

УДК 820.09 (043.3) + 82.015 (043.3)

**КОНЦЕПЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ «МАСКИ»  
В ПОЭЗИИ ЭЗРЫ ПАУНДА 1910-1920-х ГОДОВ**

Н. В. НЕСТЕР

*(Полоцкий государственный университет)*

*Рассматривается концепция литературной «маски» в поэзии Эзры Паунда 1910 - 1920-х гг. Показано, что концепция «маски» представляет собой поэтический метод «оживления» культуральных субстантивов прошлого, возвращения их в реальность настоящего.*

В своем творчестве Паунд осваивал уже созданное ранее, прежде всего поэтами античности и средневековья. Поэтому его главным принципом была имитация, которая предполагала не подражание авторам прошлого, а вживание в их далекий художественный мир. Для него путешествие в прошлое отвергало любые фантазии на исторические темы и требовало достоверности в изображаемой поэтом действительности. Таким образом, давно ушедшая эпоха со всеми особенностями ее мышления, психологии вкусов, языка и быта становилась для современного поэта родной стихией.

Российский критик С.Б. Дубин отмечает, что уже романтик Р. Браунинг (1812 - 1889) писал «драматические» стихи и поэмы от имени лирического героя, который опускает многое из своего монолога, рассчитывая на знания адресата своей поэзии. У.Б. Йейтс выводит из драматического монолога Браунинга понятие «маски», а его ученик Эзра Паунд - лирической «персоны», приобретающей множество противоречивых ликов [1, с. 48]. «Маска» предоставляла возможность «найти» самого себя и требовала от поэта знания истории и культуры эпохи, художественного мира автора, чью маску он создавал в своем творчестве, «переселяясь» в чужие строки и надевая маску другого поэта. Такие маски обладали индивидуальностью, как в театре, но и позволяли актеру забыть о себе ради того универсального, что выражала маска. При этом реконструкция реальности иных эпох выступала соответствием реальности современных Паунду Америки и Европы.

Т.С. Элиот пишет, что «великий ученик Браунинга Эзра Паунд ввел термин «персона» для исторических персонажей, которые говорят его собственным голосом, и это точный термин» [2, с. 232]. Для поэта был необходим контекст, так как, странствуя по эпохам, он оставался личностью своего времени и не мог проникнуться устремлениями и верованиями другого времени. В подобном пространстве можно представить несколько событий, историй, мифов, существующих в разном времени и пространстве. «Маска» создавалась для того, чтобы восстановить эти связи и вернуть содержательность слову и понятию, вместе с тем она становилась признанием кризиса, который охватил всю духовную жизнь современности.

Автор никогда не употребляет в своей поэзии символ, который предполагает наличие своего художественного пространства. Реален или буквален лишь образ, который может использоваться и без заданного художественного пространства. Являясь аналогом действительности, образ подается в художественном пространстве и времени. Любая реальность есть культурная реальность, а культура не менее органична, чем природа, и наоборот. Образы являются составляющими культуры, которые должна производить сама реальность, так как они отмирают и истощаются, если их переносить из прошлого.

«Большинство стихотворений Паунда строились на насильственном, хотя и интенсивном переживании *чужой* жизни, судьбы чужого 'тела' (*одного*), или на соположении двух, на первый взгляд, несовместимых, взаимоподвижных образов, как в стихе-image. Однако рано или поздно мифологический каркас невероятных судеб трубадуров должен был себя исчерпать. Нельзя переживать одно и то же с неизменной интенсивностью, как нельзя удовлетвориться динамикой между двумя или тремя образами» [3, с. 11], К. Чухрукидзе замечает, что «Паунд выступает 'в роли' других лиц, чтобы пользоваться их Челами' непосредственно для раскрытия событий своей эпохи, а не обрабатывать их связками, сравнениями, метафорами и образами, вызванными логикой воображения, как у Йейтса. Такое подчинение подобно переходу субъекта в актера, когда чужое действие делит его тело во времени. Вследствие этого нельзя сказать, что у него есть какие-либо авторские образы или собственное пространство. Паунд отказывается от поэтической собственности и становится пространством воздействия на себя самого» [3, с. 12 - 13].

