



А.А. Аствацатуров

Т.С.ЭЛИОТ
И ЕГО ПОЭМА
«БЕСПЛОДНАЯ ЗЕМЛЯ»

А.А. Аствацатуров

**Т.С. Элиот и его поэма «Бесплодная
земля»**

В монографии, посвященной творчеству выдающегося англо-американского поэта, теоретика литературы, культуролога *Т. С. Элиота* (1888-1965), впервые в отечественном литературоведении подробно исследуются проблемы его раннего творчества и анализируется эстетическая теория поэзии, созданная мастером. Особое внимание уделяется поэме "*Бесплодная земля*", принципам ее внутреннего построения, основным темам и мотивам.

Для литературоведов, студентов-филологов, а также для всех интересующихся историей литературы.

Введение

В англоязычной культуре Томас Стернз Элиот (1888-1965) занимает особое место. Прежде всего он известен как поэт. Его имя заслуженно ставят в один ряд с именами выдающихся поэтов XX века: У.Б.Йейтса, Э.Паунда, П.Валери, П.Клоделя, Р.М.Рильке и др. Если в начале нашего столетия Элиот считался экспериментатором в области английского стиха, создателем авангардного искусства, то с середины 40-х годов он становится “мэтром” английской поэзии. Образованный читатель видит в нем автора программных для английской литературы поэтических произведений: “Бесплодная земля” (1922), “Пепельная среда” (1930) и “Четыре квартета” (1943). Эти поэмы делают Элиота классиком еще при жизни. В 1948 году ему присуждают Нобелевскую премию по литературе.

Однако роль Элиота в англо-американской культуре не исчерпывается поэтической деятельностью. Он заявляет о себе не только как поэт, но и как видный литературный критик и культуролог. Его теоретические воззрения, высказанные в первой книге эссе “Священный лес” (1921), во многом помогли английскому и американскому литературоведению преодолеть, во-первых, ориентированность на эмпирические факты и, во-вторых, импрессионистичность и субъективизм, свойственный поздней викторианской критике. Более того, теория поэзии Элиота оказала заметное влияние на развитие отдельных направлений в американской “новой критике”.

Поэтому не удивительно, что литература, посвященная Элиоту, столь огромна. Она насчитывает многие десятки монографий и тысячи статей. На сегодняшний день наследие Элиота весьма досконально изучено. За 30 лет, прошедших со дня смерти поэта, элиотоведы собрали и опубликовали самые подробные сведения о его биографии,^[1] установили основные принципы и категории поэтической теории, проанализировали систему образов, метрику и ритмику его произведений.^[2] Было предложено множество концепций, подходов к творчеству Элиота. Сугубо частным проблемам посвящаются уже не статьи, а целые монографии, предлагающие разбор какого-нибудь мотива или образа в одном из произведений Элиота.^[3]

Наиболее значительным достижением элиотоведения последних двух десятилетий в области текстологии стала публикация чернового варианта поэмы “Бесплодная земля”, считавшегося утерянным.^[4] Это издание, снабженное подробнейшими комментариями, открыло исследователям-аналитикам последовательные стадии работы над поэмой, все нюансы элиотовского замысла, что позволило во многом уяснить как толкование поэмы в целом, так и трактовку отдельных образов^[5]. Также немаловажным событием стал выход в свет в 1988 году полного откомментированного собрания писем Элиота^[6].

Все вышесказанное может привести к мысли, будто элиотоведение себя исчерпало, и современный ученый может внести в науку нечто новое лишь в том случае, если он обратится к частной, узкой проблеме.

Чтобы опровергнуть данное утверждение, нам придется сделать краткий обзор основных тенденций в изучении творчества Элиота. За последние 70 лет (со дня опубликования поэмы “Бесплодная земля”) оно стало объектом анализа практически всех направлений литературоведческой науки и критики: психоаналитического, марксистского, мифокритического, структуралистского, постструктуралистского и т.д. При всем многообразии концепций исследователи, как правило, сосредотачивают внимание на каком-нибудь одном аспекте наследия Элиота. В этом смысле все исследования можно условно разделить на несколько групп.

В первую группу (статей и монографий) мы включаем работы, посвященные исключительно толкованию художественных текстов Элиота. Исследователи (Клинт Брукс, Роберт Лангбаум, Гровер Смит и др.) анализируют образную систему, поэтическую форму, принципы включения Элиотом в свои произведения различных цитат и аллюзий. Эстетические взгляды самого поэта освещаются ими крайне скупо или вообще игнорируются.

