О. И. Половинкина[ab]
ORCID: 0000-0003-4135-8861
✉*olgapmail@mail.ru*
[a] *Российский государственный гуманитарный университет (Россия, Москва)*
[b] *Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН (Россия, Москва)*

Китайские переводы Эзры Паунда и утопия «персикового источника»

Аннотация. В статье анализируется представление о классической китайской поэзии, которое сложилось у модернистского поэта и критика Эзры Паунда в 1910-е годы. В качестве важнейшего контекста представлены неоклассицистические тенденции эпохи, связанные с поиском новой нормативности. Ее источник Паунд видел в китайской поэзии, которой суждено сыграть роль античного наследия для современного мира. Особую природу «новой системы» эстетических ценностей Паунд определяет, прибегая к аналогии с современной живописью. Поэтический язык классической китайской поэзии он описывает с помощью метафоры «чистого цвета». Паунд, как Л. Стрэчи до него, привлекает аналогию с французской символистской традицией, на сей раз сообщая китайскому подходу к поэтическому искусству статус авторитета. Новым «Искусством поэзии» Паунд объявляет лекцию Э. Феноллозы о китайском иероглифе. Этот текст способствовал формированию у Паунда представления о классической китайской поэзии как об утопическом языке, который он стремится понять, и утраченном рае, который он хотел бы вернуть. Китайские переводы Паунда 1910-х годов свидетельствуют о намерении точно воспроизвести способ поэтического выражения в этой поэзии.

Ключевые слова: неоклассицизм, классическая китайская поэзия, Эзра Паунд, Эрнест Феноллоза, Литтон Стрэчи, «Ренессанс», «Лоренс Биньон», «Старый Китай», «Китайский иероглиф как средство поэзии», «Стихотворение у моста в Тяньцзине», «Рассвет на горе»

Для цитирования: *Половинкина О. И.* Китайские переводы Эзры Паунда и утопия «персикового источника» // Шаги/Steps. Т. 6. № 3. 2020. С. 28–49. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-28-49.

Статья поступила в редакцию 15 марта 2020 г.
Принято к печати 25 апреля 2020 г.

© О. И. ПОЛОВИНКИНА

Shagi / Steps. Vol. 6. No. 3. 2020
Articles

O. I. Polovinkina [ab]
ORCID: 0000-0003-4135-8861
✉ *olgapmail@mail.ru*
[a] *Russian State University for the Humanities (Russia, Moscow)*
[b] *A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Russia, Moscow)*

Ezra Pound's Chinese translations and the utopia of "Peach-blossom-fountain"

Abstract. The article treats Ezra Pound's ideas during the 1910s concerning classical Chinese poetry. Neoclassic tendencies in Anglo-American Modernism and its quest for a new type of normativity functioned as the main context for these ideas. Ezra Pound saw a source of the new normativity in classical Chinese poetry, he suggested that modernist poetry would "find a new Greece in China". In Pound's "The Renaissance" this type of normativity was defined by analogy with modernist painting. He employed the "pure color" metaphor while describing the poetic language of classical Chinese poetry. As Lytton Strachey did before, Pound compared classical Chinese poetry to French Symbolist poetry, but put Chinese poetry in the position of literary authority. He pronounced Ernest Fenollosa's lecture on the Chinese written character a new *Ars Poetica*. This text facilitated the development of Pound's idea of classical Chinese poetry as a sort of utopian language that he was eager to apprehend, and as a kind of paradise lost that he would like to regain. As the critical edition of *Cathay* (2019) makes clear, Ezra Pound's Chinese translations of the 1910s display his intention to reproduce the way of poetic expression in classical Chinese poetry as close to the original as possible.

Keywords: neoclassicism, classical Chinese poetry, Ezra Pound, Ernest Fenollosa, Lytton Strachey, "The Renaissance", "Lawrence Binyon", *Cathay*, "The Chinese Written Character as a Medium for Poetry", "Poem by the bridge at Ten-Shin", "Dawn on the Mountain"

To cite this article: Polovinkina, O. I. (2020). Ezra Pound's Chinese translations and the utopia of "Peach-blossom-fountain". *Shagi / Steps, 6*(3), 28–49. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-28-49.

Received March 15, 2020
Accepted April 25, 2020

© O. I. POLOVINKINA

В 1915 г. Эзра Паунд выпустил в свет поэтическую книгу из пятнадцати стихотворений под названием «Старый Китай» («Cathay», 1915). Сам он писал о «китайских переводах» [Pound 1950: 154], но книга приобрела столь прочную репутацию сборника оригинальных стихотворений, что часть их Х. Гарднер опубликовала в «Новом оксфордском сборнике английской поэзии» («The new Oxford book of English verse», 1972). По справедливому замечанию Х. Сосси, в глазах современных критиков «“Старый Китай” ‹…› соревнуется с “Бесплодной землей” (1922) Элиота и “Фисгармонией” (1923) Стивенса за звание самой влиятельной поэтической книги века» [Saussy 2008a: 3].

Ситуация осложняется тем обстоятельством, что Паунд совсем не знал в те годы китайского и строил свои переводы китайских классических поэтов, таких как Ван Вэй (699–759) и Ли Бо (701–762), на подстрочниках из записных книжек американца Эрнеста Феноллозы, преподавателя философии и знатока восточной культуры. В дальнейшем Паунд взялся изучать иероглифы и китайскую историю, написал «китайские» «Cantos» (LII–LXI, 1940) и осуществил перевод канонических конфуцианских текстов «Да сюэ» (1928), «Чжун юн» (1947) и «Лунь Юй» (1947), в значительной мере основываясь на том способе понимать иероглифы, который заимствовал у Феноллозы. В истории с переводами 1910-х годов (помимо «Старого Китая», четыре стихотворения для сборника «Lustra», 1916, и два стихотворения, напечатанных в журнале «The Little Review», 1918) Феноллоза не был единственным посредником, его подстрочники представляют, как он сам писал, «японскую школу исследований китайской культуры» [Fenollosa 2008a: 43]. Он только начинал разбираться в среднекитайском и в Японии делал подстрочники на английском под диктовку японцев, руководивших его китайскими штудиями. Это были сначала, в 1896 г., Кинза Хирай (1859–1916), затем, в 1899 г., Кайнан Мори (1863–1911) — преподаватель китайской литературы в Императорском университете Токио, знаток классической китайской поэзии, автор комментариев к авторитетному изданию поэзии эпохи Тан (1892). Мори был еще и самым авторитетным из поэтов, писавших на классическом китайском языке в жанре канси. Роль переводчика для Феноллозы и Мори исполнял блестяще образованный Нагао Арига (1860–1921) — видный специалист по международному праву и советник премьер-министра Ито Хиробуми; в то время Арига преподавал в Высшей военной академии Императорской армии Японии, его познания в классической китайской поэзии и среднекитайском языке также позволили ему внести свой вклад в эти подстрочники.

Долгое время считалось, что записи Феноллозы хаотичны, а сами подстрочные переводы не являются достаточно надежным источником знания классической китайской поэзии. Однако, как доказывает Тимоти Биллингс в «Предисловии редактора» к подготовленному им научному изданию «Старого Китая» (1919), «когда эти три профессора садились читать китайскую поэзию вместе, в этом не было ничего дилетантского» [Billings 2019a: 19]. Что касается записей Феноллозы, то в них есть определенный порядок, очевидный для внимательного исследователя. Биллингс реконструирует способ чтения, которым пользовался Мори на своих уроках китайской поэзии: сначала читается каждая строка стихотворения, затем даются возможные переводы каждого из

слов (иероглифов) для всего стихотворения и, наконец, каждая строка выстраивается в «осмысленную японскую парафразу» [Ibid.: 146, cf. 20]. Соответственно, подстрочники содержат записанное ромадзи японо-китайское (существующее специально для этой поэзии) произношение иероглифов, глоссы и подстрочник на английском.

Таким образом, хотя Паунд, подобно советским переводчикам с языков национальных республик, должен был, по словам Сергея Третьякова, «брать» китайскую поэзию «обходным движением», не зная языка [Земскова 2016: 170], в его распоряжении были подстрочные переводы, которые достойно представляли японскую традицию интерпретации этих текстов. Как показывает К. Буш, эта традиция играла важную роль в том, как именно читалась классическая китайская поэзия англоязычным миром в конце XIX — начале XX в. [Bush 2019: 7]. Кроме того, речь шла о текстах, комментировавшихся на протяжении веков и фактически написанных на мертвом языке. В частности, к началу XX в. оказалось утрачено произношение эпохи Тан. Японцы считали (и Мори сообщал об этом Феноллозе), что их вариант чтения сохранил это произношение, в отличие от «современного мандаринского произношения» [Fenollosa 2008a: 134].