Тем не менее в текстах поэта нет центрального образа, вокруг которого, как вокруг ядра, формировались все другие образы. Нет в них даже косвенного присутствия автора и его эмоциональной оценки всему происходящему, однако есть некий условный персонаж, назовем его «Паунд», который играет главную роль в театре воспоминаний. Он находится вне времени и пространства и может проникать в

любую историческую реальность и населять ключевыми фигурами прошлого современную реальность. В стихотворениях автора с трудом прослеживается взаимосвязь образов или, скорее всего, и вовсе не прослеживается. Все образы спонтанно возникают в сознании персонажа «Паунд», поэтому каждый образ составляет лишь одно звено цепи «Паунд» - «образ». Звенья соединяются в цепь, которая никогда не замыкается, поэтому нельзя утверждать, что стихотворения объединяет какой-либо конкретный образ лирического героя или автора.

В стихотворении «Ответы Фифины» (*Fifme answers*) драматический монолог Браунинга был положен в основу «маски» для передачи опыта, который поэт не может пережить сам. По-своему отвечая на вопрос Дон Жуана цыганке-танцовщице Фифине из стихотворения «Фифина на ярмарке»: «Презренные, отчего они так ценят жизнь?», автор перекликается с Браунингом, Однако образ Фифины и художника-изгоя в тексте Паунда соединяется с образом Христа, тем самым изменяется мысль и образ Браунинга. В этом случае «маска» - не только средство скрыть авторское «я», но и возможность изучать публику, одновременно развлекаая ее.

«Sharing his exile that hath borne the flame,  
Joining his freedom that hath drunk the shame  
And known the torture of the Skull-place hours  
Free and so bound, that mingled with powers  
Of air and sea light his soul's far reach  
Yet strictured did the body-lips beseech  
«To drink»: «I thirst». And then the sponge of gall<sup>1 2</sup> [4, с. 84].

В стихотворении под названием «Маски» (*Masks*) автор настаивает на необходимости «маски» как средства защиты поэта: «These tales of old disguising, are they not / Strange myths of souls that found themselves among / Unwonted folk that spake an hostile tongue, / Some soul from all the rest who'd not forgot...»<sup>3</sup> [4, с. 130] и ставит перед собой задачу - реконструировать фрагмент, неотличимый от подлинника и скрыть личность поэта, чтобы она не смогла распознаваться. Впоследствии, в статье «Вортицизм» (*Vorticism*, 1912) Паунд напишет о своих поисках: «В «поисках себя», в поисках «искреннего самовыражения» ищешь наощупь, находишь некое кажущееся правдоподобие. Говоришь: «Я - есть сие, то, или третье, и едва произнес эти слова, уже перестаешь им быть. Я начал поиск реального в книге под названием «Маски», сбрасывая одну за другой завершённые маски самого себя в каждом стихотворении» [3, с. 127].

В сборнике «Маски» (*Personae*, 1909) сложно отличить оригинальные стихотворения от «подражаний» или просто переводов. Подобное стирание границ между созданием и переложением характерно для его эстетики. А.М. Зверев отмечает, что в «Масках» давно забытые традиции доренессансной эпохи возрождаются для того, чтобы противопоставить их традициям эпохи буржуазной [5, с. 202]. Таким образом, возникает надсубъективная и над индивидуальная поэзия, где авторское «я» растворяется в сменяющих одна другую «масках». Каждая из этих «масок» обнаруживает конфликт паундовского поколения с миром, в котором нет духовности и культуры, и обладает конструктивным элементом поэтической речи - основой подлинной культуры.

Паунду принадлежит серия монологов, написанных от лица знакомого Данте по Болонскому университету Чино де Пистойя (ок. 1270 - ок. 1336), провансальского трубадура Арнаута Марейля (1170 - 1200), провансальского трубадура Пейре Видаля (ок. 1183 - 1204), большая часть которых вошла в вышеупомянутый сборник. Опираясь на средневековую литературную традицию, поэт стремился передать в своих стихотворениях сходное со средневековым ощущение и использовал формы, в которых оно нашло художественное выражение, формы средневековой лирики.

Российский исследователь М.Б. Мейлах отмечает, что «стихотворных переводов песен трубадура на европейские языки с соблюдением всех формальных особенностей оригинала - метрики, строфики системы рифм и ассонансов - чрезвычайно мало (одно из немногих исключений составляют опыты Эзра\* Паунда). Многочисленные английские переводы Паунда являются самыми совершенными по мастерству; и точности, в них переданы все нюансы наиболее усложненных канцон Арнаута Даниэля» [6, с. 143].

Культура для него - своего рода время, материализовавшееся в культурное пространство. Автор ■ увлечением пишет исследования о поэзии трубадуров, Арнауте Даниэле, Гвидо Кавальканти, эпохе Воз

<sup>1</sup> Разделяя его изгнание, которое породило пламя, / Присоединяясь к его свободе, которая выпила позор / И познав часов на Голгофе / Свободный и связанный так, что смешан с силами / Воздуха и моря (свет) его души далекий голго / Но ограниченные губы жаждут / «Пить»: «пить хочу». И потом - «губка с желчью» (Перевод наш. - Н.Н.).

