

ТОЧКА ПЕРЕСЕЧЕНИЯ ВРЕМЕНИ С ВЕЧНОСТЬЮ: Т. С. ЭЛИОТ

1. Диалогизм и человеческая комедия «Бесплодной земли»

С именем Томаса Стернза Элиота связана целая эпоха в развитии англоязычной поэзии XX в. Т. С. Элиот, принадлежавший к старинному английскому роду и одновременно к новой американской буржуазии, родился в Сент-Луисе в 1888 г., а умер в Лондоне в 1965 г. Дальним предком поэта был сэр Томас Элиот (ок. 1489/1490–1546), выдающийся гуманист, автор философско-этического трактата «Правитель» («Governor», 1531), оказавшего большое влияние на современников, составитель первого латинско-английского словаря (1538), в котором первым ввел в английский язык понятие «энциклопедия», переводчик Плутарха и автор многих произведений, в частности трактата «В защиту добрых женщин» (1540). Поэт использовал фрагмент из трактата «Правитель» своего предка в первой части «Ист-Коукера», второго из «Четырех квартетов». Впоследствии потомки гуманиста и предки поэта эмигрировали в Америку. Тем же путем, которым последовал Эндрю Элиот, но в обратном направлении Т. С. Элиот приплыл в 1914 г. в Европу, спасаясь, как он впоследствии признавался, «от массовой культуры». До этого он побывал во Франции в 1910–1911 гг., где изучал философию и французскую поэзию.

В Европе Элиот продолжил образование. В Сорбонне он слушал лекции Анри Бергсона, взгляды которого были во многом близки поэту. После Первой мировой войны Элиот обосновался в Англии. В 1915 г. при содействии Эзры Паунда было напечатано большое программное стихотворение Элиота «Песнь любви Дж. Альфреда Пруфрока», в 1922 г. выходит поэма «Бесплодная земля», принесшая Элиоту славу, а в 1925 г. — поэма «Полые люди». Элиот посвятил «Бесплодную землю» Эзре Паунду, который весьма существенно отредактировал ее и настоял на том, чтобы автор исключил из поэмы довольно большие по объему фрагменты. Посвящение гласит: «*Il miglior fabbro*» — «Мастеру выше, чем я» — слова Данте о провансальском трубадуре Арнауто Даниэле.

Элиоту, как никому другому, удалось выразить бездуховность окружающей жизни, создать незабываемые образы Пруфрока, Суини, полых людей, не способных ни решительно действовать, ни основательно мыслить, ни глубоко чувствовать, ни — главное — верить. И «Бесплодная земля», земля послевоенной Европы, — это земля неверия, безысходности, земля полых людей, не способных и не годных ни к какой деятельности и переходящих из «царства призрачной смерти», из небытия смерти-в-жизни, в «царство истинной смерти» — небытие в смерти.

Начиная с «Портрета дамы» и «Песни любви Дж. Альфреда Пруфрока» Элиот «сдвигает» конвенцию лирического стихотворения, применяя паундовский прием «маски», джойсовский поток сознания и наполняя его «чужими высказываниями и отдельными чужими словами»¹. Стихотворение «Песнь любви Дж. Альфреда Пруфрока» — драматический внутренний монолог не просто нелепого (как считает В. Муравьев, автор комментариев к «Бесплодной земле», первому русскому изданию стихов Элиота 1971 г.)², а трагического героя, своего рода «лишнего человека», который ищет любви и убегает от нее, стремится к деятельности, но оказывается к ней не способен. Сама «исповедь» Пруфрока была бы невозможна, если бы Пруфрок не был уверен, что его признание останется в тайне: здесь Элиот «играет» на эпиграфе, цитируя слова лукавого советчика Гвидо де Монтефельтро из XXVI книги «Ада», который открывает свои прегрешения, не боясь позора, так как он уверен, что «в мир от нас возврата нет». Намеренная размытость и неопределенность не дает понять, к кому обращены первые строки: к даме сердца, случайному попутчику, или это внутренний монолог, своего рода альтер эго героя. Образ «больного под наркозом» говорит о подспудном стремлении Пруфрока забыться и отрешиться от мучающих его противоречий. С этим образом перекликается и образ «рака», стремящегося убежать, спрятаться от всех, в том числе и от себя самого. Пруфрока нельзя отождествлять с автором так же, как, скажем, Эдипа нельзя отождествлять с Софоклом. Цитаты и аллюзии в творчестве Элиота играют также роль включения «чужой

¹ Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Худож. лит., 1986. С. 464.

² См.: Элиот Т. С. Бесплодная земля. Избранные стихотворения и поэмы / Перев. А. Сергеева; предисл. Я. Засурского; примеч. В. Муравьева. М.: Прогресс, 1971. С. 153–154.

речи», наполняя текст дополнительными обертонами и смыслами. Признания Пруфрока «остраняются» аллюзиями и цитатами, прежде всего из «Гамлета» и Евангелия от Иоанна, речью других («Как облысел он!» — слышу за спиной.) / Уперся в подбородок воротник тугой, / И строг мой галстук дорогой с булавкою простой / (Я слышу вновь: «Как похудел он, Боже мой!») и «другой» — женщины, которая не названа по имени: «И вот, подушечку пристроив под спиною, / Ответит некая: «Нет, это все не то, некстати, / Совсем некстати». «Чужая речь, таким образом, имеет двойную экспрессию — свою, то есть чужую, и экспрессию приютившего эту речь высказывания»¹. Мы не только видим непоименованную даму сердца Пруфрока, но и слышим ее через его речь, но с иной, нежели у него, интонацией. Ибо, как заметил Бахтин в уже упомянутой работе «Проблема речевых жанров», «экспрессия высказывания всегда в большей или меньшей степени отвечает, то есть выражает отношение говорящего к чужим высказываниям, а не только его отношение к предмету высказывания». В примечании к этому своему высказыванию Бахтин заметил, что «интонация особенно чутка и всегда указывает на контекст»². Следовательно, в лирической поэзии Элиота, так же как в поэзии Паунда, мы наблюдаем все признаки диалогизма и полифонии. Анализируя жанр «сократического диалога» в работе «Проблемы поэтики Достоевского», Бахтин писал: «В основе жанра лежит сократическое представление о диалогической природе истины и человеческой мысли о ней. Диалогический способ искания истины противопоставлялся официальному монологизму, претендующему на обладание готовой истиной, противопоставлялся и наивной самоуверенности людей, думающих, что они что-то знают, то есть владеют какими-то истинами. Истина не рождается и не находится в голове отдельного человека, она рождается между людьми, совместно ищущими истину в процессе их диалогического общения» (разрядка М. Бахтина)³.

Дальнейшее диалогическое развитие основные темы Элиота находят в «Геронтионе» и «Бесплодной земле».

«Геронтион» (1919) по замыслу Элиота должен был стать вступлением к поэме «Бесплодная земля», однако по совету Паунда этот

¹ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 464.

² Там же. С. 463.

³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. С. 126.

пассаж, как и многие другие, был исключен из поэмы и появился в переработанном виде как отдельное стихотворение. «Геронтион» органически связан не только с «Бесплодной землей», но и с «Пруфроком» и с более поздним творчеством Элиота.

Кто-то заметил, что бездна — навязчивый образ Элиота. Выдающиеся исследователи творчества поэта Хелен Гарднер и Гровер Смит считают, что это не так: Элиот видел, скорее, некий коридор или путь из «Ада» «Бесплодной земли» через «Чистилище» если не в «Рай», то, по крайней мере, к любви, очищенной от вожделения, к надежде, к вере. «Геронтион» же — только начало этого пути, схождение в «Ад».

Так же как и все творчество Элиота, и в особенности творчество 1920-х гг., «Геронтион» изобилует аллюзиями, скрытыми и явными цитатами, парафразами. Таковыми являются аллюзии на пьесы периодов королевы Елизаветы и короля Якова, прежде всего на пьесу «Мера за меру» Шекспира, эпиграф из которой предваряет стихотворение, но также и на пьесы Тёрнера, Чапмена, Миддлтона и Бена Джонсона. Само название «Геронтион» — неологизм, образованный от греческого корня, который можно перевести на русский язык как «старикашка», отсылает просвещенного читателя к слепому Геронтиусу из стихотворения кардинала Джона Ньюмена (1801–1890) и мольеровскому Geronté. Эпиграф, как было сказано выше, взят из «Меры за меру». Этот эпиграф не только придает новый смысл всему стихотворению, но и само стихотворение придает иное звучание эпиграфу — таким образом происходит диалог культур, эпох и произведений.

