паунду, собиравшему свой оркестр, — ведь там одни литавры и барабаны».

Как всегда у Джойса, истинный смысл надо добывать, расшифровывая метафоры, но в данном случае это нетрудно сделать. Джойсу претило, что Паунд требовал от искусства прямой пользы, состоявшей в невозможной точности добываемых им свидетельств о жизни. Ни полутона, ни многообразие образов, ни своего рода «игра в бисер», делающая культуру самоценной или, во всяком случае, автономной от политических и социальных надобностей эпохи, «серьезному художнику», на этот взгляд, не подобали. Писателю вменялось в обязанность «дело делать», как говаривал профессор Серебряков в «Дяде Ване». Искусство должно было отправлять определенную функцию, «сохраняя язык действительным... иначе говоря, точным, или же чистым» от произвольных деформаций, способных создать пропасть между словом и понятием, которое оно призвано было бы выражать.

Не говоря этого прямо, Джойс отверг подобный подход как плоско-функциональный и прагматический — чисто американский по духу. Со своей точки зрения он был прав, хотя и не оценил реальной важности программы «точного слова» во времена, когда истинной болезнью века стало выветривание смысла, превращающее обесценившиеся слова в фетиши, за которыми нет ничего, кроме мистификации понятий, — причем важнейших, таких как демократия, справедливость, прогресс и многие другие.

Встречавшаяся с Паундом в Париже и сразу его невзлюбившая Гертруда Стайн лишней раз подтвердила свойственную ей злоую наблюдательность, когда в автобиографии назвала его «деревенским умником, который объяснит все на свете тем, что из деревни никогда не выезжал». Стайн не первая пыталась уличить Паунда в довольно поверхностном знании французской литературы, равно как античности и романского средневековья — упреки не слишком основательные, когда их адресуют не филологу-специалисту, а поэту. Впрочем, именно Стайн распознала определяющую черту его личности — и опять-таки вполне американскую: Паунд просто не допускал мысли, что могут оставаться недоступные и непосильные для него области культуры. Поразительная уверенность как в собственном даровании, так и в своем значении, соединяясь с рано обозначившейся нетерпимостью к чужому мнению и вкусу, осталась у него непоколебимой до конца дней.

Этим очень многое объясняется в его

биографии. Наследие Паунда — десятки книг, однако как поэт он обеспечил себе место в истории литературы несколькими небольшими сборниками начальной поры творчества и буквально считанными страницами из своего главного произведения «Cantos», которому отдал более полувека, так его и не закончив. Упорство, с каким Паунд продолжал писать эту колоссальную по размаху и чем дальше, тем более бесформенную эпическую поэму, вызывало недоумение даже таких преданных его друзей, как Элиот. Кто деликатно, а кто довольно бесцеремонно, они говорили Паунду, что он напрасно потревожил тени Гомера и Данте, поскольку ни «Одиссея», ни «Божественная комедия» в наш век невозможны, да и нет у него таланта истинного эпика.

С каждым новым выпуском «Cantos» становилось все яснее, что получается просто нагромождение бессвязных фрагментов, что поэзия исчезает, уступая место сухим переказам увлекавших автора философских и политологических доктрин, что смысл написанного почти всегда предельно темен и недоступен никому, кроме самого поэта. Но Паунда не останавливала никакая критика. В итоге получился том почти в восемьсот страниц, изначально обреченный, выражаясь по-блоковски, «стать достоянием доцента и критиков тощих кормить». И наградой за труды оказался некий хрестоматийный образец хаоса и герметизма, неисчерпаемый материал для интерпретаций в каком угодно методологическом ключе, но только не поэзия, как бы расширительно ни понимать это слово.

Меж тем вклад молодого Паунда именно в англоязычную поэзию велик: без осуществленных им преобразований да и без собственной его лирики она была бы вовсе не той, какой мы ее знаем. Памятуя об этом, легко понять досаду того же Элиота, и Джойса, и Хемингуэя, и еще многих, прошедших паундовскую выучку, — мэтр у них на глазах губил в себе художника, однако сделать было ничего нельзя.