<sup>2</sup> Эти выдумки старой маски, не / Странные ли они мифы души, которые нашли себя среди / Неизвестных людей, го щих на враждебном языке, / Какая-то душа из-за остального не забыла... (Перевод наш. ~ НН).

рождения, французских символистах, как и о творчестве своих современников - Дж. Джойсе, Т.С. Элиоте, Р. Фросте и многих других. В эссе «Первые переводчики Гомера» Паунд последовательно и основательно разбирает переводы гомеровских поэм на английский, французский, латинский, а в «Песне I» отказывается от девятой песни «Одиссеи» и обращается к латинским переводам Андреаса Дивуса и Георгия Дартоны (Критянина).

Последовательность «масок», с помощью которых Паунд пытается раскрыть современность, единственный композиционный и структурный элемент, который прослеживается в поэтике «Песен» (*Cantos*, 1917 - 1968), Первые три песни поэмы открыли новый этап в его творчестве, где поэт предстает как художник, осознающий кризис современной культуры. «Песни» построены по принципу «Одиссеи» и «Божественной комедии» и задуманы как современный эпос, однако в художественном отношении поэма сильно уступает его ранним произведениям. Тем не менее «Песни» можно рассматривать как попытку «создать» современную культуру из культурных традиций прошлого, существующих в виде дискретных фрагментов и утративших смысл в глазах большинства.

Маска используется в магическом театре и помогает актеру-медиуму вступить в контакт с сущностью персонажа и божества, символизированного этой маской. Выбор маски говорит о настрое актера и не столько скрывает, сколько «обнажает» человека под маской. Стихотворение «Марейль» (*Marvail*) строится как монолог провансальского трубадура Арнаута Марейля и повествует о творческой судьбе поэта, о любви к графине де Безье, чувство к которой должно остаться тайной. Поэтому завершается фигурой умолчания:

O hole in the wall here, be thou my jongleur,  
And though thou sighest my sorrow in the wind,  
Keep yet my secret in the breast here;  
Even as I keep her image in my heart here.  
Mihi pergamena deest<sup>3</sup> [4, с. 276].

В собственной поэзии Паунд исходит из стремления создать «полные маски себя» в каждом произведении. «Я продолжил их в длинной серии переводов, которые были всего лишь тщательно отделанными масками» [7, р. 11]. Последнее высказывание автора передает специфический характер его поэзии, которая, как утверждает Я.Н. Засурский, «рядится в пестрые одежды латинских, греческих, англосаксонских, провансальских, итальянских, французских, японских и китайских поэтов, и не случайно именно переводы считаются лучшей частью его творчества» [8, с. 163].

Иногда он обращается к изображению кризиса современного общества без античных или средневековых опосредований. В годы первой мировой войны был написан стихотворный цикл, получивший заимствованное у Флобера заглавие «Современные нравы» (*Moeurs contemporaries*, 1916), Концепция «маски» получила развитие и здесь, однако, «маска» легче узнаваема, так как изображает современную автору действительность.

В одном из своих писем Паунд сделал заявление: «Зачем писать то, что я могу перевести из латыни эпохи Возрождения или переложить, взяв у бессмертных (букв, «у святых умерших»)» [7, р. 37]. В своей теории и практике перевода художник исходил из провансальского «trobar» (изобретать, творить), произошедшего от латинского «tronus», которое в свою очередь связано с греческим «терпейн» (изменение мысли или выражения). В его наследии есть точные, почти дословные переводы из произведений Гейне, дю Белле, провансальских трубадуров-- Арнаута Даниэля, Арнаута Марейля, Пейре Видаля, Бернарта де Вентадорна, «Alba Belingalis», «Гимн» из Проперция, которые автор называл «чисто экзегетическими» или «метафраз» (точный, дословный эквилинарный перевод). Такие стихотворения, как «Марейль» (*Marvail*) и «Аудиарта» (*Na Audiar*), в которых поэт использовал прием «маски», и вольные переложения «Морестранник» (*The Seafarer*, 1912) и «Катай» (*Cathay*), где поэт в отстраненной форме выразил свое отношение к миру и бытию, можно отнести к «парафразам» (переводам, передающим суть и смысл),

О своем отношении к традиции и ее месте в творчестве современного художника Паунд писал: «Великий век литературы - 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» [9, р. 146].

