

ОТРАЖЕНИЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ В ПОЭМЕ Э. ПАУНДА “THE CANTOS”

Людмила Викторовна Братухина

к. филол. н., доцент кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614068, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15

Loli28@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9577-6228>

Статья поступила в редакцию: 17.11.2024

Статья посвящена рассмотрению отсылок к русской культуре в тексте поэмы американского автора Э. Паунда *The Cantos*. Подробно исследуются упоминания в *Canto LXXIX* фамилии артистки «Русского балета» С. Дягилева – Серафимы Астафьевой. Также рассматривается завуалированная отсылка к образу этой балерины в *Canto LXXVII*, в котором Астафьева предстает как некая *Grishkin* – героиня стихотворения Т. С. Элиота «Шепотки бессмертия». В качестве необходимого комментария в статье излагается общее понимание Э. Паундом всемирного исторического процесса как арены борьбы капиталистической ростовщической цивилизации с укорененными в традиции мифологизированными эпохами Античности, Средневековья, Древнего Китая и т. п. Особое внимание в статье уделяется анализу связи между искусством русской артистки и византийским искусством эпохи императора Юстиниана. В заключении делается вывод о значении русского балетного искусства в историософской концепции Паунда.

Ключевые слова: Паунд, *The Cantos*, Канто LXXVII, Канто LXXIX, русский балет, дягилевские сезоны, Серафима Астафьева, Юстиниан.

В поэме Э. Паунда “*The Cantos*” (1915–1970) представлено путешествие лирического героя по культурам разных стран, народов и эпох. В. М. Толмачев, называя произведение «гидом по культуре», метафорически представляет его как «море во все стороны обращенного времени», в котором «длинные волны культуры» проходят через «древний Китай, Античность, Средневековье, XX век» [Толмачев 2013: 115]. Сам же автор поэмы образно назван Протеем, «способным выражать самые разные голоса или вещать многими языками (новыми и древними)» [там же]. В этом историческом коллаже, каждый раз в очередном *Canto*

складывающемся в некую идеограмму, присутствует своя внутренняя логика: сияющая реальность «вневременного мифа», символизирующая правильный и естественный порядок бытия, противостоит «происходящему здесь и сейчас» [Бронников 2018а: XXXII], омраченному ростовщическим принципом, отраженном в понятии Узуры-ростовщичества, филиппиками против которого становятся *Canto XLV* и *LI*: «N B Usury A charge for the use of purchasing power, levied without regard to production, often without regard to the possibilities of production» [Pound 1975: 230]. Узура, по мнению Паунда, разрушает экономическое благополучие цивилизации естественного сельскохозяйственного и ремесленного производства химерами необеспеченных процентов и отрицательно сказывается на нравственных ценностях человека и общества [Белькович 2019: 421]. Современность, «вся история капитализма» – от Реформации до XX в. – представляется Паунду «опасным заблуждением», «путем в никуда» [Бронников 2018а: XXXIII]; более того зачастую адепты цивилизации ростовщичества – современные Паунду банкиры, политики, газетчики – изображаются как обитатели некоего ада-клоаки (ср. *Canto XIV–XV*). Утраченный земной рай ассоциируется с мифологизированными образами культурных эпох таких, как Античность, Средневековье, конфуцианский древний Китай, Возрождение, а также с персоналиями республиканцев отцов-основателей США, Наполеона, Муссолини и т. п.

Отдельные культурные эпохи в поэме Паунда наделены особым смыслом в рамках общей концепции автора, их реалии неоднократно повторяются в текстах разных песен. Россия же в принципе нечасто упоминается в поэме. Паунд обращается к событиям русской истории в связи с наполеоновскими войнами (*Canto XXXIV*), пишет о русской революции (*Canto XVI* и *XXVII*), заключении исторического договора с Китаем в Нерчинске (*Canto LIX*). Как правило, образы русской истории символизируют нечто негативное в системе координат Паунда: либо ошибочную, тираническую и кровавую попытку альтернативы ростовщической капиталистической цивилизации (русская революция, НЭП и сталинизм), либо силу, противостоящую правильному порядку традиции (вмешательство в историю Китая) или персоналиям, олицетворяющим борьбу с миром Узуры (Наполеону – *Canto XXXIV*).