Паунду при всей его литературной одаренности одной поэзии было недостаточно. Его вечно захватывали идеи и планы, обрачивавшиеся пустой тратой сил. Он написал две оперы, совершенно мертворожденные, что не помешало ему какое-то время подписываться «поэт и композитор». Он на долгие годы ушел в экономические штудии, неохотно от них отрываясь даже ради «Cantos», и написал серию трактатов о социальном кредите, заполненных на удивление эфемерными прожектками искоренения «власти ростовщиков». С неукротимым пылом он в пространной книге пытался доказать недоказуемое — что Муссолини является продолжателем Томаса Джефферсона, создателя американской конституции, представлявшей собой апофеоз демократии.

Все эти стремительно друг друга сменявшие увлечения вызывали и скепсис, и горечь у людей, хорошо к нему расположенных или испытывавших благодарность за то, что Паунд для них сделал. А сделал он многое и для многих. Он выпестовал и отшлифовал талант Элиота, помог Джойсу, ободрил начинавшего безвестного Фроста, поддержал Хемингуэя в годы нищей париж-

ской молодости. Десятки лет он за кого-то хлопотал, затевая новые журналы и антологии, а в собственных статьях отстаивая идеи, на которых возросло целое поэтическое поколение. Диктаторские замашки, правда, не раз приводили его к тяжелым конфликтам с собственными протеже, которые, став на ноги, стремились избавиться от этой слишком тесной опеки. Однако на их место тут же являлись другие, и даже больничная палата Паунда стала своего рода меккой для послевоенной американской поэзии, а потом, когда он угасал в Рапалло, к нему продолжали ездить начинающие писатели, используя любую возможность, чтобы добраться до генуэзских берегов.

С первого шага в литературе Паунд чувствовал себя лидером, и эта ситуация, которая была бы тягостной или по меньшей мере обременительной для большинства, его не только устраивала, а казалась естественной. «Деревенский умник» всегда должен сидеть во главе стола.

Надо сказать, что Паунд неизменно считал себя американцем, посмеиваясь над теми, кто, подобно Элиоту, пытался отречься от собственных корней. Даже в 1939 году, когда в последний свой перед войной приезд на родину Паунд протаски наслаждался, оскорбляя все ее установления, он, однако же, не забывал добавить: «Мне незачем пытаться встать на американскую точку зрения... Разве я не американец? Конечно, американец и проклинаю страну в ее нынешнем состоянии».

Откуда же такая стойкая, несмягчающаяся ненависть? Тут время разобраться в смысле двух понятий, являющихся в лексиконе Паунда, должно быть, самыми частыми по употреблению. Первое из них — «ростовщичество». Второе — «культура».

По сути дела, они, конечно, стояли для Паунда совсем рядом, хотя и отрицая одно другое. «Ростовщичество» — паундовская метафора, призванная передать порядок вещей в современном мире. Среди немногих выразительных и сильных фрагментов «Cantos», пожалуй, особенно выделяется раздел 45: в нем о «ростовщичестве» сказаны слова по-настоящему гневные и уничтожительные. Оно — грех против природы, потому что извратило естественные отношения, насаждая свой принцип «все на продажу». Оно убивает творческую энергию, принуждая каждого по отдельности и людское сообщество в целом поклоняться молоху бесчувственного практицизма. Оно разрушило великую гармонию мироздания, поконило с радостью труда, глумливо надругалось над священным представлением о высшей ценности индивидуума, сделал род человеческий покорным стадом не отличимых друг от друга рабов, которые день и ночь вращают жернова адских мельниц индустрии.

Русскому читателю в этом фрагменте неожиданно отзовется молодой Маяковский: та же самая непримиримость, та же мощная вспышка гнева, навеявшего образы размашистые, почти космические и насквозь пропитанные одной тональностью — негодование, возмущение, отрицание. Когда

напишут книгу о том, как в наш век искусство враждовало с духом буржуазности, этот раздел «Cantos», безусловно, займет в ней одно из центральных мест — антагонизм, которым проникнуты такие отношения, последовательнее и откровеннее не выразил, пожалуй, никто.