Тема духовного кризиса эпохи и состояния современной культуры получила воплощение в произведениях, являющихся по жанру «масками», - парафразах из Кавальканти и Вийона и в поэме «Хью

<sup>3</sup> О дыра, здесь - в стене, ты - мой жонглер, / И, хотя ты увидел мою печаль на ветру, / Храни ещё мой секрет здесь своей груди; / Так, как я храню ее образ здесь - в своем сердце. / Мне не хватает пергамента., (Перевод наш. - Н.И.

Селвин Моберли» (*Hugh Selwyn Mauberley*, 1920), где поэт создал «маску» Лафорга. Поэма «Почтение Сексту Проперцию» (*Homage to Sextus Propertius*, 1917), посвященная Проперцию и заново открывшая римского классика, - это и критическое исследование-переложение (весьма вольное) Проперция и «маска» Паунда не столько воссоздание атмосферы имперского Рима времен Проперция, сколько Англии после первой мировой войны.

Впоследствии автор писал, что «не было даже и речи о переводе, по крайней мере о буквальном переводе. Моей задачей было вернуть мертвеца к жизни, показать живой образ» [7, р. 148 - 149]. Поэма «Почтение Сексту Проперцию» была преподнесена им как новое слово в переводе, так как подражание мастерам и перевод являлись для него разновидностью внимательного чтения. Литература от Гомера до Йейтса, которого художник считал величайшим из всех современных поэтов, пишущих по-английски, не могло не привести молодого поэта к пересмотру романтических традиций и современной ему поэзии.

Его новаторство заключалось не в изобретении нового, а в оживлении поэтической традиции. Для достижения этой цели - сделать старое новым и, как он мечтал, вечным - поэт использовал переводы аллитерационной англосаксонской поэзии, звукопись провансальских трубадуров, иероглифику китайской лирики. А. Генис считает, что, «переводя, Паунд вживлял прошлое в настоящее. Далекое и забытые строки, как черенки, прививались к общему дереву мировой поэзии. Переводы Паунда напоминали не гербарий, а сад» [10, с. 233].

Своеобразие его поэзии было связано не только с материалом стихотворений, но и с позицией их автора. Квазипереводы поэта раскрывали ментальность цивилизации XX века, которая пыталась восстановить историю как целое. Его переводы должны были упорядочить и соединить бесчисленные фрагменты истории в общую систему, которая охватывала всю человеческую культуру. Паунд писал, что «если определенная мысль выражена раз и навсегда в Атлантиде или Аркадии в 450 году до Христа или в 1290- после, то нам, современным, не годится пересказывать ее, или затемнять память ушедших творцов, говоря о тех же самых вещах с меньшим мастерством и меньшей убежденностью. Мои раскопки в пыли прошлого - и бесконечно далекого от нас, и не столь древнего - преследовали одну цель - установить, что уже сделано раз и навсегда и что остается сделать нам; осталось многое, ибо, если мы испытываем те же самые чувства, что толкнули в путь тысячи кораблей Гомера, переживания наши отличны, мы относимся к ним иначе, они расцветены другими нюансами и другими оттенками мысли» [11, р. 1481].

Опыт автора как творческого интерпретатора Ли Бо, трубадуров, Проперция, Вийона для искусства поэтического перевода имел революционный смысл. Однако его эксперименты выходили далеко за рамки перевода и проблем стилистики стиха. Версии Паунда не являлись переводами, так как они чаще всего были выполнены верлибром, а верлибр - изобретение XX века - несет в себе видение мира, характерное для современности. Поэтому основной задачей поэта был синтез реконструированной античной и провансальской лирики с мироощущением человека XX столетия, проступающим в самой ритмике этих строф. Рифму Паунд не считает обязательной, поэтому и использует верлибр, который считает возвращением к чувству метра, свойственному античности. Музыкальность верлибра сближала его с античными размерами (гекзаметром и пентаметром) и позволяла создать музыкальную поэзию.

Одной из важнейших «масок» в творчестве Паунда явилось стихотворение «Морестранник». В переложении памятника древнеанглийской лирики VIII века поэт стремился передать ритмику и звукопись древнеанглийского текста так, чтобы это было понятно современному читателю. Поэт максимально приблизил свое переложение к оригиналу и сохранил при этом архаизмы и «кеннинги» - сочетания двух слов, как, например, «морестранник», «ненависть-меч». «Морестранник» получил противоречивые оценки - от восторженных до уничижительных в академических кругах, поэта обвиняли в незнании древнеанглийского или в извращении оригинала. В большинстве случаев Паунд сознательно заменял древнеанглийские слова омофонами, даже не всегда близкими по значению.