В этой статье я бы хотела показать, как именно работал Паунд с тем вариантом китайской поэзии, который был в его распоряжении. Новое издание «Старого Китая» с его обширным научным аппаратом, максимально полно восстанавливающим связь между китайским стихотворением и поэтическим текстом Паунда, а также разъясняющим особенности японского прочтения классической китайской поэзии, делает эту задачу более выполнимой, чем когда бы то ни было. Особенно это касается отечественного литературоведения, где внимание к «Старому Китаю» по сей день не пошло дальше статьи В. В. Малявина, представлявшей общие места американских исследований того времени [Малявин 1982], и полной всякого рода неточностей статьи А. А. Гениса «Без языка. Эзра Паунд» [Генис 1999].

Для обозначения языка китайской поэзии, каким его представлял себе Паунд в 1910-е голы, я выбрала употребленное им китайское выражение «персиковый источник» («the peach-blossom-fountain»), перевод которого он заимствовал у Г. А. Джайлза [Giles 1901: 130]. Паунд говорит о «персиковом источнике непереводимого стихотворения» Ван Вэя [Pound 1935: 343]. Мифологизированное представление о «персиковом источнике» (другие русские переводы китайского выражения 桃花源記 — «озеро персиковых цветов», «персиковый ключ», «родник, где персик цветет») восходит к одноименному тексту Тао Юань-мина. В нем рассказывается история о рыбаке: он попадает в протоку под персиковыми деревьями, где вода сплошь покрыта лепестками. Протока ведет к пещере, через которую рыбак проникает в утопически прекрасный и благополучный, всегда одинаковый мир, жители которого отсечены от течения истории и смены императорских династий. Когда он покидает землю «персикового источника», ее оказывается невозможно найти вновь. Иначе говоря, характеризуя переведенную им часть стихотворения Ван Вэя «Радости полей и садов» (как переводит название Л. З. Эйдлин), Паунд высказывается о языке китайской поэзии как об утопическом; «непереводимость», по сути дела, означает возможность вообразить то качество поэтического языка, которое представляется желанным, своего рода рай модернистской поэзии.

«Греция в Китае»

Стремясь освободить современный стих от автоматизма, Паунд обращался к поэзии «добуржуазных» эпох — к римской элегии, провансальской поэзии, «новому сладостному стилю». Как своего рода неоклассицистический образец рассматривал он и китайскую поэзию. Фраза «Всякая критика есть попытка определить классику» была предпослана им в качестве эпиграфа циклу «Ренессанс», состоявшему из трех статей («Poetry», 1915) [Pound 1935: 214]. Очевидно, что под «классикой» здесь понимается литература, сыгравшая наибольшую роль в истории человеческой культуры (французская проза важнее, чем французская поэзия, и т. д.). Но проводимая Паундом аналогия с Ренессансом указывает и на другое значение: «классика» как литература, которой суждено сыграть роль античного наследия для современного мира, сделаться источником новой нормативности.

Нормативность может показаться понятием, несовместимым с модернистскими установками. Действительно, высказывания Паунда о литературе античности направлены против представления об идеальной форме: «Гораций еще долго не будет нужен» [Pound 1950: 138]. Итальянский Ренессанс в его описании — «не реанимация античности», «не поклонение трупам», а «многочисленные вихревые движения» в культуре разных итальянских городов [Pound 1935: 220]. Застывшее в школьном знании в виде грамматической формулы античное наследие должно ожить, обрести внятный смысл для современного человека. В статьях и письмах Паунд не раз демонстративно утверждал, что греческая литература — прежде всего «склад поразительных ритмов, ритмов, которые невозможно воспроизвести» на английском [Pound 1950: 137], поэтому английские переводы Гомера, даже там, где переводчику что-то удается, не обладают «качеством действительно произносимой речи». Интонацию, слышимое звучание «голоса старого человека» Паунд объявляет наряду со звукоподражанием основным достоинством гомеровского стиха [Pound 1935: 250]. Таким образом он переводит античную литературу из, так сказать, регистра вечности в измерение текущего времени, соглашаясь признать только ее живое звучание и живую актуальность. Эту же мысль выражают аналогии с явлениями недавнего и все еще важного прошлого: в сравнении с Катуллом «Сапфо немножко напоминает Суинберна» [Ibid.: 240], Вергилий — «Теннисонообразная версия Гомера» [Pound 1950: 138].

Однако «вихревые движения» и «живая речь» не отменяют полностью эстетической нормы, или, говоря словами Паунда, необходимости «держаться эталона совершенства» (to hold up a standard of excellence) [Pound 1935: 217]. Особую природу этого типа нормативности — «новой системы ценностей» [Ibid.: 215] — Паунд описывает в «Ренессансе», прибегая к аналогии с современной живописью с ее «поиском чистого цвета»: «Как я предполагаю, не найдется двух людей, которые полностью сойдутся во мнении по поводу “чистого цвета” или “хорошего цвета”, но современный художник признает важность палитры» [Ibid.: 215]. Статья написана, утверждает Паунд, как попытка «сформулировать чувство цвета» [Ibid.: 218], это и означает в современном смысле «определить классику».

В «Примечании», которым завершалась первая часть цикла под названием «Палитра», метафора «чистого цвета» описывает классическую китайскую поэзию: «Несомненно, чистый цвет будет найден в китайской поэзии, когда мы ее достаточно хорошо узнаем» [Ibid.: 218]. Паунд не дает возможности усомниться в значении этой метафоры: старые китайские поэты «являют сокровище, которое может стать такой же великой пробуждающей силой для следующего века, какой была Греция для ренессанса (так! — *О. П.*)». Встречается эта мысль и в самом тексте статьи:

> Первый шаг всякого возрождения, или же пробуждения — импорт образцов для живописи, скульптуры или литературы. ‹…› Романтическое пробуждение начинается с создания «Оссиана». Прошлый век заново открыл Средневековье. Вполне возможно, что наш век найдет новую Грецию в Китае [Ibid.: 215].

Само по себе сопряжение Китая с Древней Грецией, явление его в роли образца не было совершенно новым. XVIII век видел Китай в этой роли в связи с конфуцианскими принципами управления и в связи с садово-парковым устройством [Половинкина 2020]. В XIX в. репутация Китая меняется; показательно, что Дж. Кэндлин, рецензировавший «Историю китайской литературы» Г. А. Джайлза, ассоциировал выход этой книги с Ихэтуаньским восстанием (1900), утверждая, что книга поможет исправить впечатление от китайцев как от «дикой, предательской и варварской расы» [Candlin 1901: 616]. Собственно, само развитие синологии в XIX в. было тесно связано с опиумными войнами и колонизацией Гонконга, повлекшей за собой вмешательство Британской империи в дела Китая. На этом фоне в викторианскую эпоху китайскую поэзию начали переводить на английский язык; поначалу переводы выполнялись синологами и не предназначались для широкой публики. Наиболее заметными фигурами в британской синологии к концу века были шотландец Джеймс Легг (1815–1897), занявший вновь созданную кафедру китайского языка и литературы в Оксфорде в 1876 г., и англичанин Герберт Аллен Джайлз (1845–1935), первым возглавивший кафедру китайского в Кембридже в 1888 г. В 1890-е годы в переводах Легга вышли китайские канонические тексты, включавшие поэтическую книгу «Шицзин». Для широких читательских кругов предназначались переводы Джайлза. В 1884 г. он выпустил сборник «Перлы китайской литературы» («Gems of Chinese literature»), в 1898 г. — антологию «Китайская поэзия в английском стихе» («Chinese poetry in English verse»), а в 1901 г. включил свои переводы в «Историю китайской литературы», которая вышла в свет в серии историй национальных литератур под общей редакцией влиятельного викторианского критика Эдмунда Госса.