Следующий круг работ объединяет интерес именно к литературно-критическим и культурологическим взглядам Элиота. В них осмысливается сама теория Элиота, выявляются ее философские источники, ее эволюция. Что же касается стихов, то они привлекаются в данном случае ocasionально, исключительно для того, чтобы проиллюстрировать те или иные теоретические положения.^[7]

К этой же группе, о которой идет речь, следует, на наш взгляд, отнести научные труды, где дается типологический анализ литературы XX в. В рамках этого подхода теория литературного творчества, разработанная Элиотом, соотносится с концепциями его современников, наиболее видных представителей поэзии англоязычного мира: Э.Паунда, У.Б.Йейтса, и др. Большая часть такого рода исследований, тесно связанных с культурологией, приходится на 80-е и 90-е гг. Среди них наиболее значимыми для элиотоведения являются монографии К.Крэга С.Шварца, Мод Элманн, Джеффри Перла, П. Моррисона, П.Мейзеля.^[8]

Выделим еще одну группу элиотоведов, которые проводят в своих трудах целостный анализ творчества Элиота, совмещая последовательный разбор всех поэтических произведений и одновременно исследование его теории поэзии. Эти фундаментальные монографии, авторами которых являются известные в англо-американской филологии ученые: Ф.О.Маттисен, Дж.Уильямсон, Н.Фрай^[9]. К этой же группе относятся две наиболее значительные в отечественном литературоведении монографии: “Модернизм в литературе США” А.М.Зверева и “Английская поэзия XX века” Г.Э.Ионкис. Как видно уже из названий книг, творчество Элиота не является единственным предметом исследования этих авторов, а рассматривается как часть литературного процесса начала XX века, в одном случае - в США, в другом - в Англии. Отечественными учеными предпринята важная, на наш взгляд, попытка дать целостное представление о творчестве Элиота, выявить наиболее существенные аспекты его теории литературы и художественной практики. К сожалению, в указанных работах научный анализ порой подменяется оценочными формулировками в духе советской идеологически ангажированной критики. В

частности, в своих выводах касательно значения творчества Элиота исследователи опираются на широко распространенное в отечественном литературоведении противопоставление “реакционного” модернизма “прогрессивному” (и потому художественно значимому) реализму. Снисходительное замечание, которое делает Г.Э.Ионкис в адрес Т.С.Элиота, ссылаясь на соответствующую традицию, со всей очевидностью подтверждает нашу мысль: “Советская критика единодушна как в признании масштабности таланта Элиота, так и в том, что модернистские идейно-эстетические позиции закрепощали этот талант, сужали и ограничивали возможности художника”^[10].

Вместе с тем высказанное нами соображение ни в коей мере не умаляет научной ценности данных исследований. Оно скорее адресовано эпохе, которая вынуждала ученых оценивать те или иные литературные явления в определенном идеологическом ключе. Что же касается самих исследований, то их можно назвать важнейшими вехами, своего рода основой будущего российского элиотоведения.

Подводя итог нашему обзору, еще раз отметим, что все отдельные аспекты творчества Элиота фактически изучены. Тем не менее многие исследователи забывают одно из фундаментальных положений Элиота, утверждающее неразрывное единство в художнике поэта и критика. Естественно, что для художника в высшей степени рассудочного в своей творческой деятельности, каким был Элиот, констатация такого рода единства означает осознание связи собственной критики и собственной поэзии. Однако обнаружить все нюансы этой связи не так легко, как кажется на первый взгляд. Конечно, критические эссе Элиота, посвященные наиболее общим проблемам искусства, такие как “Традиция и индивидуальный талант”, “Назначение критики”, “Совершенный критик”, “Социальное назначение поэзии”, читатель может рассматривать как творческие манифесты. Но вместе с тем читатель обратит внимание на то, что основная часть эссе посвящена вопросам, большей частью далеким от проблем современного искусства, например, принципам поэтики Данте, елизаветинских драматургов, поэтов метафизической школы и т.п.