В более поздних исследованиях специалист по древнеанглийской литературе, профессор Фред Г. Робинсон доказал, что выбор поэта сознателен и что он серьезно занимался древнеанглийской литературой. Во время учебы в колледже Гамильтон он был любимым студентом преподающего Джозефа Д. Ибботсона, преподававшего англосаксонский и древнееврейский [12, р. 199 - 224]. Т.С. Элиот отмечает, что «Морской скиталец» Эзры Паунда - великолепный перифраз, использующий богатые возможности древнего языка [2, с. 63].

Литературные устремления поэта предопределили намеренную архаичность его лексики и книжность образов. Большинство стихотворений Паунда представляют собой «маски», т.е. имитации стилей поэтов античности (Катулл, Проперций), средневековья (Г. Кавальканти, Ф. Вийон), иногда переводы-стиликации - сборник «Катай», в котором он впервые представил англоязычным читателям древнекитайскую лирику. Однако это не значит, что все авторские «маски» были удачными: академическое литературоведение упрекало и даже высмеивало его за ошибки в интерпретации того или иного поэта; особенно много упреков пришлось выслушать ему в связи с работой над Проперцием и поэтами Китая.

В предисловии к «Оксфордской антологии современной поэзии» Йейтс писал: «Рассматривая его поэзию в целом, я нахожу в ней больше стиля, чем формы; временами больше стиля и больше осознанного благородства и средств его воплощения, нежели у любого из известных мне современных поэтов, но этот стиль постоянно прерывается, ломается, искажается, превращается в ничто своей прямой противоположностью, нервной одержимостью, кошмаром, нечленораздельной сумятицей; он экономист, поэт, политик, злобно неистовствуя, он создает невнятные персонажи и мотивы, гротескных героев из детских сказок о чудовищах. Подобная потеря самоконтроля, присущая революционерам, редка- Шелли был подвержен этому в некоторой степени - для людей такой культуры и эрудиции, как Эзра Паунд» [13, р. 246].

Таким образом, концепция «маски» представляет собой поэтический метод «оживления» культуральных субстантивов прошлого, возвращения их в реальность настоящего. При этом главное для Паунда - проникнуться особым духом того времени и погрузиться в уникальное мироощущение той эпохи, В этом случае прошлое и настоящее объединяются в органичный континуум, в особое культурное «всеединство». Выходя из роли пассивного созерцателя, читатель переносится в непосредственный момент создания произведения и становится отчасти его создателем. Текст начинает переживаться как акт, а не факт: личность читателя практически сливается с личностью его автора.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Зарубежная литература конца XIX - начала XX века: Учеб, пособие для студ. высш. учеб. заведений / Под ред. В.М. Толмачева. - М.: Издательский центр «Академия», 2003. - 496 с.
2. Элиот Т.С. Назначение поэзии, - М.: Совершенство, 1997. - 352 с.
3. Паунд Э, Путеводитель по культуре / Пер. и сост. К. Чухрукидзе. - М.: Русское феноменологическое общество, 1997. - 187 с.
4. Паунд Э. Стихотворения и избранные Cantos. - СПб.: Владимир Даль, 2003. - 887 с.
5. Зверев А. Эзра Паунд - литературная теория, поэзия, судьба // Вопросы литературы. - 1970. № 6. - С. 123- 147.
6. Жизнеописания трубадуров. Издание подготовил М.Б. Мейлах - М.: Наука, 1993. - 736 с.
7. Pound E. Selected Prose. 1909 - 1965 / Ed. by W. Cookson. - New York: A New Directions Book, 1973. - 475 p.
8. Засурский Я.Н. Американская литература XX века. Некоторые аспекты литературного процесса. - М.: Издательство МГУ, 1984, - 503 с.
9. Pound E. Literary Essays of Ezra Pound / Ed. and with an introduction by T.S. Eliot. - New York: New Directions, 1954; rpt. 1985. - 390 p.
10. Генис А. Без языка. Эзра Паунд // Иностранная литература. - 1999. - № 9. - С. 226 - 236.
11. Harper American Literature. - New York, London, 1987. - Vol.2. - 1490 p.
12. Fred C. Robinson. «The Might of the North»: Pound's Anglo-Saxon Studies and «The Seafarer» // The Yale Review, 71 (1981 - 1982). - P. 199-224.
13. Sted C.K. Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement. - New Jersey, 1996. - 140 p.