Отчего же, воюя с «ростовщицеством», Паунд сделал главной мишенью свою родину? Здесь тоже напомнила о себе его американская сущность. Пронизываясь через сбивчивые пассажи той части «Cantos», где речь идет о первых президентах США — Джефферсоне, Джоне Адамсе, убеждаешься, что Паунд остался среди тех, для кого исходные принципы американского общественного устройства: свобода личности, стремящейся к счастью, ее неотъемлемые права, ее обязанности в демократически организованном социуме — сохранили абсолютное значение, а не стали пустыми словами и предметом иронии, которая питается слишком хорошим знанием реальностей. В отличие от насмешников Паунд считал, что Америка и могла, и должна была стать той страной, которая рисовалась энтузиастическому, наивному, неискущенному взору основоположников ее государственности. А контраст между идеалами и буднями общества, двинувшегося куда более замысловатыми, неровными, драматическими путями, стимулировал у Паунда пафос обличителя, не признающего никаких оговорок в своем выводе, что Америка капитулировала перед «ростовщицеством» и совершила предательство, принеся в жертву собственное историческое предназначение.

За это она расплатилась немощью и уродством своей культуры. Вопреки всем очевидностям, Паунд категорически отрицал, что американской культуре мир обязан какими бы то ни было обретениями. Напрасно было бы напоминать ему о Мелвилле, По, Твене; Уитмена он тоже признавал с большими оговорками. Логика краеугольной для Паунда мысли заставляла предельно несправедливо оценивать все созданное американским гением. И получалось, что стараниями американцев человечество обогатилось замечательными пылепоглотителями, зубными протезами, консервированным томатным супом, а настоящей культуры их цивилизация создать не в состоянии по своему существу.

Подобные воззрения не так уж оригинальны. Примерно лет за двадцать до первых статей Паунда то же самое писал о духовной жизни Америки Кнут Гамсун, еще раньше схожие мысли высказал Диккенс, да и не он один. Но то были европейцы, не сомневавшиеся, что сами-то они не только причастны высокой культуре, но и владеют всеми ее тайнами. Паунд думал по-другому.

Американское культурное ничтожество для него было лишь наиболее острым проявлением общего кризиса культуры, отметившего его эпоху. Культуру предстояло пересоздавать, возвращая ей живое дыхание. Это становилось делом первостепенной важности, потому что лишь культура была если не защитой, то относительно надежным прибежищем от растлевающего духа «ростовщицества». Оно же повинно — и даже более всего — в том, что принизило, почти

искоренило творческое воображение и сделало все накопленные за века художественные сокровища мертвым капиталом. Современный человек не способен осознать себя наследником, восприимчиком, продолжателем великих культурных традиций, которые уходят в толщу времени. А если исчезает ощущение преемственности, живая жизнь культуры прерывается и личность становится просто пылью, гонимой холодными ветрами истории, перед которой она беспомощна.

Вот этот строй мыслей привел Паунда к заключению, что его долг художника состоит в том, чтобы восстановить целостность и живое значение культуры, вернув из небытия огромные ее пласты, которые оставались достоянием одних лишь ненавистных ему «филологов», а должны были стать достоянием всех. И тогда обнаружится, что культура отнюдь не теоретически, а в самом прямом и буквальном смысле является жизнестроительным фактором, перед которым вынуждено отступить даже «ростовщицество» при всей своей мощи.

За редким исключением современники отнеслись к этой программе как к чистой воде утопии, но в ней было немало плодотворного. Убедил в этом сам Паунд — своим поэтическим творчеством.

Впоследствии один из критиков высказал мысль парадоксальную и глубоко верную по существу: Паунд замечателен тем, что выучился и других научил творчески осваивать уже созданное — преимущественно поэтами античности и средневековья. И в самом деле, главным художественным принципом Паунда была, если угодно, имитация, однако очень своеобразная. Она означала не подражание, а вживание в далекий эстетический мир, будь то старинные японские хокку, лирика трубадуров или «новый сладостный стиль» Гвидо Кавальканти. «Ладья — моя, твои на ней товары», — сказано в стихотворении, обращенном к Гвидо, и там же о собственной заслуге Паунд говорит без аффектации, но с гордостью: «Я постиг души твоей законы». Это вот постижение и было для него в поэзии самым трудным. Но и самым важным.