Повествование в «Геронтионе» ведется от имени слепого старика (вновь прием «маски»), утратившего способность любить и надежду на духовное возрождение. Геронтион — олицетворение никчемности, смерти при жизни, это «живой труп», полый человек, бесплодно растративший жизнь и ожидающий смерти как избавления. Он упустил или отверг все возможности, представившиеся ему: любовь, возможность «воскресения» и обретения жизненной энергии, принимающей образ теплого дождя, возможность придать значение своей никчемной жизни, если не совершения подвига, то хотя бы действия («Я не сражался у жарких ворот...»), как, скажем, в битве при Фермопилах, — вот пути, отвергнутые им. У Геронтиона, в отличие от Пруфрока, нет даже стремления к любви. Несмотря на то что Геронтион символизирует собой целое поколение,

образ этот достаточно драматичен, чтобы не превращаться в схему, в абстракцию. Драматизм стихотворения зиждется на композиции, на борьбе между чувствами и размышлениями, которые, казалось бы, прямо не связаны друг с другом. Появляется даже соблазн, как заметил Гровер Смит, толковать этот образ в свете высказывания самого Элиота о Гамлете (которое, в свою очередь, почти дословно совпадает со словами Байрона о его собственной поэме «Каин»): «Геронтион поглощен чувствами, невыразимыми из-за избытка и нагромождения фактов и событий»¹.

«Геронтион», подобно «Пруфроку», построен в форме монолога, своеобразного потока сознания лирического героя. Если Пруфрок — живая личность, то Геронтион, по выражению Смита, — «запечатленная история» и таким образом наводит на более широкие исторические обобщения о кризисе культуры, о духовном кризисе западной цивилизации в целом и перекликается со взглядами, изложенными в «Закате Европы» Шпенглера. Однако через отрицание «Геронтион» наводит на мысль о том, что история пребудет, несмотря на все катастрофы и грехи, и дана как наследие нам — наследство, которое следует беречь. Образ бергсоновского *durée*, прошлого, пожирающего будущее, доведен в стихотворении до крайности: вся жизнь лирического героя превратилась в сплошную черную дыру, в ничто, само же будущее — смерть. В стихотворении, как считает Смит, «светской истории Европы» противопоставлена надежда на духовное возрождение благодаря вере. Так, уже в стихотворении 1919 г. предваряется тема «Бесплодной земли», к которой в качестве эпитафии предпосланы слова еще одного существа, ожидающего смерти как избавления, — Кумской сивиллы из «Сатирикона» Петрония.

В поэме «Бесплодная земля» переплетаются миф и современность, видимость и реальность. За скрытыми и явными цитатами и аллюзиями — напряженная работа, направленная на поиски смысла бытия, то есть на поиски того «чувства к Богу и человеку», которое, по убеждению Элиота, было утрачено современным человеком. Проще говоря, это поиски веры, любви и надежды, на которые направляется лирический герой поэмы, сложный, многогранный

¹ *Smith G.* T. S. Eliot's Poetry and Plays. A Study in Sources and Meaning. Chicago UP, 1971. P. 65. *Eliot T. S.* Hamlet // Selected Prose of T. S. Eliot / Ed. by Frank Kermode. New York: Harcourt Brace Jovanovich; Farrar Straus and Giroux, 1988. P. 48.

образ, ипостаси которого — слепой прорицатель Тиресий, Король-рыбак из сказочной страны и рыцарь, желающий найти святой Грааль. Сын нимфы Харикло, слепой прорицатель из Фив Тиресий, — мифологический образ, объединяющий разнородные части поэмы в одно художественное целое.

В «Бесплодной земле» Тиресий — воплощение человеческой памяти и способности прозревать будущее, но в то же время он — участник событий (сцена в квартире секретарши-машинистки, скитания в пустыне), и в этом качестве Тиресий — один из неудачливых искателей Грааля, а кроме того — драматический персонаж, то есть диалогизм и полифония уже превращают поэму в драму — в человеческую комедию, в которой, подобно «Божественной комедии» Данте, показаны, как в вертикальном срезе, все круги современного Элиоту общества. В начале, середине и конце поэмы Тиресий выступает в качестве рассказчика и комментатора происходящего.

Элиот снабдил поэму собственными комментариями, по форме академическими, по замыслу — иронизирующими над академическим литературоведением, но являющимися неотъемлемой частью поэмы, — и в этом также проявляется диалогизм и полифония. В этих комментариях Элиот, в частности, писал о влиянии многотомного исследования сэра Джеймса Фрэзера «Золотая ветвь», в особенности двух томов под названием «Адонис, Аттис, Озирис», и книги английской ученой Джесси Л. Уэстон «От ритуала к рыцарскому роману», посвященной толкованию легенды о поисках святого Грааля (по свидетельству Гровера Смита, Элиот не разрезал с. 138–139 и 142–143 своего экземпляра книги)¹.

Согласно Уэстон, Грааль — это магический талисман, снимающий заклятие бесплодия, наложенное на сказочную страну Короля-рыбака, который играет важную роль во многих мифах плодородия. По мнению Уэстон, в основе легенды о святом Граале лежит древнейший миф об умирающем и воскресающем боге (а Элиот подчеркивает важность не только физического, но и духовного исцеления и воскресения). Этот миф лежал в основе обряда инициации, который проходили юноши. В средневековой литературе святой Грааль — это чаша, которой Христос обносил учеников во время Тайной вечери и в которую при распятии упали капли крови из раны от копья.

¹ *Smith G. Op. cit. P. 70.*

Рыцарь, отправляющийся на поиски Грааля, должен дойти до часовни Опасностей (в поэме это пустынная заброшенная часовня из V главы, образы которой навеяны, по-видимому, творчеством Иеронима Босха — одного из любимейших художников Элиота). В этой часовне рыцарь должен задать магические вопросы и в случае успеха стать владельцем чаши и копья, которые снимут заклятие с его страны. Учитывая эту более распространенную версию, известную читателям по опере «Парсифаль» Вагнера, к творчеству которого автор также обращается в поэме, Элиот до известного предела основывается более на интерпретации Уэстон, объединяя ее с упомянутой работой Фрэзера.

Элиот следует идеям, изложенным в обоих названных выше трудах, а также буддистской философии и мифологии, которые, как и санскрит, изучал в Гарварде, но следует им до известного предела, о чем будет сказано ниже, когда речь пойдет о заключительных главах поэмы, где он переходит от языческой мифологии к христианской и буддистской философии и символической, объединяя таким образом Восток и Запад.

Поэму предваряет эпитафия из «Сатирикона» Петрония. Здесь уже, так сказать, тройная «полигlossия»: речь Тримальхиона, рассказывающего о Кумской сивилле и передающего ее слова, но в пересказе другого персонажа — Энкопия, текст Петрония и стихотворение Элиота. Тримальхион хвастается, что видел Кумскую сивиллу, которая попросила богов даровать ей вечную жизнь, забыв попросить о сохранении вечной молодости при этом. Тримальхион передает ее слова, обращенные к мальчишкам, о том, что она хочет умереть. Таким образом, помимо эпитафия, полифоническое звучание текста здесь создает четырежды трансформированная чужая речь, остранившая иронией, пародией и включенная в новое произведение искусства, в драматическую поэму: сивилла (мальчишкам) — пересказ Энкопием рассказа Тримальхиона (гостям) — «перекличка» Петрония и Элиота. Кроме того, мы слышим диалог двух писателей (на трех языках — греческом, латыни и английском), а эпитафия вводит тему неестественной погребенной жизни, противопоставляя ей возрождение (мертвой) природы. Более того, слова Тримальхиона о Кумской сивилле из «Сатирикона» Петрония были почти дословно переведены в стихотворении английского поэта-прерафаэлиты Д. Г. Россетти, то есть на уровне аллюзий Элиот включает еще

и диалог двух языков — латыни и английского — и двух культур. «Цитата есть цикада», — сказал Манделштам, и цитата из Петрония не только трансформирует текст Элиота, но и последний преобразует оригинал, создавая таким образом новое значение.

Кумская сивилла в «Энеиде» Вергилия — хранительница ворот в подземный мир. Сошествие Энея в мир мертвых также можно толковать как своего рода обряд инициации. Однако в «Бесплодной земле» сивилла, согласно мифу пожелавшая себе столько жизни, сколько пылинок в ее горсти, но позабывшая испросить вечную юность у выполнившего ее желание Аполлона, символизирует, как справедливо полагает Смит, смерть при жизни, ибо земля мертва, а Король-рыбак ранен и не сумел достичь Грааля.