О русской культуре в поэме «*The Cantos*» упоминается еще реже. Это представляется довольно странным, поскольку Россия двадцатого столетия в культурном отношении страна более чем заметная: Дягилевские сезоны, представившие Европе все величие культурного синтеза русского Серебряного века, русский авангард в живописи, русская литературная эмиграция, последовавшая за революцией и отмеченная

Нобелевской премией И. А. Бунина, становление новой советской культуры как отражение нового типа экономики и общества, популярность СССР как победителя во Второй Мировой войне, вручение премии «Оскар»¹ (1943 г. за лучший документальный фильм «Разгром немецких войск под Москвой») и призов Каннского кинофестиваля (например, «Летят журавли» 1958г.).

Нам представляется важным проанализировать немногочисленные упоминания русской культуры, которые присутствуют в одном из самых драматичных циклов поэмы «The Cantos», создававшемся после завершения Второй Мировой войны, – «Пизанские песни» (1945). Во время его написания Паунд находился в американском дисциплинарно-тренировочном центре (лагере «для провинившихся солдат») [Бронников 2018а: XLVI] на территории Италии, в Пизе. Как публично проявивший себя сторонник фашистского режима, схваченный итальянскими партизанами и переданный американскому командованию, поэт содержался в очень суровых условиях. А. В. Бронников усматривает в «Пизанских песнях» «реквием по несбывшимся надеждам» на осуществление более здоровой и справедливой, по сравнению с ростовщической современной Паунду западной цивилизацией, экономической политики, а также очень точно характеризует содержание цикла, используя образы автора: «Дисциплинарный лагерь представляется поэту хтоническим миром подземного царства, где сам он – Тиресий, единственный, кто сохранил здесь рассудок» [Бронников 2018а: XLVIII]. В песнях цикла Паунд-Тиресий часто вспоминает о более благоприятных временах и об ушедших людях.

В тексте одной из песен этого цикла, развивающей тему ностальгии и написанной в день рождения супруги Паунда – *Santo LXXIX*, – дважды встречается фамилия русской балерины Серафимы Астафьевой (1876–1934). Она была одной из артисток «Русских сезонов» С. Дягилева, но в большей степени известна как организатор одной из известных балетных школ в Лондоне² и, по сути, популяризатор русской балетной культуры. Именно Астафьева, подчеркивая «свои связи с миром аристократии и глубокое уважение к законам морали», повлияла на изменение отношения европейцев к балету, который из фривольного развлечения для мужчин стал социально приемлемым искусством, незазорным видом заработка для женщины [Половинкина 2009: 437]. Согласно мемориальной доске на лондонском доме Астафьевой, балерина постоянно проживала и занималась преподаванием балетного мастерства здесь с 1916 года. В это время она уже завершила собственную карьеру танцовщицы, а в качестве педагога воспитала таких английских балетных звезд, как Алисия Маркова, Марго Фонтейн, Антон Долин³.

Именно в первые годы педагогической деятельности Астафьевой с ней знакомится Э. Паунд и знакомит с ней своего друга Т. С. Элиота [Половинкина 2009: 437].

Впервые фамилия Астафьевой в тексте поэмы «The Cantos» появляется в своеобразном видении из прошлого: «Astafieva inside the street doors of the Wigmore /and wd/ not have known her /undoubtedly wd/ have put in the cart» [Pound 1975: 484]. Название Wigmore (Уигмор-холл) позволяет предположить, что воспоминание относится ко времени не ранее чем с 1917 года: именно в 1917 году концертный зал Бехштейн-холл, построенный немецкой фирмой «С. Bechstein», после экспроприации в качестве имущества компании враждебной странам Антанты державы и переименования стал называться Уигмор-холл. Далее в тексте Canto LXXIX дважды упоминается продукция немецкой компании: «The new Bechstein is electric» и «the later Beethoven on the new Bechstein» [Pound 1975: 485]. Нео-Бехштейн, новый Бехштейн, – это электро-акустический рояль, техническая сенсация своего времени⁴, для создания которого фирма привлекла лауреата Нобелевской премии по физике Г. Нернста и компанию «Сименс и Гальске». Разрабатывается и запускается в производство нео-Бехштейн в начале 30-х годов, в это же примерно время одна из владелиц компании, супруга сына ее основателя, Хелена Бейхштейн активно поддерживает А. Гитлера. Это, а также производство пропеллеров для немецкой военной авиации в годы Второй Мировой войны на одной из фабрик Бехштейн послужило поводом для целенаправленного уничтожения предприятий компании в ходе налетов американских бомбардировщиков и денацификации компании в 1945 году. Не исключено, что данные меры были продиктованы успешно реализованным после уничтожения немецкого конкурента стремлением американской компании «Steinway» стать монополистом на рынке производителей фортепиано. Таким образом, в тексте Canto LXXIX отсылки к истории компании Бехштейн – завуалированная (намек на построенный ею, но впоследствии переименованный концертный зал) и явные (упоминания выдающегося инструмента) – словно бы связывают две Мировые войны: во время Первой немецкая фирма несет убытки, после Второй она также серьезно пострадала.