Обнаружить единство в статьях Элиота, их общую методологию, а уж тем более и связь с его поэзией крайне затруднительно. В данной книге мы попытаемся доказать, что вопросы, которые поднимает в своих эссе Элиот, имеют отношение более к его собственной поэзии, чем к какой бы то ни было другой. Его теорию не только можно, но и необходимо осмыслять как **автоинтерпретацию**. Но вышесказанное вовсе не означает, что мы склонны всерьез рассматривать утверждение некоторых критиков, будто Элиот произвольно трактует многих авторов, в частности поэтов-метафизиков, приписывая им свойства и принципы собственной поэтики. Вопрос о правильности/ложности тех или иных суждений нельзя путать с вопросом об их произвольности. Нам представляется неправомерным называть трактовки, предложенные Элиотом, произвольными. Ведь они покоятся на определенных методологических основаниях, на общих принципах подхода ко всем литературным произведениям, принципах, которые Элиот никогда не нарушал. В этом смысле он был объективен.

Вполне естественно, что имея представление о классической норме поэтического языка, представление, теоретически обоснованное во многих эссе, Элиот стремился его воплотить в своих стихах. С другой стороны, поэтическая практика (т. е. создание поэтической формы) служила своего рода контролирующим моментом для критической теории. Она во многом уточняла и изменяла теоретические воззрения Элиота. Таким образом, поэзия и литературная критика Элиота всегда дополняли друг друга.

Мы затронули вопрос об отношении критики и поэзии на уровне формы, но такого рода связь можно проследить и на уровне проблематики произведений Элиота и заложенных в ней философско-этических представлений. Последние настолько слились с поэтической формой, что абстрагировать их крайне затруднительно. В своей книге, посвященной творчеству Элиота, Нортроп Фрай, начиная разговор о поэме “Бесплодная земля”, приводит замечательную фразу У.Б.Йейтса: “Философия поэта есть его образная система”.^[11] Соответственно для постижения мировидения Элиота необходимо проанализировать образы, возникающие в его стихах. Но наше понимание будет неполным, если мы проигнорируем критические взгляды Элиота, ибо они так же, как и поэзия, косвенно отражают его восприятие мира и человека. Те взгляды, которые автор “Бесплодной земли” высказывал в отношении поэтов и критиков, дадут ученому возможность уточнить элиотовскую концепцию человека и мира в целом.

К сожалению, поэт, получивший в Гарварде прекрасное философское образование, не оставил нам ни одной зрелой философской работы. Элиотоведение располагает только его несколькими студенческими сочинениями, которые посвящены частным проблемам антропологии и философии, и диссертацией о философе-неогегельянце Ф.Г.Брэдли. Составить представление о мировидении поэта, ориентируясь на данные работы, практически невозможно, и единственным источником “объективной информации”, к которому ученый может апеллировать, остается эссеистика Элиота. Наши рассуждения о взаимосвязи критики и поэзии выявляют некоторые недостатки в исследовании творчества Элиота. Интерпретация исключительно критических взглядов поэта в отрыве от его творчества представляется нам малопродуктивной. Ведь литературная теория Элиота, взятая вне его стихов, воспринимается как набор догм, ограничивающих творческую индивидуальность, и “как призыв к литературному консерватизму”^[12]. Нельзя также признать удовлетворительным анализ элиотовских текстов без учета критической теории. Такого рода исследования зачастую произвольно интерпретируют поэтические произведения Элиота.

Существует ряд работ, где, как уже было отмечено, проводится анализ критики Элиота и его поэзии. Однако некоторые из авторов данных исследований, осуществив разбор теории Элиота, все же рассматривают его стихи, не принимая ее во внимание. Эти ученые, как правило принадлежат к определенной литературоведческой школе, выработавшей универсальный подход к любому тексту. Исходя из методологии своей школы, они анализируют художественные произведения, вынужденно пренебрегая суждениями самого автора.^[13]

Все вышесказанное подтверждает тот неоспоримый факт, что полностью адекватным может быть лишь комплексный анализ наследия Элиота, устанавливающий соотношение поэт - мыслитель (поэт - критик). Из всех известных нам монографий такой подход очевиден лишь в работах Э.Дрю и Е.Ганнер.^[14] Он дает нам не только целостное осмысление поэтического творчества поэта, но и проясняет темы, мотивы и образы его стихов, не допуская их произвольного толкования.

Предлагаемая работа ставит своей целью показать взаимообусловленность элиотовской теории и поэзии на примере центрального произведения Элиота 1920-х годов, поэмы “Бесплодная земля”.

Прежде, чем обратиться непосредственно к теории Элиота, сделаем еще одно методологическое замечание. Вполне очевидно, что автор “Бесплодной земли” эволюционировал не только как поэт, но и как теоретик. Менялись интересы Элиота. Сугубо поэтические проблемы уступали место этическим, культурологическим. Однако многие положения его концепции, сложившейся в начале 1920-х годов, остались неизменными и лишь уточнялись.