Сивилла, принимающая также образ мадам Созострис, юная девушка с гиацинтами — хранительница Грааля, рыцарь, отправившийся на поиски (это и девушка-юноша из гиацинтового сада, и юноша с глазами-перлами, и Тиресий, и Король-рыбак, и мужской персонаж из главы «Игра в шахматы»), — все представляют в конечном итоге грани одной личности, разные ипостаси одного героя, стремящегося достичь спасения.

Таков основной поэтический мотив, фон и композиция поэмы, усложненной другими темами, аллюзиями и ассоциациями, среди которых — «Буря» Шекспира, где, как заметил английский критик Колин Стилл в 1921 г., также важен обряд инициации¹. Цитаты, явные и скрытые аллюзии на «Бурю», рассыпанные по всей поэме, усложняют как сюжет, так и ее смысл. И в этом свете Тиресий объединяет в себе черты не только Короля-рыбака, рыцаря-неудачника, но и Фердинанда, Алонсо и Просперо из «Бури», а также Тристана, Марка, Зигфрида и Вотана. В своей женской ипостаси Тиресий выступает в роли не только девушки — хранительницы Грааля, но также сивиллы, Дидоны, Миранды и Брунгильды. Все героини представляют собой три главных характера легенды о Граале и более ранних мифов: раненого бога, мудрую женщину-прорицательницу (в некоторых версиях мифа принимающую образ прекрасной девы) и воскресшего бога, рыцаря, достигшего Грааля, то есть того, кто удачно прошел обряд посвящения. Не исключено также, как считает Смит, что в разработке символики поэмы, в частности мифа о плодородии, на Элиота повлиял балет Стравинского «Весна

¹ *Still C. Shakespeare's Mystery Play: A Study of the «Tempest».* London, 1921; цит. по: *Smith G.* Op. cit. P. 70.

священная», где, как писал Элиот в критической статье, посвященной премьере балета в Лондоне, «композитору удалось выразить ритмы и шум современной жизни... шум отчаяния в музыке»¹.

Первоначально «Бесплодная земля» начиналась с эпиграфа из «Сердца тьмы» Джозефа Конрада, в конце концов отброшенном, но впоследствии в другой форме возникшем в «Полых людях». Эпиграф из Конрада подчеркивал «страх в пригоршне праха», а не тему «погребенной жизни» и «Бесплодной земли». Затем насыщенный диалог в середине повествования («in medias res») остранил (термин Шкловского) и обновлял («make it new» — термин Паунда) роман Диккенса «Наш общий друг», помещая персонажей в начало XX в. — сейчас и здесь. Собственные воспоминания Элиота о жизни в Бостоне богато перемежались песнями из мюзикла Джорджа Кохана «Пятьдесят миль от Бостона» и других популярных музыкальных пьес 1900-х гг. В результате Элиот объединил прошлое и настоящее, сделав прошлое реальным. Так как заглавие первой части в первоначальном варианте такое же, как и в опубликованной редакции, — «Погребение мертвеца», что является аллюзией на величественную англиканскую службу, по наблюдению Смита², а первоначальный вариант начинается с первого лица множественного числа — «мы», что весьма родственно «Пруфроку», я склонен согласиться с Фраем, который, в отличие от Смита, отрицает, что это голос Тиресия.

Паунд в конце концов убедил Элиота, что начало отвлекало читателя от главной темы, но тем не менее диалогический метод был продуктивен. Окончательный вариант «Бесплодной земли», как мы его знаем, — памятник не только гению Элиота, но и способности Паунда увидеть в тексте другого суть (еще одна грань диалогизма) и очистить ее от шелухи лишних слов.

Практически все, кто писал о «Бесплодной земле», интерпретировали роль мифа и символизма в поэме, но никто, за исключением Спендера и Вильямсона³, да и то отчасти, не указал на драматиче-

¹ Цит. по: *Smith G.* Op. cit. P. 71.

² *Smith G.* Op. cit. P. 72.

³ Я имею в виду главу, посвященную Элиоту, в книге Стивена Спендера: *Spender S.* The Destructive Element // Spender S. Boston and London: Houghton Mifflin / Jonathan Cape, 1936 (p. 132–149), и его более позднюю книгу «T. S. Eliot», а также книгу: *Williamson G.* A Reader's Guide to T. S. Eliot. New York: Noonday Press/FSG, 1966.

ский характер поэмы. Вильямсон высказал мнение, что «Бесплодная земля» становится «своего рода драматической лирической поэзией, в которой лирические темы вводятся персонажами, выражающими основную суть и жизненный опыт, а индивидуальная судьба становится всеобщей»¹. Я считаю, что поэма драматична по сути своей, а диалогическое воображение охватывает века и культуры и это делает поэму человеческой драмой.

В статье о переводе «Бесплодной земли» на греческий язык Сеферисом Николай Бахтин (1896–1950), профессор греческого и лингвистики Бирмингемского университета, родной брат русского ученого, очевидно, первым (1938) заметил, что поэма Элиота имеет диалогический характер. В частности, он писал о диалогической роли цитат, которые «вовсе и не являются цитатами, то есть иноязычными элементами, включенными в поэтическое высказывание, но участвуют в поэме наравне с другими элементами. Они — голоса среди других конфликтующих голосов: строка, выхваченная из австралийской городской баллады, или строка из Марвелла не менее значит, чем разговор в общественном заведении, слова истеричной женщины или голос самого поэта (<...> который растворяется так же, как и другие, переходя либо резко, либо незаметно в другие голоса»².

Несомненно, что такую же роль играют и аллюзии на «Кентерберийские рассказы» Чосера, причем диалог с Чосером не ограничивается лишь прологом «Бесплодной земли» с его знаменитой фразой «Апрель — жесточайший месяц», но продолжается на протяжении всей поэмы, начиная с мотива паломничества и поиска, о котором писали Дэнсби Эванс и Вольфганг Рудат³, и заканчивая сходством персонажей: в Аббатисе, «коею величали Энглантиной», монахине без призвания, ведущей роскошный образ жизни, усыпанной драгоценностями и отправившейся в паломничество со своей псов, можно разглядеть черты мадам Созострис, также шарлатанки и ханжи; пародией на Рыцаря, сражавшегося в Крестовых походах, является Стетсон (и Геронтион), на Купца и Шкипера,

¹ *Williamson G.* Op. cit. P. 124.

² *Bachtin N.* English Poetry in Greek: Notes on a Comparative Study of Poetic Idioms // *Poetics Today* 6. № 3 (1985). P. 336. Автор благодарен В. Ляпунову, указавшему мне на эту работу Николая Бахтина.

³ *Dansby E.* Chaucer and Eliot: The Poetics of Pilgrimage // *Medieval Perspectives* 9 (1994): 41–47; *Rudat W. T. S.* Eliot's Allusive Technique: Chaucer, Virgil, Pope // *Renascence* 35. № 3 (1983). P. 167–182.

соответственно, мистер Евгенидис и Флеб-финикиец; юный влюбленный Сквайр противопоставляется неудачливым в любви искателям Грааля, а павшие цари из «Рассказа Монаха», в особенности Крез, который был повешен, а затем Юпитер мыл его дождем и снегом, напоминают не только падших королей из «Бесплодной земли», но и Повешенного из колоды Таро, и даже петуху из рассказа Аббатисы соответствует петух в заброшенной часовне из главы поэмы «Что сказал Гром». Таким образом, пародия, карнавал, мениппея, которые вводятся уже в эпиграфе цитатой из «Сатирикона» Петрония, продолжены в реминисценциях из «Кентерберийских рассказов», причем пародия здесь понимается как пародичность в интерпретации Тынянова, то есть «применение пародических форм в непародийной функции»¹ — для создания нового произведения, человеческой драмы, диалогической по сути. Основным же приемом сюжетосложения «Бесплодной земли» является диалогизм и пародичность как прием.

При первом прочтении «Погребения мертвеца» возникает впечатление, что это повествование от третьего лица, но затем в 8-й строке появляется местоимение «нас», а в 9-й — «мы», а затем первое лицо множественного числа заменяется на единственное — по-немецки. Вставляя слова графини Мари Лариш, которую Элиот знал лично, как утверждает Вэлери Элиот в комментариях к факсимильному изданию первоначального варианта поэмы с правкой Паунда, поэт соединяет прошлое и настоящее, время и пространство. Многоязычие, полигlossия — урок, творчески усвоенный Элиотом у Паунда. Диалог персонажей является также диалогом языков, и наоборот. Слова графини и ее кузена затем растворяются в могучем «басе-профундо» Иезекииля и Екклесиаста.