Выше говорилось о связи Паунда с фашистским режимом в Италии. Американский поэт встречался с дуче в 1933 году, а также с 1941 и до 1945 г. вел по радио из Рима и Милана передачу «Американский час», в которой регулярно разражался «панегириками правлению Муссолини» [Бронников 2018: XLII]. В эссе «Джефферсон и/или Муссолини» (1935) Паунд развивает мысль о близости позиций республиканцев-отцов ос-

нователей Соединенных Штатов XVIII в., представлявших ему идеалом общественного и политического устройства, и режима Муссолини [Белькович 2019: 417]. Немецкие коллеги итальянского дуче представлялись Паунду силой, противостоящей «Черчиллю и лондонским банкирам», «мечтающим поработить весь мир на благо Британской империи» [Бронников 2018а: XLIII]. Следует также учитывать «конспирологическую» составляющую историософии Паунда, который разделял идеи отцов-основателей США, прежде всего Т. Джефферсона, о социальном более здоровой (приверженной идеалам равенства и свободы) основе сначала Англии, а затем и США – древних традиций германских племен англосаксов.

Таким образом, для автора поэмы, создающего Canto LXXIX в 1945 году в тюремных условиях лагеря, и встреча с Астафьевой у дверей переименованного в Уигмор-холл Бехштейн-холла и упоминание диковинного для своего времени нео-Бехштейна – это свидетельства победы ненавистной ему ростовщической цивилизации финансового капитала.

Второй раз имя балерины упоминается в той же Canto LXXIX в следующем контексте: «So Astafieva had conserved the tradition / From Byzance and before then» [Pound 1975: 489]. Эти строки перекликаются с пассажем из Canto LXXVII: «a little flame for a little / conserved in the Imperial ballet, never danced In a theatre /Kept as Justinian left It» [Pound 1975: 466]. Выше по тексту дается завуалированное указание на Серафиму Астафьеву: «...Grihkin's photo refound years after / With the feeling that Mr. Eliot may have / missed something, after all, in composing his vignette / perlplum /(the dance is a medium)» [Pound 1975: 64]. О. И. Половинкина прослеживает связь Grihkin в поэме Паунда с прообразом – Астафьевой, а также отмечает отсыл к стихотворению Т. С. Элиота «Whispers of Immortality» (1920), в котором также появляется некая русская танцовщица Гришкина: «Grishkin is nice: her Russian eye / Is underlined for emphasis; / Uncorseted, her friendly bust Gives promise of pneumatic bliss» [Eliot 2011: 57]. В интерпретации исследовательницы упоминание фотографии балерины в тексте Паунда «находится в ряду других деталей, воссоздающих атмосферу предвоенных лет, когда дягилевский балет гастролировал в Лондоне», когда «“Русские сезоны” потрясли воображение европейцев и вызвали интерес ко всему русскому» [Половинкина 2009: 438]. Чувство ностальгии в цикле «Пизанских песен», создававшихся в момент крушения многих замыслов Паунда, условно, играет важную роль. Однако, автор «The Cantos» с образом русской балерины связывает культурную традицию Византии и конкретно Юстиниана.