В 1908 г. эти переводы обратили на себя внимание Литтона Стрэчи, тогда молодого критика, публиковавшегося в журнале «The Spectator». Он написал о «Китайской поэзии в английском стихе» через десять лет после выхода этого издания в свет. Очевидно, столь запоздалый отклик (по крайней мере отчасти) объяснялся возрастающим интересом молодых авторов к этому экзотическому материалу. Стрэчи показывает себя внимательным читателем Джайлза, хорошо понимающим значение общих мест для этой поэзии, степень ее традиционализма, и именно в этом смысле сопоставляющим Китай с Древней Грецией:

> …долгие века китайской цивилизации поэты следовали за своими предшественниками, ‹…› собирая только любимые и знакомые цветы. ‹…› Стихотворения в нашей антологии столь одинаковы, столь безупречны, вмещают в себя столько искусства, что напоминают коллекцию греческих статуй, где мастера многих поколений множили в вечном мраморе неменяющуюся красоту атлета. Дух [этой поэзии] является классическим духом, тем, в котором красота оригинальности, дерзания, неожиданности без усилия пожертвована на алтарь совершенства… [Strachey 1933: 149].

Но, пишет Стрэчи, это совершенство иного типа, нежели совершенство древнегреческой поэзии:

> Древнегреческое искусство — самое завершенное в мире ‹…› самые изысканные стихотворения в древнегреческой антологии — эпиграммы ‹…› китайское стихотворение ‹…› является прямой противоположностью эпиграмме, оно стремится вызвать впечатление, которое далеко от окончательного, это просто прелюдия к длинной серии прозрений и чувств [Ibid.: 150].

Классическая китайская поэзия, как Стрэчи ее себе воображает, оказывается остро актуальной для начала XX в. Сегодня мы бы могли сказать, что в статье описывается способ поэтического высказывания, который находится где-то на полпути от Поля Верлена, «манеру» которого эта поэзия ему напоминает, к Вирджинии Вулф с ее требованием «записывать атомы» впечатлений («Modern Fiction», 1919), поскольку, по Стрэчи, старая китайская поэзия дает представление о «неопределенности наших самых неуловимых движений мысли». Неудивительно, что она представляется ему «странно современной» [Ibid.: 150]. Самый традиционализм этой поэзии Стрэчи обращает в свидетельство ее актуальности:

> В их представлении тысячи лет кажутся единым мгновением времени, песня восемнадцатого века подхватывает ношу песни века восьмого; поэтому в этой странной литературе глубокая древность наделяется вечно длящейся юностью [Ibid.: 149].

Сходным образом тридцать лет спустя Паунд определял классику в «Предупреждениях», открывающих «Азбуку чтения» («ABC of Reading», 1934):

> Классика является классикой не потому, что следует определенным структурным правилам или подпадает под определенные дефиниции (о которых автор, возможно, и не слыхивал). Это классика потому, что ей свойственна некая вечная, неодолимая свежесть [Pound 1991: 13–14].

Его читательское впечатление от переводов китайской поэзии также напоминает оценку Стрэчи. В 1917-м в письме к Кейт Басс Паунд объявляет современным поэта и художника Ван Вэя, которого японцы называли Омакицу:

«Омакицу — подлинно современный человек — даже парижанин — живший в VIII веке» [Pound 1950: 154]. Формулируя представление о китайской поэзии, Паунд, подобно Стрэчи, привлекает аналогию с французской символистской традицией. Когда их ставили рядом, таким образом китайской поэзии придавали особый статус, поскольку репутация символистской поэзии в кругах молодых лондонских поэтов и критиков с подачи Артура Симмонса была очень высокой. Эта аналогия в гораздо большей мере указывает на направление, в котором осуществлялся поиск нового поэтического языка, чем на какое бы то ни было реальное сходство китайских переводов с поэзией французских символистов. Соответственно, сходство понимается по-разному. Для Стрэчи актуален Верлен, и китайских поэтов он описывает как владеющих «легкостью мазка и волшебством суггестии»:

> Их меланхолия, такая тонкая и в то же время глубокая, фактически является квинтэссенцией искусства, которое ничего не стоит, если оно не фрагментарно, суггестивно и призрачно [Strachey 1933: 153].

Ко времени знакомства с переводами китайской поэзии Паунд скептически относился к символизму такого толка, его героями был Реми де Гурмон и Жюль Лафорг. Так же, как Стрэчи объявляет верленовскую манеру «квинтэссенцией» поэтического искусства, Паунд говорит в статье «Реми де Гурмон. Отличительные особенности» (в сборнике «Instigations», 1920) о точном понимании Гурмоном сути прекрасного:

> Не думаю, что чувство красоты у Гурмона можно преувеличить. Туман льнет к лаковому дереву. Его дух был духом Омакицу; его родные края располагались рядом с персиковым источником непереводимого стихотворения [Pound 1935: 343].

В отношении к китайской поэзии от 1908 к 1920 г. заметен сдвиг: не китайские стихотворения «почти всегда напоминают манеру Верлена» [Strachey 1933: 153], а описать чувство прекрасного, выраженное в творчестве Гурмона, возможно, отсылая к Ван Вэю. С с одной стороны, интерес к китайской литературе в модернистских кругах Лондона продолжал расти, чему немало способствовал Лоренс Биньон — искусствовед и сотрудник отдела графики и рисунков Британского музея, автор нескольких книг по восточному искусству. В 1913 г. он стал хранителем вновь созданного подотдела восточной графики и рисунков.

С другой стороны, Паунд выражает свою собственную точку зрения; именно в эти годы китайская поэзия обрела для него особое значение. Рецензируя в 1915 г. книгу Биньона «Полет дракона» («Flight of the Dragon», 1911), Паунд критиковал его за то, что он «постоянно пытается подтвердить уровень интеллекта китайцев, подтягивая их поближе к какому-нибудь западному прецеденту» [Pound 1915: 86]. Конечно, Паунд, как замечает М. Ошуков, «использовал Восток, чтобы обосновать вортицизм», но при этом он не просто «эксплицировал новизну [для западного мира] вортицистского метода» [Oshukov 1917: 205], но давал китайскому подходу к искусству статус авторитета. В письме к Джону Куинну от 10 января 1917 г. он так написал о значении китайской по-

эзии: «Китай фундаментален, Япония нет. Япония представляет узкий интерес, как Прованс для Италии XII–XIII вв. ‹…› Но Китай основателен» [Pound 1950: 155].

С Биньоном Паунд познакомился в феврале 1909 г., в марте слушал его лекции «Искусство и мысль на Востоке и на Западе»; частично представления Паунда о Китае сформировались под влиянием их бесед [Terrell 1974]. Увлечению Китаем, очевидно, способствовала и будущая жена Паунда, Дороти Шекспир. Она копировала в Британском музее китайские рисунки, изучала китайский язык; когда Паунд взялся за переводы, он использовал ее записи и книги. Однако наиболее важной фигурой в этой истории был Эрнест Феноллоза.

Ars Poetica

Студентом Гарварда Феноллоза изучал философию и изящные искусства. Вскоре после университета, в 1878 г. его пригласили в только что созданный Императорский университет Токио преподавать философию и социологию, и там его студентом был Нагао Арига. В эти же годы Феноллоза изучал японскую живопись под руководством Хогая Кано, последнего мастера школы Кано. Увлечение японским и китайским искусством, которое он начал собирать, привело к тому, что в 1886 г. он ушел из университета и занял должность в министерстве культуры, составлял списки сокровищ японского искусства и архитектуры. Его коллекция была впоследствии передана Бостонскому музею изящных искусств, где по возвращению в Америку он несколько лет служил куратором отдела Азиатского искусства. 1898–1899 гг. Феноллоза вновь проводит в Японии, теперь его интересы связаны с китайской литературой. В частности, именно тогда он обратился к изучению классической китайской поэзии, вновь и вновь возвращаясь к этим штудиям на протяжении пяти лет. В 1901 г., будучи снова в Америке, Феноллоза взялся изучать литературный китайский язык (вэньянь) с известным синологом Фридрихом Хиртом. Развод, который был скандальным событием в те времена, заставил Феноллозу еще в 1895 г. уйти из музея и покинуть Бостон; он становится независимым консультантом, ездит, в основном по Среднему Западу, с лекциями о японской и китайской культуре.

Основываясь на фактическом материале, собранном А. Муракатой, Х. Сосси предполагает, что текст, особенно высоко оцененный Паундом и существующий в нескольких вариантах — «Китайский иероглиф как средство поэзии» («The Chinese written character as a medium for poetry»), писался именно как текст лекции [Saussy 2008a: 15]. И это действительно важное обстоятельство, оно объясняет и обилие иллюстраций, которые показывались во время лекций на слайдах, и некоторую невнятность мысли, обращенной к любительской аудитории и потому допускающей разнообразные толкования.