Примечательно, что в стихотворении 1914 г. «Смерть святого Нарцисса», машинописный экземпляр которого Элиот отправил в письме Конраду Эйкену из Марбурга 14 июля 1914 г. с припиской, что в «стихотворении есть некие темы для „Сошествия с креста“ или я могу назвать это как-нибудь иначе», есть стихи:

Приди в тень под эту серую скалу —
 Приди же в тень под эту серую скалу,
 Я покажу тебе то, что не похоже
 На тень твою, распластанную на песке на заре, или

¹ Тынянов Ю. Н. О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 290.

На тень, что прыгает в пламени за красной скалой,
Я покажу его окровавленные одежды и чресла
И серую тень на его губах.

(Перевод Я. Пробштейна)¹

По наблюдению Вильямсона, «говорящий является также сыном человеческим, наследником, а наследство — это судьба Короля-рыбака, жизненный опыт которого он повторяет»². После крещендо «И ты увидишь ужас — прах в горсти» (букв. «я покажу тебе ужас в пригоршне праха») единственным логическим продолжением должно быть полное переключение тональности, изначально найденное Элиотом, который вводит голоса новых персонажей — Тристана и Изольды, при этом он также вводит и средневековый роман и включает музыку Вагнера в «говорящую картину» произведения, а тема трагической любви противопоставляется таким образом теме безлюбной погребенной жизни. Тема «девушки с гиацинтами», являющаяся, возможно, аллюзией на «Марианну» Теннисона, соединяет средневековый роман и оперу Вагнера с современностью, выявляя «хронотоп любви», по выражению Бахтина, и вводя нового персонажа. Она также «напоминает нам об убитом Гиацинте»³, тем самым возвращая нас к теме умирающего и воскресающего бога. Между тем ряд исследователей подчеркивают мужское начало бога и пытаются связать этот фрагмент с Жаном Верденалом, вместе с которым Элиот снимал квартиру в Париже в 1911 г. и памяти которого посвящена первая книга поэта «Пруфрок и другие наблюдения», недвусмысленно намекая на гомосексуальность Элиота⁴. Джон Питер даже пытался утверждать, что «Бесплодная земля» — это элегия погибшему на Первой мировой войне другу (читай: возлюбленному), за что ему пришлось публично извиняться перед Элиотом, а редколлегии академического журнала «Essays in Criticism» — снять статью Питера после того, как адвокаты издательства «Фэйбер и Фэйбер» пригрозили возбуждением дела о клевете, о чем пишет Луис Менард, добавляя, что сплетни о гомосексуализме Элиота, распускаемые бывшей женой Вивьен и ее сторон-

¹ Здесь и далее, если это не указано особо, перевод стихов и прозы Яна Пробштейна.

² *Williamson G.* Op. cit. P. 124.

³ *Williamson G.* Op. cit. P. 134.

⁴ См., например: *Query P.* «They Called Me the Hyacinth Girl». T. S. Eliot and the Revision of Masculinity // *Yeats Eliot Review* 18. № 3 (2002. February). P. 17.

никами¹, публично не доказаны, в то время как связь ее с Бертраном Расселом, длившаяся несколько лет, не только задокументирована, но именно разрыв с Расселом явился причиной нервного срыва Вивьен Хэйвуд, впоследствии явившегося также причиной ее душевной болезни². С другой стороны, английская исследовательница Линдалл Гордон в своей биографии Элиота связывает девушку с гиацинтами с Эмили Хэйл (1891–1969), с которой Элиот познакомился в студенческие годы и любившей Элиота всю жизнь, а сам гиацинтовый сад — с садом «Бёрнт Нортон», который Элиот впервые посетил в компании Эмили, приехавшей к нему в гости в 1934 г.³ При этом сам Элиот тщательно избегает биографических деталей, тем самым выводя личную трагедию на общечеловеческий уровень. Поэтому промежуточное разрешение темы ведет «в сердце света, в тишину», ибо тишина — не отсутствие речи, а цезура, являющаяся продолжением музыкальной фразы и позволяющая поэту переключаться между плоскостями.

Сдвиг во времени и в пространстве позволяет поэту перенести читателя в Лондон 1920-х гг. и представить нового персонажа — мадам Созострис, сложный, составной образ: это скрытая цитата, или аллюзия, на «Желтый Кром» Хаксли, как полагал Смит (объединяя в андрогинной манере г-на Скогана, волшебницу из Экбатана, египетского фараона Созостриса и *Les Mamelles de Tirésias* Аполлинера)⁴. Со Смитом, однако, не соглашается Лоренс Рейни, который в своих недавних исследованиях «Возвращение в „Бесплодную землю“» и «Аннотированная „Бесплодная земля“ в сравнении с современной Элиоту прозой» на основании кропотливого исторического анализа, включая анализ шрифтов пишущих машинок, которыми пользовался Элиот в те годы, доказал, что первоначальный

¹ См. нелепую биографию Вивьен Хэйвуд «Раскрашенная тень»: *Carole S.-J. Painted Shadow. A Life of Vivienne Eliot*. London: Constable, 2001. При этом биография Вивьен Хэйвуд (682 с.) чуть ли не в два раза превосходит по объему великолепную литературную биографию самого Элиота, написанную Дэвидом Муди (*Moody D. Thomas Stearns Eliot: Poet*. Cambridge UP, 1994) и равна по объему другой примечательной биографии поэта, написанной Линдалл Гордон (722 с. с примечаниями, см. ниже).

² См.: *Menard L.* «The Women Come and Go». *The Love Song of T. S. Eliot* // *The New Yorker*. 2002. September 30. P. 128–129.

³ *Gordon L.* *T. S. Eliot: An Imperfect Life*. New York: Norton, 1999. P. 81, 403.

⁴ См.: *Smith G. O.* *op. cit.* P. 76.

вариант «Бесплодной земли» с мадам Созострис был написан Элиотом к началу февраля 1921 г., в то время как Хаксли приступил к «Желтому Крому» не ранее начала июня того же года, и утверждение Смита 1954 г. о том, что Элиот позаимствовал этот образ у Хаксли¹, ввело в заблуждение несколько поколений литературоведов². То есть так же как Хаксли заимствовал поэтику «Прелюдий» для стихов одного из главных персонажей романа «Желтый Кром» Денниса Стоуна³, он, вероятно, позаимствовал и образ мадам Созострис.

Мадам Созострис, в свою очередь, вводит целую галерею персонажей — карт колоды Таро, являющихся одновременно иконами, архетипами и персонажами разворачивающейся драмы, которая, если бы не ироничная интонация, могла бы послужить прологом средневековой мистерии. В этом снижении — элементы мениппеи и карнавала в бахтинском понимании, что является еще одним признаком диалогизма, о чем писал современный исследователь творчества Элиота Макс Нэнни⁴.

Колода карт Таро разделена на четыре масти: это чаша, копьё, меч и рыба, соответствующие, как заметила Уэстон, символам жизни из легенды о Граале. Хотя Элиот с иронией заметил, что он «не знаком в точности с составом колоды Таро и отступал от нее так, как ему было удобно», сцена гадания в поэме говорит о его достаточной осведомленности; более того, наряду с придуманными им картами, которых в колоде Таро на самом деле нет, — Пустышкой или Утонувшим моряком, Элиот приводит другие — Колесо и Повешенного — карты, существующие на деле, но не упомянутые в работе Уэстон. Значит, Элиот обращался и к другим источникам. Далее Элиот писал в своих примечаниях: «Повешенный — обычная карта традиционной колоды, подходит мне в двух отношениях:

¹ Имеется в виду работа Смита о переключках между Элиотом и Хаксли: *Smith G. The Fortuneteller in the Waste Land // American Literature. Vol. 25 (1954). P. 490–492.*

² *Rainey L. The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose. New Haven: Yale UP, 2005. P. 80.*

³ Об этом, в частности, пишет Бернад Бержонци, автор предисловия и составитель книги «Великие короткие произведения Хаксли»: *Aldous Huxley: a Novelist of Talent and an Essayist of Genius. Great Short Works of Aldous Huxley / Ed. and compiled by Bernard Bergonzi. New York: Harper & Row, 1969. P. VIII.*

⁴ *Nanny M. The Waste Land: A Menippean Satire? // English Studies 66.6 (1985). P. 526–527, 534–535.*

так как в моем сознании он ассоциируется с повешенным богом Фрэзера и потому, что я связываю его с образом под капюшоном в отрывке, посвященном ученикам [Христа] в Эммаусе в V части. Финикийский моряк и Купец появляются позже, так же как и „толпы людей“, а „Смерть от воды“ происходит в IV части. „Трехжезлого“ (настоящую карту из колоды Таро) я ассоциирую весьма вольно с самим Королем-рыбаком»¹.