Ф. Тиррелл так комментирует упоминание Юстиниана в *Canto LXXVII*: «Кажется, Паунд полагает, что император <Юстиниан> включил религиозные танцы в свой великий свод законов» [Terrel 1984: 405]. Р. Сибурт полагает, что «эротико-религиозный танец Серафины Астафьевой...“Тришкиной” из стихотворения Элиота» в тексте Паунда «ассоциируется с Феодорой, женой византийского императора Юстиниана» [Sieburth 2003: 136]. Вопрос же о том, почему русский балет или его представительница ассоциируются с византийской традицией религиозных танцев, остается непроясненным. Следует отметить, что император Юстиниан в восприятии Паунда, является одним из положительных героев разворачивающейся на протяжении многих веков драмы мировой истории. Например, в *Canto XCIV* монетарная политика византийского правителя характеризуется как попытка противостоять миру ростовщичества [Боронников 2018b: 766]. А в *Canto XCI* Юстиниан вместе с супругой Феодорой называется среди других уважаемых автором персонажей (Аполлония Тианского, Окелла, Пифагора), удостоенных своеобразного рая. Можно предположить, что артисты «Русского балета» поразили воображение американского автора не только мастерством и талантливостью исполнения, но и своеобразной, завораживающей западного зрителя восточной экзотикой. Астафьева, например, прославилась исполнением партий в балетах «Шахерезада», «Клеопатра». Существует фотография, на которой Астафьева предстает в образе Клеопатры. Ее поза – обе руки, выставленные перед собой и отведенные в сторону, а также слегка отставленная нога – словно повторяет позу императрицы Феодоры, изображенной шествующей в процессии на мозаике в базилике Сан-Витале в Равенне. Возможно, именно это сходство заметил Паунд и увидел в пластике русской танцовщицы отголоски византийской эстетики.

Подводя итог, отметим, что в «*The Cantos*» нашло отражение одно из заметнейших для европейцев явлений русской культуры – выступление артистов «Русского балета» С. Дягилева. И хотя это представлено как ретроспекция – лирический герой вспоминает о русской балерине спустя многие годы, в состоянии разочарования и отчаяния, – однако проблематика русских реминисценций не ограничивается исключительно ностальгией. Образ Серафимы Астафьевой настойчиво связывается с положительным, с точки зрения Паунда, полюсом в противостоянии разрушительной ростовщической цивилизации капитала и созидательных сил, символами которых становятся определенные исторические и культурные эпохи. В причислении к ним фашистской Италии и Германии проявляется стремление к идеализации действительности и

желании подогнать ее под определенную схему. Отметим, что американский автор парадоксально, с точки зрения представителей русской культуры, рассуждает о ее византийских корнях. Автор «The Cantos» обнаруживает их в балете, искусстве, заимствованном из Европы, а не в традиционно приписываемом влиянии Византии на русскую и российскую государственность (включая государственную символику), на выбор религиозного самоопределения, на развитие отдельных видов и жанров искусства допетровской эпохи. Очевидно, русский балет, скупо представленный в паундовском путешествии по культурным эпохам в виде нескольких упоминаний, тем не менее предстает в статусе настоящего искусства, укорененного в вечности мифа, а потому успешно противостоящего времени – товару, на котором наживаются ростовщики [Бронников 2018a: XL].

Примечания

¹ При жизни Э. Паунда американская киноакадемия за «Лучший фильм на иностранном языке» вручила премию создателям «Войны и мира» (1968), а также отметила номинацией фильмы «Братья Карамазовы» (1970), «Чайковский» (1972).

² На здании, в котором жила и работала Астафьева в Лондоне (дом 152, Кингс-роуд, Челси), размещена мемориальная доска: «Princess Seraphine Astafieva (1876—1934) ballet dancer, lived and taught here (1916–1934)».

³ Алисия Маркова (Лириан-Алисия Маркс) и Антон Долин (Сидни Френсис Патрик Чиппендейл Хили-Кей) взяли себе русские имена, став артистами «Русского балета» С. Дягилева [Варновская 2022].

⁴ «...кабинетный рояль без деки и с тонкими струнами, которые, объединённые в группы по пять штук, проходили через своеобразный микрофонный капсюль. Звук создавался чрезвычайно лёгкими «микромолоточками». Длина инструмента была всего 1,40 м. Правая педаль служила для регулировки громкости звука, левой педалью можно было имитировать звучание клавирина или челесты. Кроме того, встроены радиоприёмный аппарат и электрический проигрыватель грампластинок, которые, будучи соединены с усилителем и громкоговорителями, достигают чрезвычайно высокого уровня передачи» [Бехштейн – история и традиции 2024].