Паунд обнаружил «Китайский иероглиф» среди рукописей Феноллозы, которые ему передала вдова, Мери Макнил Феноллоза, в 1913 г., полагая, что он найдет им использование как поэт и переводчик. Паунд выбрал последний и наиболее полный из трех вариантов лекции о китайском иероглифе, отредактировал текст и после отказов в журналах «The Seven Arts» и «The Monist» все же напечатал в «The Little Review» (с сентябрьского по декабрьский но-

мер 1919 г.). Полностью текст появился в сборнике критической прозы Паунда «Расследования» («Instigations», 1920). В процессе редактирования Паунд фактически превратился в соавтора, что подчеркивается авторами научного издания «Китайского иероглифа» (2008): на обложке книги указаны оба имени без обычного уточнения: «Эрнест Феноллоза, с предисловием и примечаниями Эзры Паунда» [Fenollosa 2008a: 41]. Это издание включает исправления самого Феноллозы и изменения, внесенные Паундом. Во вступительной статье Сосси показывает, как меняет эта правка позицию Феноллозы, устраняя, например, влияние японского «нового буддизма» [Saussy 2008a: 18–21]. Догадку Сосси подтверждает Т. Биллингс, сообщая, что в 1885 г. Феноллоза стал буддистским священнослужителем школы Тэндай-сю, но его вдова не отдала Паунду буддистских бумаг мужа [Billings 2019a: 28]. Для наших целей важно, что Паунд меняет жанр: из просветительской лекции, автор которой, пользуясь случаем, высказывает свои убеждения, «Китайский иероглиф» превращается в нормативный текст, хотя природа этой нормативности опять-таки отвечает характеру современности. Паунд дает «Китайскому иероглифу» подзаголовок «An ars poetica», отсылающий к Горацию (через Квинтилиана; несомненно, Паунд видел в этой роли себя); неопределенный английский артикль указывает на возможность разных норм и «поэтик». Ассоциацию того же рода можно найти в написанном Паундом на полях, в печатном издании превращенном в примечание: «Ср. в “Поэтике” Аристотеля» [Fenollosa 2008a: 54; 2008b: 94]. Именно с подачи Паунда текст Феноллозы стал восприниматься как содержащий откровение о путях развития современной поэзии и природе языка, и так его комментировали поэты и мыслители от Ч. Олсона до Ж. Деррида в книге «О грамматологии» (1967). Для таких поэтов, как Олсон, Л. Зукофски, А. Гинзберг, Ч. Бернстайн, «Китайский иероглиф» имел значение, напоминающее о значении «Послания к Пизонам» для поэзии прошлых эпох.

Как свидетельствуют заметки Паунда на полях рукописи Феноллозы, в значительной мере его очарованность этим текстом объяснялась тем, что он видел в нем выражение своих собственных идей о поэзии. В нескольких местах он указывает свои работы, как будто пораженный совпадением. Необходимо отметить, что речь не идет о совпадении со вкусом и предпочтениями самого Феноллозы. Готовя рукопись к публикации, Паунд убрал примеры из поэзии Э. Суинберна и С. Филипса, устранил образность, которая ассоциировалась с декадентской поэзией; «эфирная ткань, прозрачная, как хрусталь» стала просто «тканью», структурой стиха [Fenollosa 2008b: 103]. В рукописи Феноллозы Паунд нашел еще один источник, подтверждающий своим авторитетом правильность избранного пути — и существование и с т и н н о г о, утопически идеального языка поэзии. Поэтому он упоминает на полях Данте и «елизаветинцев» (английских поэтов и драматургов яковианской эпохи) в параллель к описываемой Феноллозой работе языка китайской поэзии [Ibid.: 100, 101, 90].

Там, где совпадение его особенно поражает, Паунд пишет на полях «имажизм» и «вортицизм» [Ibid.: 96, 95]. Действительно, многие позиции в тексте Феноллозы выглядят как описание языка имажистской поэзии. Например, когда он противопоставляет «конкретную поэзию» всякого рода абстракциям, «бескровному понятию» («…чем конкретнее и живее мы выражаем взаимодействие вещей, тем мощнее поэзия» [Ibid.: 85, 100]), подробно объясняет вред,

нанесенный логическими категориями западному мышлению и современным языкам, или объявляет связь с наглядной предметностью важнейшей характеристикой поэтического текста. При этом сам акцент на «взаимодействии», а также представление о глагольной природе изначального языка («Глаз видит существительное и глагол как единство: вещи в движении, движение в вещах, и именно так китайский язык их представляет» [Ibid.: 82]) скорее отвечает паундовской идее «динамического» и «интенсивного искусства» вортицизма [Pound 1914].

Идеальным носителем этого столь близкого модернистскому поэтического языка Феноллоза называет иероглифическое письмо, которым была написана классическая китайская поэзия. Общее развитие мысли в его высказывании вполне вписывается в неоклассицистическую логику: современное поверхностно и истощено, древнее значительно и глубоко. Возникает и параллель с античной культурой:

> Китайцы были идеалистами и экспериментаторами, работавшими над созданием великих принципов; их история открывает мир устремленности к достижению высокой цели, которая параллельна устремленности древних народов Средиземноморья [Fenollosa 2008a: 42].

Другое дело, что древнее понимается в связи с усвоенной романтиками идеей поэзии как «материнской речи человечества». Феноллоза ориентируется на ту романтическую традицию, под прямым влиянием которой находился с юности, он описывает поэтическую природу изначального языка почти так, как этот делал Р. У. Эмерсон, у которого находим хрестоматийное: «Каждое слово, которое используется для выражения морального или интеллектуального факта, если проследить его до корней, окажется заимствованным в какой-то материальной реальности» [Emerson 2014: 21]. Под его влиянием Генри Торо занимался этимологическими изысканиями в области классических, восточных, современных западных языков и приходил к выводу, что праязык является языком самой природы и лишь «копируется» человеческим разумом:

> Треснувший лед обнажает белую расщелину — закономерность ли это? [По форме] напоминает лист, но слишком прямые углы — как буквы какого-то восточного языка. Я чувствую, что мог бы взять грамматику, словарь и прочесть это [Hodder 2001: 229].

Фраза Торо о том, что поэт должен «закрепить за словами их изначальные значения» так, чтобы они «расцвели, как бутоны с приходом весны» (весна здесь означает «пробуждение» вещи в слове) [Thoreau 1906: 232], почти буквально повторяется в бумагах Феноллозы.

По Феноллозе, изначальный язык образуется метафорически и потому сам по себе является поэзией, долгое словоупотребление смещает и затирает эту связь, поэзия же ее восстанавливает, каждое слово здесь светится «ореолом» (*halo*) изначальных смыслов:

> …изначальные метафоры образуют что-то вроде светящегося фона позади слов, давая им цвет и жизненную силу и таким образом вы-

> нуждая вернуться к конкретности природных процессов [Fenollosa 2008b: 95–96].

Иероглиф в силу свой пиктографической природы наглядно представляет эти уходящие в прошлое к первозданному состоянию языка колодцы смысла, «изначальную полноту значения» [Ibid.: 96]. И, поскольку каждое китайское слово сохраняет природу глагола (глагол «пускает ростки» сквозь другие части речи [Ibid.: 90]), то иероглиф выражает не статически соотнесенные понятия по принципу «кирпичной стены», как в современных западных языках, а динамическое взаимодействие явлений, живое действие, переходящее в другое действие. В качестве иллюстрации Феноллоза приводит написанное иероглифами предложение «Человек видит лошадь» (人見馬):

> Первое, стоит человек на двух ногах. Второе, его глаз движется сквозь пространство: фигура, состоящая из бегущих ног под глазами, стилизованное изображение глаза, стилизованное изображение бегущих ног, которые невозможно ни с чем перепутать, если когда-либо видел. Третье: лошадь стоит на четырех ногах. ‹…› Ноги есть у всех трех знаков: знаки живые. В этой группе есть что-то от непрестанно движущейся картинки [Ibid.: 80].

Фраза, иллюстрирующая мысль, что «движение проявляет себя повсюду, как электричество на оголенном проводе», прямо отзывает Эмерсоном: «Человек, который смотрит, и лошадь, которую видят, не будут стоять смирно» [Ibid.: 85, 84].