Предполагалось некое путешествие назад во времени, пока давно ушедшая эпоха со всеми особенностями ее мышления, психологии, вкусов, языка и даже бытового обихода не становилась для современного поэта родной стихией — намного более родной, чем пошлая обыденность окружающего. И при этом самым решительным образом отвергались любые фантазии на исторические темы, которым любили предаваться романтики, томившиеся филистерством и ничтожеством своего времени. Требование точности, ясности, достоверности, для Паунда первостепенное в силу не одних лишь эстетических причин, и в данном случае сохраняло строгую обязательность. Вот отчего, не прислушиваясь к упрекам в том, что его тексты загромождены ученостью, мертвой для рядового читателя, он уснащал свои строки цитатами то по-латыни, то на провансальском, пересыпал их именами, способными что-то сказать разве одним эрудитам, и воссоздавал события, о которых упоминает не всякий энциклопедический справочник. Для тех, кем он хотел

стать,— для Бертрана де Борна или Арнальда Даниэля, соперничавшего с Бертрамом в славе первого менестреля, для того же Гвидо — и эти имена, и события были полны живого значения. Такими же они оказывались для Паунда.

На его языке этот способ проникновения в реальность, отделенную от нас столетиями, назывался созданием «маски». Задача считалась решенной, если личность самого поэта переставала распознаваться вообще и являлся фрагмент-реконструкция, абсолютно неотличимый от подлинника. Лучший сборник Паунда так и озаглавлен — «Маски»; он выходил несколько раз, приняв свой окончательный вид в издании 1926 года, и в нем все сложнее становилось отличить оригинальные стихи от «подражаний» и просто переводов. Подобное стирание граней между созданием и переложением органично для эстетики Паунда. «Великий век литературы,— писал он в 1917 году,— это, видимо, всегда великий век переводов... в которых не воссоздается язык былых поэтов, но устанавливается смысл сказанного ими... Настоящего поэта нельзя перевести, если в позднейшую эпоху не явится равный ему и не создаст на собственном языке стилистику, достойную сравнения с оригиналом... Тем самым он вернет нам далекую красоту и будет сотворена новая».

Для искусства поэтического перевода такие идеи и сам опыт Паунда как творческого интерпретатора Ли Бо, трубадуров, Проперция, Вийона имели без преувеличения революционный смысл. Но суть его экспериментов выходила далеко за рамки перевода и вообще проблем стилистики стиха. Переводами в точном значении слова его версии не являлись уже по той причине, что они чаще всего выполнены верлибром, а верлибр — изобретение нашей эпохи и несет в себе видение мира, характерное для современности. Паунд это, разумеется, прекрасно знал и выбрал верлибр оттого, что основной задачей было для него как раз сведение воедино предельно тщательно реконструированной поэтической гаммы тех же трубадуров или старых итальянских лириков с мироощущением человека XX столетия, проступающим в самой ритмике этих строф, словно бы и вправду извлеченных из векового забвения. На древних пергаментах-палимпсестах просвечивают следы много раз стиранных, соскабливавшихся надписей, и за строками, которые мы читаем, напоминают о себе другие, исчезнувшие. Паунд создавал своего рода палимпсест наоборот — с едва уловимым, но обязательным присутствием сегодняшнего, новейшего текста.

Он был обязателен, этот текст, или, вернее, контекст, потому что Паунд, странствуя по эпохам, оставался личностью своего века. И в его глазах сама способность или невозможность проникнуться устремлениями, верованиями, чувствами, вообще духовностью совершенно иного времени была самым безошибочным свидетельством реального состояния культуры, когда катаклизмами XX века оказались разорваны живые связи текущего с минувшим, понятия обесценились, а слова потеряли смысл. «Маска» для того и создавалась, чтобы попытаться эти связи восстановить, вернув

содержательность и слову и понятию — насколько такое по силам современному человеку, в самом себе распознающему черты кризиса культуры. А вместе с тем «маска» становилась признанием глубины кризиса, которым оказался охвачен весь спектр духовной жизни.

Иногда — не так уж, впрочем, часто — Паунд обращается к изображению кризиса впрямую, без античных или средневековых опосредований. В годы первой мировой войны он написал цикл, которому дано позаимствованное у Флобера заглавие «*Moeurs contemporaines*» — «Современные нравы». Идея «маски» использована и здесь, но «маска» намного легче узнаваема, чем обычно, потому что намного ближе к нам во времени: денди, ранний декадент, шаловливое дитя светских гостиных, отчасти Оскар Уайльд, отчасти Жюль Лафорг. Это его глазами мы видим маленьких буржуазок Миллвин на спектакле гастролирующего по Европе дягилевского балета и с ним прогуливаемся по Кенсингтонскому саду, где мотком рыхлого шелка жметесь к перилам чахоточная городская природа, сливающаяся с образом женщины, которая умирает от эмоциональной анемии. Нью-Йорк, скрытый за аббревиатурой в заглавии одноименного стихотворения, увиден теми же глазами сквозь «маску»: бездыханный Город-Дева, где нет жизни, пусть улицы кишат миллионами людей.