Список литературы

Белькович Р. Ю. Эзра Паунд и республиканская традиция // Литература двух Америк. 2019. №7. С. 414–439.

Бехштейн – история и традиции. 2024. URL: <https://www.bechstein.com/ru/die-welt-von-bechstein/tradition/1930-1945-gg/> (дата обращения: 12.08.2024).

Бронников А. В. Эзра Паунд и его «Кантос» // Эзра Паунд Кантос / пер., вступ. ст и комм. А. В. Бронникова. СПб.: Наука, 2018a. С. I–LX.

Бронников А. В. Комментарии к тексту // Эзра Паунд Кантос / пер., вступ. ст и комм. А. В. Бронникова. СПб.: Наука, 2018b. С. 702–775.

Варновская В. Артисты Дягилева // Балет. 2022. №2. URL: <https://balletmagazine.ru/post/dancers-diaghilev-part-2> (дата обращения: 30.09.2024).

Мемориальная доска Серафиме Астафьевой. URL: <https://ruskontur.com/memorialnaya-doska-serafime-astafevoj/> (дата обращения: 01.11.2024).

Половинкина О. И. Некто Гришкина из стихотворения Т. С. Элиота: поэтическое впечатление о «Русских сезонах» // Вопросы литературы. 2009. №4. С. 434–448.

Толмачев В. М. Эзра Паунд // История литературы США. Т. VI, книга 2. Литература между двумя мировыми войнами. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 78–125.

Eliot T. S. The Waste Land and Other Poems. Toronto: Broadview Press. 2011. 148 p.

Pound E. The Cantos of Ezra Pound. London: Faber and Faber. 1975. 802 p.

Sieburth R. Notes // Ezra Pound. The Pisan Cantos. New York: A New Directions Book. 2003. P.119–159.

Terrel F. C. A Companion to the Cantos of Ezra Pound by Carroll F. Terrell. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. 1984. 791 p.

THE REFLECTIONS OF RUSSIAN CULTURE IN *THE CANTOS* BY EZRA POUND

Ludmila V. Bratukhina

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department of World Literature
Perm State University,

614068, Russia, Perm, Bukirev str., 15

Loli28@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9577-6228>

Submitted 17.11.2024

The article is devoted to the consideration of references to Russian culture in the text of the poem by the American author E. Pound *The Cantos*. The references in Canto LXXIX to the surname of the artist of the "Russian Ballet" S. Diaghilev – Serafima Astafieva are studied in detail. A veiled reference to the image of this ballerina in Canto LXXVII is also considered, in which Astafieva appears as a certain Grishkin – the heroine of T. S. Eliot's poem *Whispers of Immortality*. As a necessary comment, the article presents E. Pound's general understanding of the world historical process as an arena of struggle between the capitalist usurious civilization and the mythologized epochs of Antiquity, the Middle Ages, Ancient China, etc. rooted in tradition. Special attention is paid to the analysis of the relationship between the art of the Russian artist and the Byzantine art of the era of Emperor Justinian. In conclusion, the author concludes about the importance of Russian ballet art in Pound's historiosophical concept.

Key words: Pound, *The Cantos*, Canto LXXVII, Canto LXXIX, Russian Ballet, Diaghilev's seasons, Serafima Astafieva, Justinian.

Пробьба сьсылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Братухина Л. В. Отражения русской культуры в поэме Э. Паунда “The Cantos” // Мировая литература в контексте культуры. 2024. № 19 (25). С. 66–74. doi 10.17072/2304-909X-2024-19--

Please cite this article in English as:

Bratukhina L. V. Otrazheniya russkoj kul'tury v poeme E. Paunda “The Cantos” [The Reflections of Russian Culture in *The Cantos* by Ezra Pound] *Mirovaya literatura v kontekste kul'tury* [World Literature in the Context of Culture]. 2024, issue 19 (25), pp. 66–74. doi 10.17072/2304-909X-2024-19-66-74