Соответственно ученый может анализировать поэтическую теорию Элиота 1920-х годов либо ограничиваясь эссеистикой этого периода, как это делает С.Шварц и К.Крэг, либо привлекая более поздние эссе. Последний подход нам кажется оправданным, ибо он дает возможность точнее сформулировать некоторые положения теории и установить взаимосвязь ее положений. Но мы будем обращаться исключительно к тем эссе позднего Элиота, в которых не подвергаются переосмыслению концепции, высказанные в статьях 20-х годов. Любое изменение во взглядах Элиота всякий раз будет нами оговорено

[1] См., например: Acroyd P. T.S.Eliot. A Life. New York., 1984, Gordon L. Eliot's Early Years. Oxford, 1978, Pinion F.B. A T.S.Eliot Companion: Life And Works. London, 1986.

[2] См.: Rees T.R. The Technique of T.S.Eliot. Paris, 1974.

[3] Так, монография М.Тормейлен посвящена анализу четырех основных образов поэмы “Бесплодная земля”: Thormahlen M. The Waste Land. A Fragmentary Wholeness. Lund, 1978.

[4] Eliot T.S. The Waste Land: (a poem). A Facsimile and Transcr. Of The Original Drafts including The Annotation Of E.Pound. London, 1980.

[5] См. Gordon L. Eliot's Early Years, Thormahlen M. The Waste Land. A Fragmentary Wholeness.

[6] Eliot T.S. The Letters of T.S.Eliot. London, 1988.

[7] См. Baun E. T.S.Eliot Als Critiker. Salsburg, 1980; Gunner E. T.S.Eliot's Romantic Dilemma. Tradition's Anti-Traditional Elements. New York. 1985, Jain M. T.S.Eliot and American Philosophy. Cambridge, 1992.

[8] Craig C. Yeats, Eliot, Pound and The Politics Of Poetry. Pittsburg, 1982; Schwartz S. The Matrix of Modernism. Pound, Eliot and Early Twentieth-Century Thought. Princeton, 1985; Ellmann M. The Poetics Of Impersonality. T.S.Eliot and Ezra Pound. Harvard, 1987; Perl J.M. Scepticism and Modern Enmity. Before and After Eliot. Baltimore and London, 1989; Morrison P. The Poetics of Fascism. NY., 1996; Meisel P. The Myth of the Modern. A Study in British Literature and Criticism after 1850. Yale, 1987.

[9] См.: Matthiessen F.O. The Achievement Of T.S.Eliot. Oxford, 1958, Williamson G. Reader's Guide To T.S.Eliot. London, 1976, Frye N. T.S.Eliot. London, 1963.

[10] Ионкис Г.Э. Английская поэзия XX века (1917-1945). М., 1980. С.69.

[11] Frye N. Op. cit. P.48.

[12] Gunner E. Op. cit. P.104.

[13] См., например, работы Н.Фрая и М.Эллманн.

[14] Drew E. T.S.Eliot: The Design of His Poetry. NY., 1959; Gunner E. Op. cit.

Глава 1

Литературно-критическая теория Т.С.Элиота 1920-х годов

XX век - новая культурная реальность

Первая половина XX века ознаменовала собой начало новой эпохи в развитии западноевропейской культуры. Философия и наука заметно усложнили представление человека о картине мира. Стало невозможным охватить все его многообразие, исходя из традиционного понимания пространственно-временных отношений и причинно-следственных связей. Прежние принципы целостного осмысления реальности отвергаются; она распадается в сознании человека на множество частных, незначительных фактов. Это ощущение всеобщего распада, гибели мира, крушение незыблемых ценностей доминирует во многих произведениях искусства XX века. Преодолеть наступление энтропии, увидеть в хаосе внешних событий абсолютное, незыблемое начало - вот в чем заключается теперь важнейшая творческая задача художника.