Из всего написанного Паундом эти экспрессионистские пастеши пользовались наибольшей популярностью, пародийно отозвавшейся у Генри Миллера в «Тропике Рака»: ¹ Ван Норден, знакомясь с девицами, читает им из старой паундовской книжки, и они легче расстаются с невинностью. Миллер считал Паунда поэтом не в меру ученым, безжизненным и снобистским — не без причин, хотя такие оценки больше говорят о самом Миллере. Как о самом Олдингтоне больше говорит ироничный, на грани шаржа портрет Паунда, в «Смерти героя», изображенного под именем Смертера Аджона, любителя пряных разговоров и, по всей видимости, девственника в свои сорок лет.

И тот и другой персонаж навеяны образом Паунда, встающим из цикла «Современные нравы», но это вовсе не весь Паунд. И даже не самый характерный. Стихи, впрямую обращенные к современности, читались, разумеется, гораздо охотнее, чем провансальские реконструкции или «вийонелли», однако именно последние, а также вариации на темы Проперция и другие, составившие сборник «Старый Китай» (1915) — у нас он известен по переложениям А. Кистяковского ², — обеспечили Паунду признание в качестве «серьезного художника», каким он всегда хотел стать.

С дистанции десятилетий очевидно, что «маска» была концепцией новаторской и глубоко повлиявшей на искусство поэзии. По меньшей мере в странах английского языка. Из сказанного, конечно, не следует, что все иные способы общения поэзии с минувшим после опытов Паунда сделались архаичными. Вспомним драму Блока «Роза и Крест», созданную почти одновремен-

¹ См. «ИЛ», 1990, № 7, 8.

² См. Восток — Запад. Сб. 2. М., 1984.

но с провансальскими «масками» Паунда. Она нескрывая аллегорична, от начала до конца условна и по стилистике, и по характеру исторической живописи, в ней есть некая чрезмерная изысканность, отличающая доцветающий символизм. Но есть и пронзительное ощущение надвигающейся катастрофы, которую Блок предчувствовал, как никто из современников: «Всюду беда и утраты, что тебя ждет впереди? Ставь же свой парус косматый, меть свои крепкие латы знаком креста на груди».

Рядом с Блоком «Близ Перигора» может показаться стихотворением сухим, безличным, холодно-рациональным. И все-таки оно по-своему замечательно — уже хотя бы финальной метафорой: «Разбитый сноп зеркала». Ведь это не только поэтический образ, это целое представление о том, какой воспринимает историю современный человек и как она отражается в его сознании: фрагментами, лишившимися связи, отблесками, наложившимися на множество других отблесков, осколочными подробностями, которые противятся попыткам сочленения в единство. Все это донесено у Паунда, а меж тем само стихотворение менее всего фрагментарно. В нем есть и композиционный центр — воображаемый спор Арнальда с Ричардом о давно умершем Бертроне, вправду ли тот любил Маэнт, — и четкое чередование двух тем: любовь, война, — пока они не сливаются в законченном образе мира трубадуров, где оба начала равноправны. Есть тонкая вязь факта и вымысла, все время сменяющих друг друга. Есть выразительность, вытеснившая ту образительность, которая неизменно доминировала в поэзии на исторические сюжеты. Удивительно, что сам Паунд считал «Близ Перигора» неудачей. Пожалуй, столь полно собственные художественные идеи он не осуществил почти нигде.

Для русской поэзии эти идеи все еще новы, непривычны, хотя, постигая поэтику Иосифа Бродского, можно удостовериться, что они вовсе не так чужеродны нашей музе, как могло бы показаться. Инстинктивно, без оглядки на Паунда, вовсе тогда у нас не известного, что-то родственное ему нашли, например, обэриуты, особенно Александр Введенский, тоже неподражаемый творец «масок», только сугубо иронических, подобно «маске» приятеля Данте Чино да Пистойя в раннем — еще 1907 году — паундовском стихотворении. Предание изображает Чино страстным обожателем прекрасного пола, растратившим свои таланты в погоне за любовными радостями. Слишком поздно он понял, что поэзия вознаграждает наслаждением — превыше всех любовных утех, но из-под его пера уже выходят лишь шутовские строки вроде венчающего стихотворение гимна Солнцу — «Пблло, тазик оловянный...». Принцип «маски» тогда еще не был сформулирован Паундом, но сам опыт удался ему необыкновенно: и стилистическое разноголосие, и несколькоми штрихами очерченный характер, и необходимое по средневековому канону «поучение», которое под пером современного поэта может быть только пародийным.