Описанные Феноллозой поэтические свойства языка классической китайской поэзии являются, по сути дела, утопическими, поскольку его представление об иероглифе классического языка порождает несколько ошибок, которые, возможно, было бы точнее назвать иллюзиями. Сосси так суммирует «неверно понятое» в «Китайском иероглифе»: «а) Феноллоза считал китайскую письменность набором картинок, изображающих объекты внешнего мира; б) Феноллоза не знал, что китайские слова и иероглифы изменили свое значение с течением времени; в) Феноллоза считал, что китайская письменность не имеет ничего общего с произношением» [Saussy 2008a: 33]. Эти ошибки уходят корнями в историю знакомства европейцев с Китаем, включающей представление о китайском как о «первом языке в Раю» [Porter 2001: 15], всеобщем языке до Вавилонского столпотворения, «ясном и незамутненном двусмысленностью слов» [Stillman 1995: 57]. Феноллоза явно знаком с этой традицией; тот сегмент текста, где он объясняет нефонетическую природу иероглифа, предлагая заменить слова в предложении «произвольными знаками», отсылает к соответствующему месту в рассуждениях о «реальном знаке» Ф. Бэкона. Ср.:

> Если бы все знали, что именно замещает каждый из произвольных знаков в этой ментальной картине, мы могли сообщать друг другу свои мысли так же легко, рисуя эти знаки, как произнося слова. Мы привычно используем видимый язык жестов почти в той же функции [Fenollosa 2008b: 80].

> И мы знаем, что народы, говорящие на разных языках, тем не менее прекрасно общаются друг с другом с помощью жестов. ‹…› Более того, в настоящее время стало уже широко известным, что в Китае и других областях Дальнего Востока используются некие реальные знаки, выражающие не буквы и не слова, а вещи и понятия [Бэкон 1971: 331].

Это место содержит что-то вроде полемики с Бэконом, поскольку его «реальный знак» «абсолютно нем» [Там же: 332], Феноллоза же объявляет китайский иероглиф «живой стенографической картинкой», отмеченной «естественной связью между вещью и знаком» [Fenollosa 2008b: 80]. Ему была в основном известна позиция современной синологии, но он предпочитал держаться иного мнения: «Неправда, что, как утверждает Легг, изначальные иероглифы-картинки не могли сколько-нибудь существенно участвовать в выстраивании абстрактной мысли». Феноллоза вполне осознанно продолжает традицию утопического взгляда на китайский язык: «Короче говоря, такой пиктографический метод, представляет его китайский во всей полноте или нет, был бы идеальным языком для мира» [Ibid.: 102].

Паунд мог знать о степени иллюзорности этих представлений не только из книг синологов (он был внимательным читателем Джайлза), но из других записей Феноллозы, однако идея утопического языка поэзии увлекает его гораздо больше «филологических»[1] истин. К концу 1920-х годов он сделал представление Феноллозы о поэтических возможностях китайской письменности рабочей идеей — «идеограмматическим методом». Однако китайские переводы 1910-х годов, как помогает понять работа по расшифровке и публикации записных книжек Феноллозы, проделанная Т. Биллингсом, скорее свидетельствуют о стремлении п е р е н я т ь и усилить некоторые особенности способа выражения в классической китайской поэзии.

«Персиковый источник»

В качестве примера возьмем содержащий явные ошибки перевод из Ли Бо, который в «Старом Китае» называется «Стихотворение у моста в Тяньцзине» («Poem by the bridge at Ten-Shin») и датирован Паундом 22 ноября 1914 г. [Billings 2019b: 145]. Смещение происходит уже в названии: «Выдуманное Паундом, оно неудачно смешивает название моста Тяньцзинь, который был в Лояне, со знаменитым городом того же наименования» [Billings 2019b: 146]. Комментируя этот перевод, Кеннер пишет:

> «Ошибки» в поразительном количестве сделаны намеренно. Китайские поэты, работая с искусством, которое, подобно искусству Поупа, допускало минимальные вариации в рамках традиции, апеллировали к традиции с помощью постоянных отсылок. Примечания Мори, как правило, все это объясняют. Паунд, чьи читатели должны были увидеть только 14 стихотворений, демонстрировал глухоту, обходя их [Kenner 1971: 204–205].

[1] Паунд часто отрицательно высказывался в эти годы о педантизме «филологов» — знатоков грамматической структуры древних языков [Pound 1935: 298].

В этом стихотворении цитируется народная песня и делаются отсылки к персонажам китайской истории, использовавшимся в функции exemplum. Однако, как показывает Биллингс, «глухота» Паунда во многих случаях объяснялась особенностями почерка Феноллозы. Например, он переводит 29-й стих как «For them the yellow dogs howl portents in vain» («Им вой рыжих собак предвещает напрасно») [Pound 2019a: 41], при том что из комментария Мори следует, что в глоссах и подстрочнике слово *lament* ('сетование', но также 'плач, стенание') относится не к рыжей собаке, а к ее хозяину, императорскому советнику Ли Сы (280–208 до н. э.), который был казнен, потому что не ушел в отставку и в 72 года продолжал вмешиваться в дела двора. В комментарии говорится: «Отправляясь на казнь, он показал на своего рыжего пса и сказал своим детям: чудесны были дни, когда мы с этой собакой охотились, больше ничего этого не будет» [Fenollosa et al. 2019: 144]. Феноллоза так записывает подстрочный перевод: «Such life was from the oldest days known to be full of errors (their) + failures. / The Yellow dog to no purport, lamenting» (Известно, что в прежние дни такая жизнь была полна ошибок + поражений / Рыжий пес больше не нужен, сетовали) [Ibid.: 145]. Дело не в том, что Паунд игнорирует примечание, общий смысл, как и множественное число в слове *dog*, он берет из глоссы, которая выглядит так: *Yellow dogs vacant/useless* плюс слова *sigh* и *inspiration*, объединенные внизу в *lament*. Получающийся в результате «напрасный плач рыжих собак» подкрепляется, как свидетельствует Биллингс, тем обстоятельством, что в написании Феноллозы слова *to no purport* (не нужен) выглядят очень похоже на *howl portens* (вой предвещает) [Billings 2019b: 144, 149]. Иначе говоря, Паунд стремится не пересказывать текст, объясняя его смысл, а по возможности точно за ним следовать.

Об этом свидетельствует и то, как он воспроизводит структуру стихотворения Ли Бо, насколько можно составить представления о ней из глосс, подстрочника и комментариев Мори. Если ориентироваться на записи Феноллозы, развертывание лирического сюжета начинается со статичной позиции наблюдателя, прогуливающегося по мосту Тяньцзинь, который был архитектурным чудом VII в.; мост был обычным местом встреч, там располагался рынок, по краям его стояли четыре башни, в одной из которых была таверна [Ibid.: 146]. Лирический субъект стихотворения утром видит цветущие деревья, а вечером опавшие лепестки в потоках воды, с моста же он наблюдает за важными господами (*princes*), разъезжающими по городу на конях с богатыми сбруями. Первая часть текста (строки 3–8) построена на серии соотнесенных друг с другом противопоставлений: «вечера» «утру»; «увядших» цветов «невыносимо прекрасным»; воды, которая утекла, той, которая протекает под мостом; прошлого настоящему; «людей прошлых времен» «людям сегодняшнего дня» [Fenollosa et al. 138–139]. В переводе Паунда:

> At morning there are flowers to cut the heart,
> And evening drives them on the eastward-flowing waters.
> Petals are on the gone waters and on the going,
> And on the back-swirling eddies,
> But to-days men are not the men of the old days,
> Though they hang in the same way over the bridge-rail.
> [Pound 2019a: 41]

В подстрочном переводе:

> Утром там цветы, режущие сердце, / Вечер уносит их в водах, текущих на восток. / Лепестки в той воде, что утекла, и в той, что течет, / И в крутящихся в обратную сторону водоворотах, / Но люди сегодняшнего дня не те, что были в былые дни, / Хотя они так же перевешиваются через перила моста.