Вопрос о картине мира неизбежно отсылает нас к многочисленным философским теориям, утвердившимся на рубеже веков. В своей монографии «Матрица модернизма» Сенфорд Шварц, устанавливая основные принципы модернистских концепций литературы, обнаруживает единую тенденцию философской мысли начала XX века.^[1] Выявляя общую направленность теорий А.Бергсона, Уильяма Джеймса, Фридриха Ницше, Реми де Гурмона, Ф.Г.Брэдли, исследователь совершенно справедливо, на наш взгляд, приходит к выводу, что важнейшей проблемой, интересовавшей философов, был вопрос о соотношении абстрактного понятия, накладываемого человеком на реальность, и недискретным текущим чувственным опытом. В дальнейшем мы рассмотрим, каким образом это отношение трансформировалось в теории Элиота и в его поэзии.

Изменение картины мира неизбежно сопряжено с изменением традиционного понимания человека и характера его взаимоотношения с реальностью. Культура XIX века выработала общее представление о человеческой индивидуальности как о некоей целостной сущности. В начале XX века оно подвергается кардинальному переосмыслению. Искусство XIX века видит в человеке субъекта, способного активно воздействовать на окружающую реальность, быть творцом собственной судьбы, собственной биографии. Индивидуальность может, подобно Наполеону Бонапарту, изменить мир, подчинив его собственной воле или трагически погибнуть в неравной борьбе с миром.

В XX веке все по-иному. Культура воспринимает человека как субъекта, детерминированного реальностью. Человек пассивно подчиняется миру, и с течением

времени у него остается все меньше и меньше возможностей осуществлять свободное волеизъявление. Такого рода восприятие было во многом обусловлено заметной технологизацией европейского общества. Индивидуум постепенно вытесняется машиной, он существует наравне с машиной или даже в качестве «придатка» машины. Тем самым его деятельность ограничена механическим выполнением какой-либо функции. Кроме того, Европа в начале XX столетия стала ареной крупных социальных потрясений. Разразившаяся в 1914 году первая мировая война привела в движение и поставила под ружье целые народы. Стремление миллионов людей к одной цели растворяет субъекта в общей массе, делает его бытие стереотипным. Человек утрачивает индивидуальность, которая предполагает многообразие жизненных ролей, и превращается в человека-функцию, что не соответствует его истинной природе. Не случайно война, рассматривавшаяся многими европейскими художниками как вопиющее преступление против человеческого естества, породила целое поколение, получившее название «потерянного».

Утрата художником XX века целостного видения человека объясняется не только социальными причинами. Огромную роль здесь играет становление и развитие аналитической психологии. Психоанализ Фрейда и Юнга позволил проникнуть в глубины человеческого сознания и реконструировать потаенные в сфере бессознательного комплексы, общие для каждого индивидуума. Цельная личность предстает сотканной из этих комплексов, а ее поступки и поведение оказываются их внешними проявлениями.

Тенденции, наметившиеся в европейской литературе конца XIX века, также свидетельствуют о постепенной утрате человеком своей идентичности. Так, натурализм изображает характер, всегда строго детерминированный реальностью (наследственностью или средой). Личность несвободна в своих поступках. Ее бытие регулируется извне. В начале XX века с утверждением в искусстве авангарда субъект окончательно перестает изображаться индивидуальным и целостным. Он реализует набор стереотипных функций и может быть развеществлен на несколько составляющих. Личность предстает в рамках одного произведения в виде нескольких персонажей. Кроме того, изображаемый человек никак не выделяется из мира предметов, он отождествляется с обыкновенной вещью, инструментом, механизмом. Автоматичным, дополнительным по отношению к предмету выглядит в искусстве не только социальное бытие личности, внешняя сторона ее жизни, но и ее внутренний мир, где чувства вытеснены логическими схемами и конвенциональными фикциями.

Новое восприятие мира и человека воссоздается новым языком искусства. Формы художественного повествования, характерные для XIX века, признаются неспособными адекватно передать переживание художника. Их использование в новых условиях сопряжено с поверхностным, стереотипным восприятием реальности. Это находит отражение в языке произведения. Слово, сквозь призму которого художник видит мир, оказывается нейтральным, неиндивидуальным. Оно не несет в себе всей глубины человеческой эмоции и превращается в понятие, закрывающее от читателя непрерывную и изменяющуюся реальность. Перед

художником встает проблема преодолеть стереотипы поверхностного видения и соприкоснуться с этой реальностью и, что самое главное, зафиксировать такое соприкосновение в языке. Слово, которым оперирует автор, призвано стать предельно конкретным и в то же время всеобщим. Оно должно возвратиться к первооснове жизни, т. е. не просто обозначать реальность, а быть ее непосредственным выражением, продолжением. Язык поэта, таким образом, обретает предметность, подобную языку первобытного человека, наделенного мифопоэтическим сознанием.