Тот же пародийный элемент существует и в «Балладе о Благе Сотоварише», написанной через два года после «Чино». Это

редкий у Паунда случай использования правильного рифмованного стиха и балладной образности, которая снимает помпезность, достаточно заурядную в стихах на сюжеты из священной истории. Образ Христа, увиденного как бы одним из рядовых свидетелей Голгофы, даже для вольнодумного английского общества начала века выглядел слишком неканоничным, и лондонские издатели отвергли «Балладу» один за другим.

Установить литературный источник, к которому восходит эта ранняя «маска», легко — Уайльд, «Баллада Редингской тюрьмы». Однако тональность, по сравнению с Уайльдом, иная, лишенная трагизма. Она непочтительна к многовековой традиции, требовавшей патетики и высоких метафор, которые приличествуют таким темам. А у Паунда Распятый показан просто «мблодцем из мблодцов», как Его, по мысли Паунда, должно было воспринимать народное сознание две тысячи лет тому назад. Может быть, впервые у Паунда заговорила среда, к которой, собственно, он и сам принадлежал, при всей своей европейской образованности оставшись потомком квакеров из штата Айдахо с их простой и крепкой моралью, с их безошибочным чувством справедливости.

«Я сочинил замечательные стихи, которые поймут все и каждый», — писал он отцу, закончив свою «Балладу». Апрель 1909 года. А через несколько лет Паунд откажет составителям антологии новых поэтов, хотевшим ее перепечатать: она, на его переживший взгляд, «не выражает истинно современной тенденции». И в дальнейшем постарается не включать ее в свои книги избранных — естественно: уж очень она расходилась с тем, что и как писал Паунд в 20-е и 30-е годы. На фоне его тогдашних увлечений «Баллада о Благе Сотоварише», с ее демократичностью и простотой, выглядит настоящим анахронизмом.

Поначалу эти новые увлечения коснулись главным образом поэтики. Паунда захватила концепция, получившая у него название «идеограмматического метода». Случайно ему попали в руки неизданные работы американского китаиста Э. Феноллозы, где доказывалось, что иероглиф содержит в себе зерно художественного образа, построенного специфически, поскольку он является «живой стенограммой процессов природы». Любая отвлеченная мысль выражается иероглифом при помощи опознаваемых вещей, которые запечатлевают рисунок, заменяющий букву. И оттого, писал Феноллоза, иероглифы становятся «идеальным языком».

Паунд пошел дальше. Два иероглифа, помещенные рядом, сказано в его статье 1915 года, «не просто создают третье понятие, выражаемое с их помощью, но выявляют некое фундаментальное соотношение между понятиями, зафиксированными каждым из них». Самое главное, что при этом нет абстрагирования от предметного мира: в иероглифах видны какие-то реалии жизни, и, стало быть, понятие, обозначенное ими, устанавливает некую связь между такими реалиями, недоступную рационалистическому мышлению.

«Постижение подобных связей — вот суть «идеограмматического метода». А сфера его приложения — разумеется, поэзия. Она ведь вообще основана на принципе ассоциаций. Но прежде этот принцип не был в ней выявлен и осуществлен вполне свободно. Оставалась, считаясь высшей, задача сопряжения ассоциаций в смысловом единстве, которое подчинено идеям, добытым логическим путем. С этой ложной необходимостью новый метод покончит. Он предоставит поэзии простор для ее собственного ассоциативного языка, который намного точнее — и, значит, намного достовернее, — чем язык идеологии. Ведь идеология оперирует отвлеченностями, тогда как поэзия, опираясь на «идеограммы», остается на почве действительных фактов, которые она способна зафиксировать в их истинных отношениях.