Паунд максимально сохраняет выражения из глосс и подстрочника, подчиняя им ритм, но при этом вносит несколько заслуживающих внимательного взгляда изменений. Во-первых, он заменяет описательное «невыносимо прекрасные цветы» в подстрочнике на смягченный вариант китайского выражения из глоссы: цветы, «режущие кишки»; там же поясняется, что это означает выражение «сильного чувства» [Fenollosa et al. 2019: 138]. По-английски получается, как будто с легким акцентом; Биллингс указывает на это место как на типичный пример стратегии форенизации в китайских переводах Паунда:

> …он берет слово «резать» из глоссы и пишет: «цветы, режущие сердце», как если бы фраза была калькой с китайского. Таким образом, Паунд фабрикует кальку с достаточно сильным иноземным ароматом, чтобы она имела китайский привкус, но не настолько, чтобы она достигла кишечника [Billings 2019b: 146].

Во-вторых, в 5-м стихе появляются отсутствующие в глоссах и подстрочнике «лепестки». В качестве зрительного впечатления лепестки усиливают ощущение единого потока сменяющих друг друга «масс» (в подстрочнике) воды, заменяя, как замечает Биллингс, «абстрактную аналогию времени, которое течет, на более конкретный образ лепестков» [Ibid.: 146]. В 6-м стихе вместо абстрактной фразы «Прошлое и настоящее в непрерывном потоке» (The past and present in continuous flow) — лепестки, «крутящиеся в обратную сторону в водоворотах». На первый взгляд, таким образом текст осовременивается, логика этой замены типично имажистская. Однако, если Паунд и смотрит взглядом имажиста, то сам образ водоворота он извлекает из текста, который у него перед глазами. Глосса к 5-му стиху — *Front water also behind water* — может быть прочитана как «вода, которая течет первой, — это и вода, которая течет последней». Образ водоворота возникает и в глоссе к 6-му стиху: *old new mutually connecting flow* может быть понято как «старое, новое, взаимно соединяясь в потоке» [Fenollosa et al. 2019: 139].

Надо заметить, что Паунд оставляет без перевода и аналогичную сентенцию из стихов 27–28, предшествующих exemplum Ли Сы. В подстрочнике: «The deed accomplished and the body not retiring / Such life was from the oldest days known to be full of errors (their) + failures» («Дело завершено, а сам не отправился в отставку, / Известно, что в прежние дни такая жизнь была полна ошибок + поражений»). Кеннер считал, что Паунд просто не смог разобрать написанного [Kenner 1971: 205]. Биллингс пишет, что рядом с 27-м стихом действительно синим карандашом Паунда поставлен вопросительный знак, но «это двустишие нельзя разобрать, только если совершенно незнаком сам предмет» [Billings 2019b: 148]. Предмет размышлений Ли Бо в записной

книжке Феноллозы разъясняется перед 27-м стихом: «Тут идет комментарий Р. (Рихаку, японский вариант имени Ли Бо. — *О. П.*): Обычно говорят, “дело завершено, и человек уходит в отставку, это небесный путь”, Лао-цзы, а тут обратное» [Fenollosa et al. 2019: 144]. Этот смысл присутствует в переводе Паунда, хоть и в несколько измененном виде:

> Haughty their passing,
> Haughty their steps as they go into great banquets,
> ‹…›
> Night and day are given over to pleasure
> And they think it will last a thousand autumns,
> Unwearying autumns.

В подстрочном переводе:

> Высокомерно они (важные господа. — *О. П.*) проходят, / Высокомерны их шаги, когда они идут на великолепные пиршества / ‹…› Ночь и день отданы наслаждениям, / И они считают, что это продлится тысячу осеней, / Неутомимых осеней.

Движение вверх по ступеням в подстрочнике, отчасти, конечно, метафорическое («Entering the housegates they go up into high halls»), превращено в «высокомерный шаг»; неумение вовремя уйти, воплотить «даосско-конфуцианский идеал — завершить великий акт служения государству и затем смиренно уйти в отставку» [Billings 2019b: 148–149], заменяется чем-то, скорее напоминающим христианскую гордыню, — возможно, в порядке доместикации.

В статье «Китайская поэзия» (журнал «To-day», апрель 1918 г.) Паунд объявил главным качеством старых китайских поэтов способность «представлять свой предмет вне морализаторства и без комментария» [Pound 2019b: 327]. Усиливая конкретность образности и устраняя общие соображения, Паунд апеллирует к тем чертам китайской поэзии, которые представлялись ему особенно ценными. То же происходит и когда он между глоссой и подстрочным переводом выбирает глоссу. Внимательно изучив записные книжки Феноллозы, Биллингс заключил, что на глоссы Паунд ориентировался чаще. Думаю, его интересовал поэтический язык в его «первозданном», разобранном виде, вне более или менее гладкой английской фразы подстрочника. Биллингс предполагает, что Паунду были неизвестны принципы японского способа прочтения китайской поэзии (кундоку), в частности, то, что «прочитывавшиеся иероглиф за иероглифом глоссы были предназначены только для первого общего взгляда на элементы стихотворения, после чего из них компоновались осмысленные парафразы» [Billings 2019b: 147]. По всей видимости, Паунд действительно считал глоссы вариантом текста, но можно предположить, что они привлекали его странностью и непосредственностью выражения, освобождающей от автоматических ассоциаций — поэтическим аналогом «чистого цвета». Так, в подстрочнике 16-го стиха описываются «лошадиные головы, охваченные золотой сбруей» (gold trappings encircled their horses heads [Fenollosa et al. 2019: 141]). Паунд оставляет метафоричное *trappings* (охват, букв. «ловушка») подстрочника, но вместо «золота» берет

«желтый металл» глоссы: «Upon horses with head-trappings of yellow-metal» [Pound 2019a: 41].

Нельзя также сказать, что Паунд полностью пренебрегает формой китайского стиха. Те ее особенности, о которых можно судить по записям Феноллозы, в целом передаются. 21–22-я строки содержат двустишие с параллельными конструкциями. В подстрочнике: «As the girls from Cho dance, the fragrant wind draws, / As the Sei girls sing, the clear flute follows» [Fenollosa et al. 2019: 142]. Показательно, что Паунд в этом случае оставляет в стороне глоссы и, избегая однообразия, создает искусную имитацию, в которой причастие и герундий выстраиваются в псевдопараллельную конструкцию:

> To the perfumed air and girls dancing,
> To clear flutes and clear singing

Переводя уже упоминавшееся стихотворение Ван Вэя из цикла «Радости полей и садов», он потратил много сил, чтобы добиться эффекта связности двустиший, характерного для жанра цзюэцзюй, и для этого стихотворения в частности. Четверостишие могло быть известно Паунду не только в подстрочнике, в этом случае записанном под диктовку Хирая, но и в переводе Феноллозы, три варианта которого включены в черновой вариант лекции «Японская и китайская поэзия», датированной издателями 1903 г. Первый из них следует подстрочнику, но Феноллоза редуцирует английскую фразу, оставляя по шесть слов в строке, чтобы воспроизвести структуру стиха в подлиннике, знаменитом необычным количеством иероглифов, обычно строка состояла из пяти или семи [Saussy 2008b: 204]:

> Peach crimson, also holds lodged rain
> Willow green, also belts spring smoke.
> Flowers fall, house servant / maid not-yet sweep
> Larks cry, mountain guest yet still slumber.
> [Fenollosa 2008c: 134]

В подстрочном переводе:

> Цветок персика пунцовый, и в чашечке поселил дождь, / Ива зеленая, и ею опоясан туман. / Цветы опадают, слуга / служанка еще не подмел(а), / Жаворонки кричат, обитатель горы все еще дремлет.

По свидетельству Ч. Цианя, Паунд тоже начал работать над своим переводом в августе 1916 г. с того, что попытался подобрать шесть английских слов для каждой строки, но при этом поменял порядок строк: сначала описывается утро (цветы персика с ночным дождем, ивы в тумане, крики птиц, дремота), а потом опадают лепестки, которые не подметает слуга [Qian 1993: 272]. Но в первом варианте перевода он оставляет длинные синтаксические конструкции подстрочника Хирая, пытаясь максимально передать нюансы смысла:

> Peach flowers hold up the dew that shows crimson
> The green willows belt in the smoke-mist, making lines in its denseness.