Все сказанное выше о понимании поэтами XX века сущности языка относится и к их восприятию культуры. Одна из задач художника – связать современную культуру с ее истоками. Это осознанное (или неосознанное) стремление вернуться к «истоку», к «абсолютному началу» объясняет живой интерес многих из них к допонятийным формам сознания, к мифу, к архаическим культурам, теоретическим работам в области антропологии и этнографии.^[2] В частности Т.С.Элиот, Дж.Джойс, Т.Манн, создавая современный вариант древнего мифа, активно используют ритуалуму умирающего/возрождающегося бога, описанную известным антропологом Дж.Фрэзером в его книге «Золотая Ветвь».^[3]

Особенностью искусства начала нашего столетия является также его рассудочность. Роль творческого воображения сводится художниками к минимуму. Фантазия, эмоциональный порыв неизменно контролируются рассудком так что произведение напоминает четко продуманную, математически высчитанную конструкцию. Возникают концепции, научно и даже математически обосновывающие общий для поэтов принцип создания стихотворения, которое, с точки зрения таких теорий, сочиняется не «по наитию», а сообразно некоему закону, который должен быть осознан поэтом. Иными словами, искусство уподобляется ремеслу, и вдохновенного лирика сменяет профессионал, знающий, как делать стихи, и способный передать это знание другим. Примерами сциентистского подхода к творческому процессу могут служить концепции американского поэта Эзры Паунда и его современника в России Велемира Хлебникова.

Отметим еще одну особенность культуры рубежа веков. Проблема национального своеобразия становится предметом размышлений и дискуссий многих видных поэтов и критиков. Художник перестает пассивно подчиняться требованиям, которые к нему предъявляет национальная литература в лице его ближайших предшественников. Напротив, он стремится активно воздействовать на традицию, исходя из собственных представлений о норме поэтического языка. Те тенденции, которые считаются общепринятыми и как бы являются проявлением национального самосознания, своеобразия (например, традиционные особенности поэтической формы или традиционный круг тем) могут выглядеть с точки зрения поэта ложными, уводящими поэзию от подлинного национального своеобразия. В то же время иные тенденции, возможно, присущие литературе другой страны, принимаются в качестве истинных, если они делают поэзию более совершенной, а ее язык более утонченным. Создавая, на первый взгляд, впечатление чужеродных, они, в понимании художника, способствуют утверждению национального своеобразия литературы.

Отсюда вполне объяснима кажущаяся космополитичность европейской культуры начала XX века. Мы говорим «кажущаяся», потому что сугубо национальное ни в коем случае не приносится в жертву некоему безликому «всеобщему». Напротив, привнесение опыта другой традиции ведет к упрочению национального своеобразия культуры, к выявлению ее скрытых возможностей. Это в конечном итоге спасает ее от единообразия и безликости.

Художник XX века стремится актуализировать в своем творчестве взаимодействие традиций. Он осмысляет самого себя не столько в контексте культуры своей страны, сколько в рамках мировой культуры. Показательна в этом отношении направленность ранних критических статей выдающегося американского поэта Эзры Паунда (1885-1972). По его мысли, американская поэзия рубежа веков, пребывала в глубоком упадке. Она пошла по пути культурной обособленности и вскоре исчерпала те незначительные возможности, которые такой путь открывал. Лишенная способности обновляться, поэзия, по мнению Паунда, занялась бесплодным жонглированием избитыми языковыми клише. Последние ввиду своей условности не способны воссоздать индивидуальные переживания американца. Таким образом, поиск национального своеобразия, считал Паунд, обернулся стагнацией культуры, фактически ее деиндивидуализацией. Единственным условием активизации языка, обнаружения в его арсенале новых поэтических форм является, согласно Паунду, культурное единение Америки и Европы.[4] Постоянное обращение к истокам европейской традиции, к тем памятникам, которые синтезируют в себе все многообразие возможностей поэтической речи, позволит американской поэзии непрерывно развиваться, открывая новые и новые способы поэтического переживания.

Следуя этой идее, Паунд «творил литературу, отвергая представление о том, что Европа и цивилизация катятся к пропасти, и обнаруживая в европейской культуре не скрытое, а реальное присутствие прошлого, которое открыло для него новый способ воплощения настоящего».[5] Многие художники XX века ставили своей целью преодолеть в искусстве границы собственных национальных культур и стать европейскими по духу авторами. Жизнь и творческая судьба Т.С.Элиота были неразрывно связаны с этой конструктивной и важной тенденцией.