«Торговец одноглазый» — шут, джокер из колоды Таро. «Трехжезлый» — король, изображенный в виде русского царя, три жезла — трехкратно усиленный фаллический символ. Повешенный, по мнению того же Смита, — символ страданий Христа, поэтому данная карта незнакома язычнице Созострис и чужда несчастливому искателю Граала, который именно в силу этой отчужденности и терпит поражение — смерть от воды. По замыслу автора Тиресий, подобно Ионе, должен сойти в глубины, ему отказано в смерти, о которой столь мечтают Геронтион и сивилла: спустившись на самое дно, он должен воскреснуть для новой жизни.

«Колесо» — великое Колесо судьбы в буддизме — как образ вновь появится в драме «Убийство в соборе» и в пьесе «Воссоединение семьи». Элиот одновременно и скрывает за картами Таро и сценой гадания свою личную драму, и намекает на нее. Не исключено, что клиент мадам Созострис — сам Элиот, предполагает Нэнни². Кроме того, Ричард Эллман предположил, что и у Короля-рыбака есть сходство с Элиотом³.

«Толпы шагающих по кругу» в городе-призраке, олицетворяя собою ад города, ад бездуховной обыденности и смерти при жизни малых сих, отсылают читателя к III и IV песням «Ада» из «Божественной комедии» Данте (Элиот отсылает читателя к III, 55–57, и IV, 25–27):

...столь длинная спешила
чреда людей, что верилось с трудом,
ужели смерть столь многих истребила.

(Перевод М. Лозинского)

¹ *Eliot T. S. The Complete Poems and Plays. London: Faber and Faber, 1969. P. 76. См. в наст. издании с. 187.*

² *Nanny M. «Cards Are Queer»: A New Reading of the Tarot in The Waste Land // English Studies 62.4 (1981). P. 340–341.*

³ *Ellmann R. The First Waste Land // T. S. Eliot's The Waste Land. Modern Critical Interpretations / Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea, 1987. P. 55–66, esp. 61–63.*

Хотя драма и миф даны пародийно и заземленно, эффект тем не менее достигается: мотив странствия, судьбы и смерти, хронотопы дороги и поиска объединяют миф и реальность, древность и современность. Упоминание миссис Эквитон и ремарка мадам Созострис «Сейчас во всем необходима осторожность»¹ возвращает нас к реальности города-призрака, нереального города, делая настоящее призрачным, а миф реальным. Элиот уничтожает границу между прошлым и настоящим, показывая призрачное настоящее и погребение прошлого (или памяти, как полагают Ливис и Маттиссен). Брукс полагает, что «Пёс» с прописной буквы обозначает «гуманитарные и связанные с гуманизмом философские учения, которые всецело поглотили человека и уничтожили все высшее, — это они „вырывают“ из земли труп умершего бога и таким образом мешают воскрешению жизни»². Смит связывает Пса с одноименным созвездием, с шуткой Дедала о лисице и бабушке из «Улисса» Джойса и, наконец, с книгой Фрэзера «Фольклор в Ветхом Завете»³. Быть может, чтобы не утонуть в многочисленных и несколько противоречивых деталях, более логично интерпретировать образ пса как символ цинизма и неверия, а значение всего отрывка «Нереальный город» как «отсутствие цели и направления, невозможности поверить абсолютно ни во что, а в результате — „нагромождение образов несвязных“, из которых и состоит мучительное послевоенное сознание»⁴. В коротком отрывке Элиот объединяет битву при Милах времен Первой Пунической войны 260 г. до н. э. с Первой мировой войной (также замечено Бруксом) фразой «Я и не знал, что смерть взяла столь многих», как бы вторящей так называемым «Песням Ада» Паунда из «Кантос», что тем самым превращает Стетсона в универсальный, архетипический персонаж. Смит полагает, что Стетсон — современный представитель тех, «кто от великой доли / Отрекся в малодушии своем» («Ад», III: 59–60, перевод М. Лозинского) и является полной противоположностью герою, устремленному к поиску. Труп, который он зарыл в саду, — мертвый бог, о чем

¹ См. в примечаниях к этой главе о процессах над гадалками в 1920-е гг. в Англии, против которых выдвигались обвинения в мошенничестве.

² Brooks C. *The Waste Land: Analysis* // T. S. Eliot. *A Study of his Writings by Several Hands* / Ed. B. Rajan. London: Dobson, 1947. Rpt. New York: Haskell House, 1964. P. 14.

³ Smith G. *T. S. Eliot's Poetry and Plays: A study in Sources and Meaning*. P. 79.

⁴ Matthiessen F. O. *The Achievement of T. S. Eliot*. New York, 1958. Third edition, with a chapter on T. S. Eliot's later work by C. L. Barber. New York, 1967. P. 21.

он знает, но жизнь которого отрицает, предпочитая оставаться «приспособленным»¹. Последние две строки соединяют «остраненную» цитату из Уэбстера, превращая «волка... этого врага человека» в «друга человека», и цитату из Бодлера, тем самым делая Стетсона «всечеловеком, включая читателя и самого г-на Элиота»². Используя прием «маски», Элиот тщательно избегал любых аллюзий биографического характера, однако, как заметили и друг поэта Конрад Эйкен, американский поэт и прозаик, в романе «Ушант», и Эндрю Росс в статье «Бесплодная земля и фантазия интерпретации», Стетсон является двойной анаграммой инициалов самого Элиота, у которого в Гарварде была кличка Цеце (по-английски «tse-tse» — инициалы Т. С. Элиота)³, а в поэме скрыты автобиографические мотивы, в особенности в главе «Игра в шахматы», указывающие на жесточайший кризис в супружеской жизни с первой женой Вивьен Хэйвуд⁴. Местоимение «ты» второго лица единственного числа в буквальном смысле вовлекает читателя в диалог, хотя, как заметил Смит, «цитата Элиота из „Цветов зла“ носит оскорбительный характер»⁵. Это еще один пример того, когда цитата буквально встроена в диалогическую речь. Более того, Элиот на всех уровнях использует пародию не как стилистический прием, а так, как это трактовал Тынянов в работе «Достоевский и Гоголь», — в качестве конструктивного приема сюжето- и жанросложения: в «Бесплодной земле» Элиот пародирует цитаты, эпитафии, классические размеры и популярные песни, миф и, наконец, сдвигает конвенцию жанра (что соответствует трактовке Шкловского), то есть лирического стихотворения, и создает новый жанр — диалогической или драматической поэмы.

«Игра в шахматы» вводит еще один вид диалогизма, так как в этой главе Элиот использует прием экфрасиса, или *Ut Pictura Poesis*, что переводится «в поэзии как в живописи»: превращение Филомелы — в буквальном смысле говорящая картина, и соловей кричит буквально. Пока женщина, персонаж этой главки, начинает говорить, мы слышим много голосов — мифа, прошлого и персона-

¹ Smith G. Op. cit. P. 78. См. подробнее об этом в примечаниях.

² Brooks C. Op. cit. P. 14.

³ Ross A. The Waste Land and the Fantasy of Interpretation // Representations. № 8 (Autumn 1984). P. 142.

⁴ В дополнение к указанным выше биографиям поэта см.: Perloff M. 21st-Century Modernism: The „New“ Poetics. Oxford, 2002. P. 35.

⁵ Smith G. Op. cit. P. 79.

жей литературных произведений — от Клеопатры до Имоджин и Бианки, которую во время игры в шахматы изнасиловал герцог в пьесе Миддлтона «Женщины, остерегайтесь женщин», и, конечно, Фердинанда и Миранду, также играющих в шахматы в «Буре», однако это все — «Шекспи-ки-ровский регтайм» (что является ритмической и лексической аллюзией на модный в те годы регтайм), как заявляет мужской персонаж. Описание обстановки покоев Белладонны, по собственным примечаниям Элиота, открывается парфразом шекспировской пьесы «Антоний и Клеопатра» (акт II, сц. 2):

Ее баркас горел в воде, как жар.
Корма была из золота, а парус
Из пурпура. Там ароматы жгли...