Servant has not swept up the fallen petals,
The guest of this mountain sleeps through the nightingales noise.
[Ibid.: 272–273]

С некоторой долей приблизительности по-русски это можно передать так: «Цветы персика заключают в себе росу, которая демонстрирует пунцовый цвет. / Зеленые ивы опоясывают туман, прочерчивая линии в его густоте. / Слуга еще не подмел упавшие лепестки, / Обитатель горы спит под шум соловьев». Хотя Циань утверждает, что Паунд «триумфально схватывает контраст и параллелизм оригинала» [Ibid.: 273], это не совсем так, поскольку придаточные предложения в 1-м и 2-м стихах имеют совершенно разную структуру, кроме того, «лепестки» и «птицы», которые, как видно из перевода Феноллозы, образуют полновесное соответствие «слуге» и «обитателю», здесь представлены не как субъекты, но как объекты действия. Циань считает блестящей находкой перевод последней строки, где «хорошо передана пассивность говорящего», поскольку мир описывается Ван Вэем как существующий помимо человеческого восприятия и присутствия [Ibid.: 273]. Надо заметить, что Паунд воспроизводит эффект одновременности действия (лирический субъект продолжает спать, в то время как птицы кричат) посредством довольно энергичной конструкции, неожиданной с точки зрения английского языка: предлог *through*, соединенный здесь с глаголом *to sleep* ‘спать’, означает ‘пройти через что-то’, ‘пережить от начала до конца’. В окончательном варианте «пассивность говорящего» передается простым путем, дремлющий «обитатель горы» устраняется из текста.

Паунд работал над этим вариантом, внося исправления карандашом, а новый написал на обороте предыдущего листа. За исключением последнего стиха он совпадает с тем текстом, который был опубликован журналом «The Little Review» в 1918 г. под названием «Рассвет на горе»:

Dawn on the Mountain
Peach flowers turn the dew crimson,
Green willows melt in the mist,
The servant will not sweep up the fallen petals,
And the nightingales
Persist in their singing.
[Pound 2019a: 67]

В этом окончательном варианте параллелизм действительно «триумфально схвачен», и количество слов в строке насколько возможно приближено к шести. Цветовая гамма тоже воспроизведена, хотя «пунцовый» (поначалу Паунд колебался, записав рядом с «пунцовым» «розовый» и «красный», но выбрал обозначение цвета из подстрочника) смыкается с «зеленым», пусть и не по принципу параллельной конструкции, но как следующее прочитываемое/произносимое слово. Общий эффект усиливается созвучиями. Думаю, это способ компенсировать отсутствие рифмы. В одном из переводов этого стихотворения Феноллоза использует точную рифму. Паунд не мог не знать, что китайские стихи рифмуются, об этом говорится не только в трудах английских синологов, но и в комментариях Мори и лекциях Феноллозы. Однако он,

как сказано в обязательной для цитирования статье Элиота, «изобрел китайскую поэзию для нашего времени» [Saussy 2019: xi], достигая современности звучания через верлибр. О том, что аллитерации в этом переводе — плод сознательного усилия, свидетельствует замена очень эффектного и странно звучащего по-английски глагола *belt in* ‘опоясывать’, который к тому же создает зрительное впечатление «пояса» ив в тумане, на более обычное *melt in* ‘таять’. Биллингс предполагает, что Паунд мог то так, то эдак прочитывать почерк Феноллозы [Billings 2019b: 318], но общий звуковой эффект сочетания *crimson — melt — mist*, очевидно, сыграл свою роль.

Наиболее заметное смещение смысла в этом изящном переводе, как можно предположить, связано с влиянием идей «Китайского иероглифа», которые, как замечает Циань, к этому времени Паунду были хорошо известны [Qian 1993: 271]. Судя по подстрочнику и переводам Феноллозы, стихотворение Ван Вэя строится на почти полном отсутствии действия, предрассветном затихании мира: чашечки цветов «содержат» ночной дождь, ивы заключают в свои силуэты туман, слуга «еще не подмел», и «обитатель горы» «все еще спит» под пенье птиц [Fenollosa et al. 2019: 317]. Паунд наполняет эту картину подобием энергичного действия: «цветы персика п р е в р а щ а ю т росу в пунцовую», «зеленые ивы р а с т в о р я ю т с я в тумане», «слуга н е б у д е т (или даже н е х о ч е т) подметать упавшие лепестки», а соловьи (в оригинале «иволга»; в китайской поэзии пение иволги — знак весны; смещение возникло, видимо, от того, что Хирай употребил неверное английское слово) «у п о р с т в у ю т в своем пении». Фраза Феноллозы о «движении», которое «проявляет себя повсюду» в китайской поэзии, кажется тут уместным комментарием.

Итак, сегодня можно смело утверждать, что Паунд был куда внимательнее к китайской поэзии, чем считалось очень долгое время, и скорее припадал к этому источнику, чем просто черпал из него «светящуюся деталь», как об этом пишет Биллингс [Billings 2019a: 22]. Вообще стремление сводить то, что было для него важным в этой поэзии, к «светящейся детали», в немалой степени объясняется желанием искать ключи в критической мысли самого Паунда. Но он не объясняет в своих статьях всего, что находит в китайской поэзии, так же как не объясняет, в чем заключается специфика столь превозносимой им поэтической техники Реми де Гурмона [Bush 1976: 161]. Изучение иероглифов и их этимологический анализ, работа над переводами конфуцианских текстов, более позднее представление о конфуцианском принципе «исправления имен» как об экономическом и политическом средстве спасения мира показывают, что для Паунда старая китайская поэзия осталась подобием «персикового источника» — утопическим языком, который он стремился понять, и утраченным раем, который он хотел бы вернуть.

Источники

Бэкон 1971 — *Бэкон Ф.* Сочинения: В 2 т. / Пер. Н. А. Федорова, Я. М. Боровского. Т. 1. М.: Мысль, 1971.

Fenollosa 2008a — *Fenollosa E*. The Chinese written character as a medium for poetry: An ars poetica // Fenollosa E., Pound E. The Chinese written character as a medium for poetry: A critical edition / Ed. by H. Saussy, J. Stalling, L. Klein. New York: Fordham Univ. Press, 2008. P. 41–60.

Fenollosa 2008b — *Fenollosa E*. The Chinese written character as a medium for poetry (final draft, ca. 1906, with Pound's notes, 1914–16) // Fenollosa E., Pound E. The Chinese written character as a medium for poetry: A critical edition / Ed. by H. Saussy, J. Stalling, L. Klein. New York: Fordham Univ. Press, 2008. P. 75–104.

Fenollosa 2008c — *Fenollosa E*. Chinese and Japanese poetry. Draft of Lecture I. Vol. II // Fenollosa E., Pound E. The Chinese written character as a medium for poetry: A critical edition / Ed. by H. Saussy, J. Stalling, L. Klein. New York: Fordham Univ. Press, 2008. P. 126–142.

Fenollosa et al. 2019 — *Fenollosa E. et al*. Cribs for *Cathay* and other poems // Pound E. Cathay: A critical edition / Ed. by T. Billings. New York: Fordham Univ. Press, 2019. P. 71–324.

Pound 1914 — *Pound E*. Vorticism // The Fortnightly Review. Vol. 96. No. 573. 1914. P. 461–471.

Pound 1915 — *Pound E*. Lawrence Binyon // Blast. 1915. № 2. P. 86.

Pound 1935 — Literary essays of Ezra Pound / Ed. with intro. by T. S. Eliot. New York: A New Directions Book, 1935.

Pound 1950 — The letters of Ezra Pound. 1907–1941 / Ed. by D. D. Paige. London: Faber and Faber, 1950.

Pound 1991 — *Pound E*. ABC of Reading. London: Faber and Faber, 1991.

Pound 2019a — *Pound E*. Cathay: A critical edition / Ed. by T. Billings. New York: Fordham Univ. Press, 2019.

Pound 2019b — *Pound E*. Chinese Poetry (1918) // *Pound E*. Cathay: A critical edition / Ed. by T. Billings. New York: Fordham Univ. Press, 2019. P. 325–329.

Thoreau 1906 — The writings of H. D. Thoreau: 20 vols. Boston: Houghton Mifflin, 1906.

Литература

Генис 1999 — *Генис А*. Без языка. Эзра Паунд // Иностранная литература. 1999. № 9. С. 220–240.

Земскова 2016 — *Земскова Е. Е.* Переводчики с языков национальных республик в советской литературной критике середины 1930-х гг. // Новый филологический вестник. 2016. № 4 (39). С. 167–177.

Малявин 1982 — *Малявин В. В*. Китайские импровизации Паунда // Восток — Запад: Исследования. Переводы. Публикации. [Вып. 1]. М.: Наука; Гл. ред. вост. лит., 1982. С. 246–277.