Востоковеды быстро обнаружили в этой теории массу натяжек, а первые попытки практически ее использовать вызвали крайне язвительные комментарии. «Деревенский умник», похоже, был посрамлен. Однако Паунд не принадлежал к тем, кого могли смутить мнения сведущих людей. Он не ввязался в полемику со специалистами, а, переписав первые три песни «Cantos», окончательно поверил, что нашел философский камень. И на протяжении десятилетий, каких потребовал его титанический, хотя обреченный замысел, «метод» оставался для Паунда абсолютной истиной во всем, что касалось поэзии. Крайняя затемненность смысла его книги левиафана, способной иной раз поразить очень свежей ассоциацией или действительно ярким образом, но лишенной даже относительной целостности, — таков был творческий результат.

Вскоре, однако, выяснилось, что значением абсолютной истины тот же «метод» обладает для Паунда отнюдь не в одной лишь эстетике. Она вообще отодвинулась у Паунда на второй план уже к середине 20-х годов. А на первый вышла идеология. Та презируемая им идеология, которую он с энтузиазмом неопита и самоуверенностью американского провинциала решил исправить раз и навсегда, прибегнув к «идеограммам» вместо заведомо неточных, да что там — просто от начала до конца лживых построений теоретизирующего ума.

Эти старания, увенчанные печальным итогом, не говоря уж о том, что они надолго отвлекли Паунда от поэзии, казались необъяснимыми людям, высоко ценившим его художественный дар. Говорили, что роковую роль в судьбе Паунда сыграл переезд в Италию, где он жил с 1924 года, и сближение с тамошними теоретиками фашистской ориентации. Доля правды в таких суждениях была, однако частное принималось за основное. С теми, кому отводилась роль идейных вдохновителей, подчинявшихся непосредственно Дуче, Паунд практически не соприкасался. По крайней мере заметного влияния на его позицию они не оказывали.

Позиция вдохновлялась упорной страстью Паунда к «точному слову», заставлявшей подозревать демагогию буквально повсюду, да еще в его прожектерстве. Повергая в изумление профессионалов, он при помощи «идеограмм» анализировал категории

экономики и воображал, будто введение каких-то купонов за труд разом покончит со всеми финансовыми сложностями. Определив, что Конфуций придумал идеальные формы общественного устройства, Паунд совершенно серьезно предлагал их воссоздать, не отступая от заветов ни на йоту, словно бы два с лишним тысячелетия, минувших с эпохи китайского мыслителя, существенно ничего не изменили в мире.

Но за такого рода эксцентричностью, остававшейся свойством Паунда, и, пожалуй, его одного, проступала тенденция, характерная для тогдашнего общественного сознания в целом. Ее называют «сдвигом вправо», подразумевая нарастающий скепсис в отношении ценностей либерально-гуманистического характера, — он-то и побуждал с одобрением взирать на Гитлера, на Муссолини, покончивших с лицемерной болтовней о прогрессе и взявшись перекармливать ветхие европейские порядки твердыми, сильными руками. Впрочем, то же самое разочарование в традиционных ценностях, которыми так дорожила европейская культура со времен Монтеня и Эразма, не менее стремительно порождало и другой сдвиг — «влево», к наспех усвоенному марксизму, если не прямо к сталинским его версиям, принимаемым с восторгом, который нам теперь представляется неизвинительным.

В тогдашних идейных баталиях позиции «правых» и «левых» представляли, конечно, антагонистичными. Но между ними была, в сущности, родовая общность. И та и другая питались радикальной неудовлетворенностью настоящим. И ту и другую отличала готовность поступаться эфемерностями вроде прав и свобод, если так требовалось «для пользы дела» — для обновления одряхлевшей западной цивилизации, для торжества «пролетарского гуманизма», для решительной победы над «ростовщичеством». Поэтому не стоит удивляться, что Бернард Шоу высказывался о Муссолини столь же позитивно, как потом о Сталине. Или тому, что для Паунда «истинную, действующую аристократию нашего времени» составляли «русские большевики и итальянские фашисты... Они лучше всех, потому что обладают по-настоящему практичным подходом к жизни, умеют смотреть вперед и полны энергии».