(Перевод Б. Пастернака)

Белладонна, по наблюдению Нэнни, означает одновременно и «прекрасную даму», и «смертельный яд»¹. Есть и другие мужские голоса в этой главе — короля Лира, Ариэля, песню которого из I акта «Бури» — «Стали перлами глаза» — также перефразирует мужской персонаж. Женщина, чей крик сродни крику Филомелы, сама в отчаянии, попав в ловушку безлюбного брака. Говорит ли ее собеседник, или Элиот лишь воспроизводит его внутренний монолог в виде потока сознания — мы все равно слышим его. Быть может, он вряд ли глух, нем и слеп, но эмоционально он мертв, и оба персонажа бесцельно дожидаются в страхе и надежде последнего стука в дверь. При этом не только женщина, но и мужчина находится в истерическом состоянии. В статье «„Бесплодная земля“: сотрудничество Т. С. Элиота и Эзры Паунда над [изучением] истерии» Уэйн Коустенбаум пишет, ссылаясь на совместную работу Фрейда и Брейера «Исследования истерии» (1895), что истерия связана также с нарушением речи, как явствует из наблюдений над пациенткой фрейлейн О.:

«...У нее возникло серьезное функциональное расстройство речи. Поначалу было заметно, что ей трудно подбирать слова, а со временем расстройство это стало усугубляться. Вскоре из речи ее исчезли любые признаки правильной грамматики и синтаксиса, она позабыла все правила спряжения глаголов и под конец спрягала их исключительно неправильно, употребляя в основном глаголы

¹ *Nanny M.* «Cards Are Queer»: A New Reading of the Tarot in *The Waste Land*. P. 340–341.

в неопределенной форме, образованные от причастий прошедшего времени, и говорила без артиклей. Со временем она позабыла почти все слова и с трудом подбирала недостающие слова из четырех или пяти известных ей языков, поэтому разобрать, что она говорит, было почти невозможно (<...> [когда] парафазия ослабла, однако теперь она говорила только по-английски, хотя, по всей видимости, об этом не догадывалась; пререкалась со своей сиделкой, которая ее, естественно, не понимала; лишь спустя несколько месяцев мне удалось убедить ее в том, что говорит она по-английски. Впрочем, сама она понимала близких, когда те обращались к ней по-немецки. Лишь в те мгновения, когда она испытывала сильный страх, она либо утрачивала полностью способность говорить, либо начинала сыпать вперемешку фразами на разных языках. В те часы, когда она чувствовала себя лучше всего и не испытывала никакого стеснения, она говорила по-французски или по-итальянски. В промежутках между этими эпизодами и теми периодами, в течение которых она говорила по-английски, у нее наблюдалась полная амнезия»¹.

Далее Коустенбаум проводит параллели не только с главой «Игра в шахматы» и монологом Мари Лариш из первой главы «Погребение мертвеца» «Бесплодной земли», но также с «Пруфроком» и с состоянием самого Элиота начиная с 1918 г.; при этом надо учесть, что Элиот работал над «Бесплодной землей», когда сам был на лечении в Лозанне у доктора Виттоза².

Слова «*Я думаю, мы на крысьей тропе...*» не только вновь возвращают к видению Иезекииля, но и являются исторической аллюзией: так называлась траншея (*англ.* Rats Alley) под Соммой во время Первой мировой войны, которую сначала занимали французские, а потом британские войска³.

Слова «*Да все о том же, ни о чем*» ассоциируются, во-первых, со словами шекспировского Лира — «Из ничего и выйдет ничего» («Король Лир», акт I, сц. 1), а во-вторых, Офелии: «Я ничего не думаю, милорд» («Гамлет», акт III, сц. 2).

¹ Фрейд З., Брейер Й. Исследования истерии / Перев. С. Панкова. СПб.: ВЕИП, 2005. Т. 1.

² Koestenbaum W. The Waste Land: T. S. Eliot's and Ezra Pound's Collaboration on Hysteria // Twentieth Century Literature. Vol. 34. № 2 (Summer 1988). P. 116–117.

³ Цит. по: Eliot T. S. The Annotated Text. The Poems of T. S. Eliot in II vols / Ed. by Ch. Ricks and J. McCue. London; Baltimore, 2015. Vol. I. P. 632.

Как читатели мы сомневаемся в том, что «из ничего» что-то получится, так как брак безлюб и бесплоден, а земля по-прежнему бесплодна и гола. По мере развертывания сюжета на смену персонажам из высшего класса приходят персонажи из низшего — Билл, Лу, Мэй, Альберт и Лил. Это простые люди, которые даже и не задумываются о высших материях и не ломают голову над вопросами Шекспира. Не могут они и выражаться в изощренной манере мужчины и женщины из предыдущей сцены. Здесь вновь — мениппея. Несмотря на резкий контраст между будуарами Белладонны и лондонским кабачком, преобладает мотив стерильности и бесцельной, бесплодной жизни. Земля гола, город призрачен. Примечательно, что во второй части этой главы говорят в основном женщины. Слова владельца заведения — или, быть может, «зов вечности»: «Прошу поторопиться: время» — напоминают о последнем стуке в дверь. Потому-то в сцену прощания посетителей «вплетены» слова Офелии. Так же как Флеб-финикиец, Офелия приняла смерть от воды. Так Офелия вводит тему дочерей Темзы и их двойников — дочерей Рейна, Rheintöchter, из «Огненной проповеди». Основные мотивы этой главы — вода и огонь, не только смерть от воды и огня, но и смерть воды и огня, как во второй части квартета «Литтл Гиддинг». Такая трактовка оправдана, ибо Хелен Гарднер когда-то тонко заметила, что поэзия Элиота «чрезвычайно последовательна и в том, что он опубликовал, нет почти ничего, что не принадлежит его поэтической индивидуальности». Одним из следствий подобной целостности является то, что его позднее творчество объясняет его раннее в не меньшей степени, чем его раннее творчество объясняет позднее, и, таким образом, критика «Бесплодной земли» сегодня уже видится через призму «Пепельной среды», а «Пепельную среду» легче понять после чтения «Квартетов». Гарднер предложила трактовать «Бесплодную землю» не просто как «разочарование поколения», но как «Ад», ведущий к «Чистилищу»¹.

Пейзаж этого «Ада» представляет собой просторный и разоренный берег Темзы, которая неожиданным образом впадает в швейцарское озеро Леман, которое, в свою очередь, соединяется с рекой Ховарой в Вавилоне, местом изгнания евреев и проповедей Иезекииля, голос которого соединяется с пением дочерей Темзы. Так Элиот упраздняет пространственно-временные границы и пред-

¹ Gardner H. «Four Quartets»: A Commentary // T. S. Eliot. A Study of His Writings by Several Hands. P. 50, 59.

ставляет всю историю человечества в ее целостности — здесь и сейчас. «Ехидный смех и лязг костей» усиливает сходство пейзажа с пустыней первой части, где говорящий обращается к «сыну человеческому», и превосхищает сцену в пустыне пятой части (а возможно, и сцену «пения костей» в «Пепельной среде», II). Нимфы из «Проталамиона» Спенсера оказываются подружками «бездельников, сынков директоров из Сити». Нимфы вновь появятся позже и расскажут о себе голосами обманутых возлюбленных. Аналогичным образом аллюзии на «К робкой возлюбленной» Марвелла и «Парламент пчел» Дея, замеченные многими исследователями творчества Элиота¹, остранены и помещены в обстановку современного Лондона, позволяя таким образом поэту двигаться в пространстве и во времени, противопоставляя голоса Иезекииля, Марвелла, Дея и главного героя — искателя Грааля, голос которого, так сказать, солирует. Как заметил Брукс, в книге Уэстон титул «Король-рыбак» «восходит к рыбе как к символу плодородия и жизни», который впоследствии вошел во многие романы о Граале, но Элиот «дает обратный ход легенде», как выразился Брукс (остраняет ее, как сказал бы Шкловский). Далее, как показал Брукс, Король-рыбак также ассоциируется с принцем Фердинандом из «Бури» и «Парцифалем» Вольфрама фон Эшенбаха². Король, однако, бессилен и не может навести порядок в своих землях. Потому-то и торжествует Эйпнек Суини, антиискатель, навещающий анти-Диану миссис Портер, персонаж из австралийской баллады, которую распевали австралийские солдаты в Галлиполи в 1915 г., как заметил Боура³. Это низменные голоса, которым противопоставлены чистые голоса детей из «Парсифаля» Верлена. Тем не менее в городе-призраке чистота и непорочность невозможны, и поэтому Филомела вновь поет о насилии. Ее отчаяние, однако, немедленно затмевается вульгарным французским другого персонажа, г-на Евгенидиса, пародией на финикийского моряка и одновременно одноглазым Купцом из «коварной колоды карт» мадам Созострис, который готовит новую ловушку для искателя Грааля — гомосексуальность, которая также не снимет проклятия с бесплодной земли. Мистер Евгени-

¹ См., например, работы Брукса и Смита (*Brooks C. Op. cit. P. 20; Smith G. T. S. Eliot's Poetry and Plays: A study in Sources and Meaning. P. 84*).

² *Brooks C. Op. cit. P. 20*.

³ Ср.: *Bowra I. A. The Creative Experiment. P. 282; цит. по: Smith G. Op. cit. P. 86*.