Жизненный путь

Томас Стернз Элиот родился 26 сентября 1888 года в Сент-Луисе (штат Миссури, США). Его семья по праву снискала здесь всеобщее уважение. Дед будущего поэта, Уильям Гринлиф Элиот, скончавшийся за год до появления на свет Томаса, был родом из Бостона. Консерватор в вопросах политики, образования, культуры и одновременно либерал в теологии[6] он зарекомендовал себя в Сент-Луисе как ревностный поборник унитарной веры. Именно духом унитаризма, по мнению биографов поэта, была окрашена жизнь двух поколений семьи Элиотов. Их вера,

либеральная в своем основании, предполагавшая, что мерой человека является сам человек, имела отчетливую социальную направленность. В служении обществу, в выполнении нравственных обязательств перед ним они видели цель человеческого существования. И Уильям Гринлиф Элиот был для своих детей и внуков достойным в этом отношении примером. Он построил церковь в Сент-Луисе, основал три школы и университет. Его сын, Генри Уэр Элиот, разделял убеждения отца. Потерпев неудачу на поприще изобразительного искусства, он стал неплохим бизнесменом и долгое время занимал пост Президента Гидравлической Кампании. Мать поэта, Шарлотта Чемп Стернз, также увлекалась общественной деятельностью и, кроме того, была незаурядной поэтессой. Ее мировосприятие несколько расходилось с доктринами унитариев и представляло собой своеобразный синтез христианской религии и научных концепций конца XIX века. Вероятно, под влиянием авторитета Шарлотты, ее непоколебимой веры в воображение и интуицию будущий автор «Бесплодной Земли» еще подростком ощутил очевидную для него впоследствии ущербность протестантизма с его разрушающим воображение и целостное видение мира плоским рационализмом. Внутренняя обстановка и атмосфера местной католической церкви, куда юного Томаса частенько брала с собой няня, ревностная католичка, всегда пробуждала в нем своим благородным величием чувство соприкосновения с иной реальностью, открывавшей глубины вселенской души.

Несмотря на то, что Элиот так внутренне и не стал типичным американцем и всегда энергично оспаривал чуждую ему специфику американской религиозности, пронизанной либерализмом, в своей частной жизни, а впоследствии и в общественной деятельности, он, как мы увидим, неизменно следовал принципам, которыми руководствовались его дед и отец. Идея личной ответственности человека, признание нравственных обязательств перед обществом, внутренняя необходимость выступить в роли просветителя – все эти характерные для Элиота нормы поведения были связаны с тем воспитанием, которое он получил в семье.

В 1906 году, сдав вступительные экзамены в Гарвардский Университет, Элиот стал студентом одного из самых престижных учебных заведений Америки. В качестве будущей специальности он избрал философию, но в целом его научные и творческие устремления еще не определились. Круг интересов Элиота в первые годы обучения в Гарварде чрезвычайно широк. Он добросовестно посещает занятия, слушает курс, прочитанный крупнейшим американским мыслителем Джорджем Сантаяной по философии и истории, а также лекции известного культуролога Ирвинга Бэббита о современных тенденциях литературной критики во Франции. Эти ученые привлекали Элиота своей резкой (разумеется, с разных позиций) критикой американской системы образования, которая его самого раздражала по причине ее либерализма. Элиоту не нравились отсутствие в университетской программе ряда фундаментальных дисциплин в качестве обязательных и предоставленная студентам возможность выбора понравившихся им курсов. Впоследствии критика Элиотом либеральной системы образования найдет свое отражение в ряде его поздних эссе. Его занятия философией уже в эти первые университетские годы были проникнуты интересом к проблемам теории литературы и самой литературе.

Среди курсов, прослушанных Элиотом, следует особо отметить лекции о поэзии Гомера известного филолога-классика и переводчика Гилберта Марри. Именно им была выдвинута идея (впоследствии весьма актуальная для Элиота) литературной традиции, противопоставленной как мощный креативный импульс индивидуальному поэтическому вдохновению.^[7] Интенсивным занятиям в области теории сопутствовали первые собственные поэтические опыты будущего автора «Бесплодной земли». В период с 1906 по 1908 годы он создал несколько стихотворений, весьма традиционных по форме.