Как ни дико звучит для нас это высказывание, оно вполне в духе времени, к которому относится, — 1931 год. Правда, вскоре паундовский «большевизм» испарился: Э. Э. Каммингс, другой американский поэт, побывав в СССР, удостоверился, что никаких триумфов свободной личности там не предвидится, и убедил в этом своих читателей. Но сталинскую политическую стратегию Паунд и в дальнейшем считал образцово верной. И если не советская система, так личность Сталина сохраняла для него притягательность. А Муссолини вообще казался ему титаном, каких не бывало с эпохи Возрождения. Ведь он пробудил от оцепенения Италию, сделал ее мировой державой, взамен либеральных словес потребовал дел, построил сильную экономику и еще более сильную армию, создал здоровую этику, здоровую культуру. Он отверг химеры вроде «демократии для всех», насаждая

диктатуру партии и вождя, без чего не построить эффективно функционирующее общество. Подавляя, как того и требует великая его задача, всякое сопротивление, он твердым курсом повел свою страну к сияющим высотам. Он — высшее воплощение гениальности в сегодняшнем мире.

До чего все это похоже на славословия Отцу народов, которые по доброй воле или в силу таким образом ими понятой политической необходимости слагали Барбюс и Фейхтвангер, до чего паундовские гимны Муссолини напоминают апологетику сталинского казарменного социализма, пышно расцветавшую на Западе в канун второй мировой войны. Понятно, что политические интенции тут были полярно противоположными, но побудительный фактор оставался тем же самым. В тоталитаризме, каким бы знаменем он ни прикрывался, пытались отыскать противовес реальным или кажущимся слабостям либеральной демократии. А результатом неизменно становился идейный крах и творческое оскудение, более или менее явное.

Что касается Паунда, у него оно было очевидным для всех, кроме горстки фанатичных приверженцев, которых, однако, тоже оттолкнули от мэтра если не теоретические его выкладки, так безудержные антисемитские поношения в статьях, передачах и «шутливых» стихах наподобие «Жидовского чарльстона». Как публицист Паунд не то что не равновелик самому себе, он просто отрицает репутацию «серьезного художника», завоеванную поэтическими книгами раннего периода. А поэзия, создававшаяся в итальянские его годы, признавалась поэзией лишь в силу инерции сложившихся мнений о Паунде. Один из рецензентов очередного выпуска «Сantos» в частном письме простодушно признавался, что не понимает в них ни слова, но будет хвалить, уважая статус автора.

«Деревенский умник», однако, не ведал сомнений, что творит величайшее произведение современности, хотя с готовностью от него отрывался ради более насущных задач. Выступления по римскому радио были его собственной инициативой, а обращения к Дуче с очень практичными рекомендациями вроде обобществления всей валюты сыпались одно за другим. Даже перед самым концом, когда его кумира вместе с любов-

ницей повесили бойцы Сопротивления, Паунд еще петушился у себя в Рапалло и выдумывал потрясающие планы послевоенного переустройства Европы, отводя в нем главную роль кремлевскому горцу. За этим занятием его и застали два хмурых, небритых партизана с автоматами наизготовку. Паунда неприятно шокировало, что первое слово, от них услышанное, было «trait-toge» — «предатель».

По возвращении в Италию ему достало сил написать несколько новых разделов «Сantos», по смыслу еще более темных, чем предшествующие, — а также продефилировать однажды на параде неофашистов, обличившись в форму, какой, не будучи членом партии при Муссолини, он никогда прежде не надевал.

Затем настало молчание.

Нельзя сказать, что Паунд сделался затворником. Периодически он выбирался то в Америку, то в Лондон, присутствовал на поэтических фестивалях, записывал собственные чтения. Дом его остался открыт для всех желавших побеседовать о ремесле поэта. Но разговоры о себе Паунд обрывал на полуслове. Видимо, для него это была слишком большая тема.

Лишь изредка из него удавалось выжать какую-то оценку им самим созданного, и всякий раз она была критической, покаянной. Он сожалел о собственном антисемитизме. О самонадеянности, категоричности своих суждений — политических и даже эстетических. О чрезмерном пристрастии к «идеограммам». Об испепеляющей ненависти к Америке.

Один из последних поэтических набросков Паунда содержит фразу, которая кажется невозможной по всему духу его творчества: «Пусть любящие мне простят все сделанное мной».

Дело, конечно, сводилось не к тому, чтобы прощать Паунда в буквальном смысле. О каком непощении могла идти речь для тех, кто общался с этим глубоким стариком, наблюдая его такой тусклый и печальный закат?

Но амнистировать идеи, которым он служил, погубив себя, наверно, невозможно даже сейчас, когда прошло почти двадцать лет после его смерти.