дис — конечно же, и «торговец одноглазый» из колоды Таро, и Полифем — циклоп, поедавший спутников Одиссея, и один из тех падших, которые когда-то подавали большие надежды. Смирна также упомянута неспроста: в те годы в центре внимания международной политики был греко-турецкий конфликт, закончившийся впоследствии высылкой греков из Смирны в 1923 г. Приглашение мистера Евгенидиса, проводящего время в Сити, а выходные в отеле «Метрополь», расположенный в фешенебельном курортном Брайтоне, пригороде Лондона, носит гомосексуальный характер. Элиот пишет в своих комментариях к поэме, что «одноглазый купец, продавец изюма, переплавляется в финикийского моряка, а последний, в свою очередь, не вполне отделим от Фердинанда, принца Неаполя, а все женщины — одна женщина, и оба пола объединены в Тиресии».

Затем читатель попадает в квартиру машинистки, современной Филомелы, еще одной жертвы безлюбой любви-похоти. Всю эту сцену описывает Тиресий, андрогин и провидец. (Не уверен, что «прыщавый юнец» — еще одна ипостась искателя, как полагает Смит, — скорее, это антипод искателя.) Хотя между квартирой машинистки и апартаментами Белладонны огромный контраст, суть жизни и той и другой одинакова: безлюбая любовь, почти изнасилование — потому-то обе сцены сопровождаются криком Филомелы. Общеизвестно, что Элиот использует миф, чтобы показать вечные архетипы в современной жизни и противопоставить мирское (профанное) священному. В примечаниях к «Бесплодной земле» Элиот сам подчеркивал, как было отмечено выше, влияние книг «От ритуала к рыцарскому роману» Уэстон и «Золотой ветви» Фрэзера. Элиот, так сказать, оркеструет или транспонирует миф, помещая Тиресия в квартиру машинистки. В «Канто I» Паунда, напротив, главный герой Одиссей ходит к Тиресию в Аид, что в целом отвечает духу и букве Гомера. Элиот же остраивает миф и приводит Тиресия к читателю: мы слышим и видим Тиресия въяве, как бы на сцене, однако «Бесплодная земля» — не пьеса и не средневековая мистерия, но тем не менее это человеческая драма. Элиот объединяет историческое и мифологическое время, что позволяет ему соединять разнородные явления. История приобретает мифологические черты постоянно повторяемого архетипа, и наоборот — миф становится реальным, овеществляется и, таким образом, становится инструментом исследования реальности. Следует заметить, что я не свожу миф ни к тому, что говорится во время ритуальных действий

(la legomena epi tois dromenois), как это понимали в Древней Греции, ни к пересказу мифологических сюжетов, ни даже к символу и архетипу, ни тем более к антропологическим штудиям умирающего и воскресающего бога или растительных мифов, как понимает Спендер¹. Мифотворчество Элиота — это такое поэтическое мышление, которое позволяет увидеть в символе или архетипе бытие как становление, в духе Кассирера или Элиаде, показать время-пространство в такой перспективе, откуда вся картина мира видится в ее целостности и как бы разыгрывается заново. Мифологическое сознание Элиота — это мост, связывающий древность и современность, индивидуальное и универсальное, священное и профанное, в то время как духовный поиск направлен на восстановление целостности человеческого сознания и веры. Так же как Джойс и Паунд, Элиот остраниет миф, обновляя его (термин Паунда). Элиот сам говорил о продолжении традиций Джойса в своей рецензии на роман «Улисс», опубликованной в журнале «Дайал» (ноябрь 1923 г.):

«Используя миф, умело внедряя параллель между современностью и древностью, г-н Джойс применяет метод, который и другие обязаны применять вслед за ним. Они будут считаться не подражателями, а скорее будут сродни ученым, которые используют открытия Эйнштейна, занимаясь своими собственными независимыми, дальнейшими изысканиями»².

Стало быть, понимание мифологизма модернистами, в первую очередь Джойсом, Паундом и Элиотом, близко к тому, что Е. Мелетинский понимает под «неомифологизацией»³, а В. Н. Топоров под «демифологизацией как разрушением стереотипов мифопоэтического мышления, утративших свою „подъемную“ силу»⁴.

Мифологическое сознание, равно как и диалогизм, позволяет Элиоту свободно перемещаться во времени-пространстве, объединяя слова Тиресия с аллюзиями на одноименные стихотворения Теннисона и Суинберна, как заметил Смит, и на стихотворение Голдсмита «Когда красавица греху поддается вдруг...». Читатель следует за автором, проходя между двумя плоскостями, как Тиресий

¹ См.: Spender S. T. S. Eliot. New York, 1975. P. 99–100.

² Цит. по: Spender S. Op. cit. P. 99.

³ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1995. С. 295–296.

⁴ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 5.

между двумя своими жизнями, в то время как стих «Та музыка подкралась по воде...»¹ связывает слова Фердинанда «ехидный смех и лязг костей» из внутреннего монолога брата Короля-рыбака, который наблюдает, как «в траве чуть слышно крыса прошуршала, / На берег брюхо скользкое втащив», «грустя о том, что брат-король погиб, / А перед ним король, отец мой, умер», — с блистательно-возвышенным и приземленно-низменным видом на город-призрак. Таким образом, поэт вновь объединяет священное и профанное. Как заметил Смит, церковь Святого Магнуса была церковью рыбаков, построенная на холме Рыбаков. «„Рыба“, „Мученик“ и церковные бело-золотые ризы образуют сложную связь между Спасителем и пасхальными обрядами»². Кроме того, эта часть объединяет также буддистскую службу «Огненная проповедь» с Блаженным Августином, связывая таким образом восточные и западные религии в диалогической манере. Образ реки противопоставляет местное, брэнное, земное время и историю, как в первой части «Драй Сэлвейджес», в которой голоса моря и реки ведут своеобразный диалог, показывая образы местного времени и вечности, если применить подход Гарднер, цитата из которой приведена выше. Река привносит с собой тему грязи и похоти, усиленной упоминанием Острова Псов, сладострастными отношениями между королевой Елизаветой и графом Лейстером, которые напоминают обе четы из «Игры в шахматы», а также сцену машинистки и страхового агента из «Огненной проповеди», в то время как в ответ на песню дочерей Рейна контрапунктом звучат признания обманутых дочерей Темзы, нимф из начала главы. Последние острают пение первых, и мы в результате слышим две триады — два хора, как в античной трагедии, а перед нами действительно разворачивается трагедия — современная человеческая драма:

Звон колокольный
 Вдалеке
 Вейа-ла-ла лейа
 Вал-ла-ла лейа-ла-ла

«Родил меня Хайбери, погубили
 Ричмонд и Кью... Деревья с пыльной листвою...
 У Ричмонда чести меня лишили,
 Раздвинув колени в узком каное».

¹ Слова Фердинанда из первого действия «Бури» Шекспира.

² *Smith G. Op. cit.* P. 89.

«В Мургейте ноги мои, у ног —
Сердце. Он каялся, клялся в любви,
Плакал. А я проглотила упрек —
К чему изливать обиды свои?»

«На Маргейтских песках
Свяжу ничего
С ничем в пустоте.
Обломаны кости на грязных руках.
Мои старики из простых, из тех,
Кто не ждет ничего».

ла ла

Слова Блаженного Августина в конце: «Тогда в Карфаген я пришел / Сгорая сгорая сгорая сгорая / О Боже, Ты вырвешь меня / О Боже, Ты вырвешь / сгорая» — призывают к очищению любви от сладострастных желаний и к духовному очищению, предвосхищая «огненный узел» из финала «Литтл Гиддинга». Здесь цитата из «Исповеди» опять включена в диалог, а сам Блаженный Августин становится персонажем поэмы, объединяя таким образом историю и время. Тема огня, однако, затухает в воде, что символизирует забвение и смерть, поэтому морская зыбь из главы «Смерть от воды» уничтожает мелкие расчеты «о потерях и прибылях». Смит полагает, что «смерть Флеба — эпитафия тому поражению, которое искатель потерпел в гиацинтовом саду»¹. Влекомый похотью и жадностью, Флеб-финикиец, который некогда был «красив и полон сил», затянут водоворотом на дно. Здесь рассказчик переходит с третьего лица на второе, обращаясь к читателю «на уровне родственного опыта», как заметил Спендер по поводу «Квартетов», напоминая «иудею или эллину» — всечеловеку — о трагической развязке, которая является возмездием за забвение высших жизненных принципов.