Половинкина 2020 — *Половинкина О*. «Шараваджи» У. Темпла и поэтика мировой литературы // Вопросы литературы. 2020. № 2. С. 70–89.

Billings 2019a — *Billings T*. Editor's introduction: Cracking the crib // Pound E. Cathay: A critical edition / Ed. by T. Billings. New York: Fordham Univ. Press, 2019. P. 15–32.

Billings 2019b — *Billings T*. Notes to Cribs for *Cathay* and other poems // Pound E. Cathay: A critical edition / Ed. by T. Billings. New York: Fordham Univ. Press, 2019. P. 145–150, 318–319.

Bush 1976 — Bush R. L. The genesis of Ezra Pound's Cantos. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1974.

Bush 2019 — *Bush C*. Introduction: "From the Decipherings" // Pound E. Cathay: A critical edition / Ed. by T. Billings. New York: Fordham Univ. Press, 2019. P. 1–13.

Candlin 1901 — *Candlin G. T*. A history of Chinese literature // The Monist. Vol. 11. No. 4. 1901. P. 616–627.

Emerson 2014 — The complete works of Ralph Waldo Emerson. Hollister: YOGeBooks, 2014.

Giles 1901 — *Giles H. A*. A history of Chinese literature. London: William Heinemann, 1901.

Hodder 2001 — *Hodder A. D*. Thoreau's ecstatic witness. New Haven: Yale Univ. Press, 2001.

Kenner 1971 — *Kenner H*. The Pound era. Berkeley: Univ. of California Press, 1971.

Oshukov 2017 — *Oshukov M*. Representation of otherness in literary Avant-Garde of early Twentieth century: David Burliuk's and Ezra Pound's Japan: Dissertation / Univ. of Turku. Turku, 2017.

Porter 2001 — *Porter D*. Ideographia: The Chinese cipher in early modern Europe. Stanford, CA: Stanford Univ. Press, 2001.

Qian 1993 — *Qian Z*. Ezra Pound's encounter with Wang Wei: Toward the "ideogrammic method" of *The Cantos* // Twentieth Century Literature. Vol. 39. No. 3. 1993. P. 266–282.

Saussy 2008a — *Saussy H*. Fenollosa compounded: A Discrimination // Fenollosa F., Pound E. The Chinese written character as a medium for poetry: A critical edition / Ed. by H. Saussy, J. Stalling, L. Klein. New York: Fordham Univ. Press, 2008. P. 1–40.

Saussy 2008b — *Saussy H*. Notes // Fenollosa F., Pound E. The Chinese written character as a medium for poetry: A critical edition / Ed. by H. Saussy, J. Stalling, L. Klein. New York: Fordham Univ. Press, 2008. P. 177–207.

Saussy 2019 — *Saussy H*. Foreword: The archive of Cathay // Pound E. Cathay: A critical edition / Ed. by T. Billings. New York: Fordham Univ. Press, 2019. P. xi–xvii.

Stillman 1995 — *Stillman R. E*. The New philosophy and universal languages in seventeenth-century England: Bacon, Hobbes, and Wilkins. London: Associated Univ. Press, 1995.

Strachey 1933 — *Strachey L*. Characters and commentaries. London: Chatto and Windus, 1933.

Terrell 1974 — *Terrell C. F*. The Na-Khi Documents I: The landscape of paradise // Paideuma. Vol. 3. No. 1. 1974. P. 91–122.

References

Billings, T. (2019a). Editor's introduction: Cracking the crib. In E. Pound. *Cathay: A critical edition* (T. Billings, Ed.), 15–32. New York: Fordham Univ. Press.

Billings, T. (2019b). Notes to Cribs for *Cathay* and other poems. In E. Pound. *Cathay: A critical edition* (T. Billings, Ed.), 145–150, 318–319. New York: Fordham Univ. Press.

Bush, R. L. (1976). *The genesis of Ezra Pound's Cantos*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.

Bush, C. (2019). Introduction: "From the Decipherings". In E. Pound. *Cathay: A critical edition* (T. Billings, Ed.), 1–13. New York: Fordham Univ. Press.

Candlin, G. T. (1901). A history of Chinese literature. *The Monist, 11*(4), 616–627.

Emerson, R. W. (2014). *The complete works of Ralph Waldo Emerson*. Hollister: YOGeBooks.

Genis, A. (1999). Bez iazyka. Ezra Paund [Without a language. Ezra Pound]. *Inostrannaia literatura* [Foreign literature]*, 1999*(9). 220–240. (In Russian).

Giles, H. A. (1901). *A history of Chinese literature*. London: William Heinemann.

Hodder, A. D. (2001). *Thoreau's ecstatic witness*. New Haven: Yale Univ. Press.

Kenner, H. (1971). *The Pound era*. Berkeley: Univ. of California Press.

Maliavin, V. V. (1982). Kitaiskie improvizatsii Paunda [Pound's Chinese improvisations]. In *Vostok — Zapad: Issledovaniia. Perevody. Publikatsii* [East — West: Studies. Translations. Publications] (Vol. 1), 246–277. Moscow: Nauka; Glavnaia redaktsiia vostochnoi literatury. (In Russian).

Oshukov, M. (2017). *Representation of otherness in literary Avant-Garde of early Twentieth century: David Burliuk's and Ezra Pound's Japan* (Dissertation). Turku: Univ. of Turku.

Polovinkina, O. (2020). "Sharavadzhi" U. Templa i poetika mirovoi literatury [W. Temple's *Sharawadgi* and poetics of world literature]. *Voprosy literatury* [Problems of literature]*, 2020*(2), 70–89. (In Russian).

Porter, D. (2001). *Ideographia: The Chinese cipher in early modern Europe*. Stanford, CA: Stanford Univ. Press.

Qian, Z. (1993). Ezra Pound's encounter with Wang Wei: Toward the "ideogrammic method" of *The Cantos. Twentieth Century Literature, 39*(3), 266–282.

Saussy, H. (2008a). Fenollosa compounded: A discrimination. In F. Fenollosa, E. Pound. *The Chinese written character as a medium for poetry: A critical edition* (H. Saussy, J. Stalling, L. Klein, Eds.), 1–40. New York: Fordham Univ. Press.

Saussy, H. (2008b). Notes. In F. Fenollosa, E. Pound. *The Chinese written character as a medium for poetry: A critical edition* (H. Saussy, J. Stalling, L. Klein, Eds.), 177–207. New York: Fordham Univ. Press.

Saussy, H. (2019). Foreword: The archive of Cathay. In E. Pound. *Cathay: A critical edition* (T. Billings, Ed.), xi–xvii. New York: Fordham Univ. Press.

Stillman, R. E. (1995). *The new philosophy and universal languages in seventeenth-century England: Bacon, Hobbes, and Wilkins*. London: Associated Univ. Press.

Strachey, L. (1933). *Characters and commentaries*. London: Chatto and Windus.

Terrell, C. F. (1974). The Na-Khi Documents I: The landscape of paradise. *Paideuma, 3*(1), 91–122.

Zemskova 2016 — Zemskova, E. E. (2016). Perevodchiki s iazykov natsional'nykh respublik v sovetskoi literaturnoi kritike serediny 1930-kh gg. [Translators from the languages of the national republics in Soviet literary criticism of mid-1940s]. *Novyi filologicheskii vestnik* [New philological bulletin]*, 2016*(4(39)), 167–177. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Ольга Ивановна Половинкина
доктор филологических наук
зав. кафедрой сравнительной истории литератур, Российский государственный гуманитарный университет
Россия, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская пл., д. 6
Тел.: +7(495)250-61-15
старший научный сотрудник, Отдел литератур Европы и Америки Новейшего времени, Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН
Россия, 121069, Москва, Поварская ул., 25а
Тел.: +7(495) 690-50-30
✉ *olgapmail@mail.ru*

Information about the author

Olga I. Polovinkina
Dr. Sci. (Philology)
Head, Comparative Literature Department, Russian State University for the Humanities
Russia, 125993, GSP-3, Moscow, Miusskaya Sq., 6
Tel.: +7(495)250-61-15
Senior Researcher, Department of European and American Contemporary Literature, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Russia, 121069, Moscow, Povarskaya Str., 25a
Tel.: +7(495) 690-50-30
✉ *olgapmail@mail.ru*