После смерти от огня и смерти от воды искатель возвращается в пустыню, к красной скале, где по-прежнему нет воды. Круг почти завершен, но духовная жажда до сих пор не утолена, земля по-прежнему пустынна и бесплодна, и даже гром бесплоден. Моисею потребовалось сорок лет на то, чтобы вывести свой народ из плена в Землю обетованную, и сам он провел большую часть своей жизни в пустыне, так и не увидев благословенной земли. Следуя тем же путем, что и Паунд в «Кантос», Элиот всю жизнь искал выход из

¹ Ср.: *Smith G. Op. cit. P. 91.*

СОДЕРЖАНИЕ

Я. Пробштейн

Точка пересечения времени с вечностью: Т. С. Элиот 5

СТИХОТВОРЕНИЯ, ПОЭМЫ И ПЬЕСЫ

1909–1962

Пруфрок и другие наблюдения. 1917

Песнь любви Дж. Альфреда Пруфрока. <i>Перевод Я. Пробштейна</i>	91
Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока. <i>Перевод А. Сергеева</i>	96
Песнь любви Дж. Альфреда Пруфрока. <i>Перевод В. Топорова</i>	100
Портрет дамы. <i>Перевод Я. Пробштейна</i>	104
Женский портрет. <i>Перевод В. Топорова</i>	108
Прелюдии. <i>Перевод Я. Пробштейна</i>	112
Прелюды. <i>Перевод В. Топорова</i>	114
Рапсодия ветреной ночи. <i>Перевод Я. Пробштейна</i>	116
Рапсодия ветреной ночи. <i>Перевод А. Сергеева</i>	118
Утром у окна. <i>Перевод Я. Пробштейна</i>	121
Бостонская вечерка. <i>Перевод Я. Пробштейна</i>	122
«Бостон ивнинг трэнскрипт». <i>Перевод А. Сергеева</i>	122
Тетушка Хелен. <i>Перевод Я. Пробштейна</i>	123
Кузина Нэнси. <i>Перевод Я. Пробштейна</i>	124
Мистер Аполлинакс. <i>Перевод Я. Пробштейна</i>	125
Истерика. <i>Перевод Я. Пробштейна</i>	126
Галантная беседа. <i>Перевод В. Топорова</i>	127
La Figlia Che Piange. <i>Перевод Я. Пробштейна</i>	128

Стихотворения. 1920

Геронтион. <i>Перевод Я. Пробштейна</i>	129
Геронтион. <i>Перевод А. Сергеева</i>	131
Стариканус. <i>Перевод В. Топорова</i>	134

СОДЕРЖАНИЕ

Бёрбанк с «Бейдекером», Блайштейн с сигарой <i>Перевод Я. Пробиштейна</i>	137
Бурбанк с «Бедекером», Бляйштейн с сигарой <i>Перевод В. Топорова</i>	138
Суини Эректус. <i>Перевод А. Сергеева</i>	140
Вареное яйцо. <i>Перевод Я. Пробиштейна</i>	142
Пока не подали яйца. <i>Перевод В. Топорова</i>	143
Директор издательства. <i>Перевод С. Лихачевой</i>	145
Смещение несочетаемого. <i>Перевод С. Лихачевой</i>	146
Медовый месяц. <i>Перевод С. Лихачевой</i>	147
Гиппопотам. <i>Перевод Я. Пробиштейна</i>	148
Гиппопотам. <i>Перевод А. Сергеева</i>	149
Гиппопотам. <i>Перевод В. Топорова</i>	151
В ресторане. <i>Перевод Ю. Рац</i>	153
Шепотки бессмертия. <i>Перевод А. Сергеева</i>	155
Воскресная заутреня мистера Элиота. <i>Перевод А. Сергеева</i>	157
Суини среди соловьев. <i>Перевод А. Сергеева</i>	159

Бесплодная земля. 1922

Бесплодная земля. <i>Перевод Я. Пробиштейна</i>	161
Бесплодная земля. <i>Перевод А. Сергеева</i>	174
Примечания Т. С. Элиота к «Бесплодной земле» <i>Перевод Я. Пробиштейна</i>	187

Полые люди. 1925

Полые люди. <i>Перевод Я. Пробиштейна</i>	195
Полые люди. <i>Перевод А. Сергеева</i>	198
Полые люди. <i>Перевод В. Топорова</i>	201

Пепельная среда. 1930

Пепельная среда. <i>Перевод Я. Пробиштейна</i>	205
Пепельная среда. <i>Перевод А. Сергеева</i>	212

Ариэль. 1927–1954

Паломничество волхвов. <i>Перевод Я. Пробиштейна</i>	220
Паломничество волхвов. <i>Перевод А. Сергеева</i>	221
Песнь Симеона. <i>Перевод Я. Пробиштейна</i>	223
Animula. <i>Перевод Я. Пробиштейна</i>	225

СОДЕРЖАНИЕ

Марина. <i>Перевод Я. Пробштейна</i>	227
Поклонение рождественскому дереву. <i>Перевод В. Топорова</i>	229

Из неоконченных стихотворений

Суини-агонист (Фрагменты Аристофановой мелодрамы)

Перевод А. Сергеева

Фрагмент пролога	231
Фрагмент агона	241

Кориолан. *Перевод А. Сергеева*

I. Триумфальный марш	249
II. Муки государственного мужа	250

Малые стихотворения

Очи, что видал в слезах. *Перевод Я. Пробштейна*

В четыре ветер налетел. *Перевод Я. Пробштейна*

Пять упражнений для беглости пальцев. *Перевод Я. Пробштейна*

1. Строки персидскому коту	255
2. Строки йоркширскому терьеру	255
3. Строки утке в парке	256
4. Строки Ральфу Ходжсону, эсквайру	256
5. Строки для Кускус-каравая и Мирзы Мурада Али Бека	257

Пейзажи. *Перевод Я. Пробштейна*

1. Нью-Гэмпшир	258
2. Виргиния	258
3. Уск	259
4. Рэннох, под Гленко	259
5. Кэйп-Энн	259

Строки для старика. *Перевод Я. Пробштейна*

Хоры из мистерии «Камень». 1934

Хоры из мистерии «Камень». *Перевод Я. Пробштейна*

Камень. Песнопения. *Перевод А. Сергеева*

Четыре квартета. 1935–1942

Четыре квартета. *Перевод Я. Пробштейна*

Бёрнт Нортон	299
Ист-Коукер	304
Драй Сэлвейджес	311
Литтл Гиддинг	318

СОДЕРЖАНИЕ

Четыре квартета. <i>Перевод А. Сергеева</i>	
Бёрнт Нортон	326
Ист-Коукер	331
Драй Сэлвейджес	338
Литтл Гиддинг	345

Стихи на случай

На оборону островов. <i>Перевод А. Сергеева</i>	353
Заметки о военной поэзии. <i>Перевод Я. Пробиштейна</i>	354
О поэзии военного времени. <i>Перевод В. Топорова</i>	355
Индусам, павшим в Африке. <i>Перевод В. Топорова</i>	356
Уолтеру де ла Мару. <i>Перевод В. Топорова</i>	357
Посвящение жене. <i>Перевод Я. Пробиштейна</i>	359

Старый Опоссум:

Практическое руководство по котам и кошкам

Перевод А. Сергеева

Знание кошачьих имен	360
Кошка гамби	361
Последний бой Тигриного Рыка	363
Рам-Там-Таггер	365
Песнь Желтейных кошек	367
Уходжерри и Хвастохват	369
Второзаконие	371
Отчет об ужасном сражении пеков и полликов	373
Мистер Нефисто	375
Никтовити, преступный кот	377
Гус, театральный кот	379
Толстофер Джон, денди	381
Шимблшенкс, железнодорожный кот	383
Как обратиться к коту	385
Кот Морган рекомендует себя	388

Пьесы

Убийство в соборе. <i>Перевод Я. Пробиштейна</i>	389
Убийство в соборе. <i>Перевод В. Топорова</i>	445
Воссоединение семьи. <i>Перевод Я. Пробиштейна</i>	501
Домашний прием. <i>Перевод В. Топорова</i>	594

СОДЕРЖАНИЕ

Личный секретарь. <i>Перевод Я. Пробштейна</i>	741
Старый сановник. <i>Перевод Я. Пробштейна</i>	863

Стихи, написанные в ранней юности

Перевод Я. Пробштейна

Басня о пирующих	955
[Лирическое стихотворение]. «В пространстве, времени, — твердят...»	958
Песня. «В пространстве, времени — исток...»	958
Ода на выпуск 1905 года	959
Песня. «Когда мы шли, минуя холм, домой...»	962
Перед рассветом	962
Дворец Цирцеи	962
К портрету	963
Песня. «Раскрылась мошке ипомея...»	963
Ноктюрн	964
Юмореска (Из Жюля Лафорга)	964
Сплин	965
Ода [на окончание Гарвардского университета]	965
Смерть святого Нарцисса	966
Примечания. <i>Я. Пробштейн</i>	968