Принципиальное изменение в творческой судьбе Элиота произошло, по мнению Питера Акройда,^[8] в 1908 году, он познакомился с книгой известного английского поэта и теоретика литературы Артура Симонса «Символистское движение в литературе». Эта работа определила первоначальную направленность его теоретических и творческих поисков. Как художник он обратился к принципам поэтики французского символизма, пытаясь в соответствии с ними строить собственную поэтическую речь. Он писал стихи под непосредственным влиянием французского символиста Жюль Лафорга, которое сказалось и в его более зрелом стихотворении «Женский портрет», начатом в 1910 году. Как теоретик Элиот интересовался современными ему тенденциями европейской (прежде всего французской) философии, антропологии и литературной критики. В октябре 1910 года он предпринимает поездку в Париж. Увлеченный идеями Анри Бергсона, Элиот проводит большую часть времени в аудиториях Сорбонны, слушая лекции выдающегося философа. В Париже он познакомился со знаменитым критиком и литератором Жаком Ривьером и студентом-медиком Жаном Верденалем, который впоследствии станет одним из его ближайших друзей. Из Парижа Элиот в 1911 году отправился в Лондон, а затем обратно в США. К этому времени им уже написаны первые «Прелюдии», «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока» и завершен «Женский портрет».

В Гарварде Элиот возвратился к своим занятиям философией. Он прослушал курс греческой философии Джеймса Вудса (1911-1912), а затем его же курс «Философский санскрит» (1912-1913). Одновременно он посещал лекции другого гарвардского профессора Джозайя Ройса по логике и эпистемологии и принимал активное участие в работе его философского семинара, где выступил в период с 1913 по 1914 годы с несколькими докладами. В 1913 году Элиот был назначен президентом университетского философского общества. Приблизительно в это же время он окончательно определил тему своих собственных дальнейших философских изысканий, которая прежде была ему неясна. Случайно приобретя книгу английского философа-неогегельянца Ф.Г.Брэдли «Явления и реальность», Элиот при первом же знакомстве с ней обнаружил, что ее основные концепции более, чем какие бы то ни было другие, близки его собственному пониманию принципов познания. Гносеология Брэдли и стала предметом его диссертации, а название темы было сформулировано как «Знание и опыт в философии Ф.Г.Брэдли».

1914 год был самым насыщенным в жизни молодого ученого и поэта. Важным событием стала для него встреча с выдающимся английским философом Берtrandом

Расселом, который приехал в Гарвард с циклом лекций. Их знакомство продолжилось затем в Англии и постепенно переросло в тесную дружбу. И, несмотря на то, что Элиот зачастую критически и даже порой резко высказывался в адрес Рассела,^[9] а Рассел не принимал многого из того, что делал великий поэт, их всегда связывали приятельские отношения и живой интерес друг к другу.

Для работы над диссертацией Элиот решил отправиться в Оксфорд и вскоре вновь пересек Атлантику. Это случилось как раз накануне первой мировой войны, которая застигла его в Марбурге. С огромным трудом ему удалось перебраться в Англию. В августе 1914 года он переехал в Лондон. Именно здесь 22 сентября Элиот познакомился с американским поэтом Эзрой Паундом, который стал его ближайшим другом и наставником.

Сам Паунд к этому моменту уже сформировался как зрелый поэт. Он опубликовал несколько поэтических сборников (в том числе «*A Lume Spento*», «*Personae*», «*Торжества*» и «*Canzoni*»), написанных, по мнению многих сторонников традиционных поэтических форм, в весьма экстравагантной манере. Кроме того, Паунд уже выступил с рядом эссе по проблемам литературы (современной и средневековой), культуры и политики. Однако главной своей целью он видел кардинальное изменение направленности всей англоязычной литературной традиции. Неумолимый организатор, Паунд собрал вокруг себя группу поэтов-единомышленников (первоначально в ее состав входили Ричард Олдингтон и Хильда Дулитл), которая стала ядром будущего движения, получившего название «имажизм». Представители этой школы, ориентируясь на романскую традицию (древнеримскую литературу, поэзию провансальских трубадуров, поэзию парнасцев, французский символизм), а также на традицию восточной литературы, стремились преодолеть понятийно-абстрактный характер английской поэтической речи и придать слову предельную конкретность, вещественность, что должно было найти выражение в создании осязаемых, зрительных образов. Роль мэтра взял на себя Паунд. Он непрерывно наставлял своих друзей, пытался руководить их чтением, направлял их интересы в нужное, как ему казалось, русло. Но самое главное в этом человеке было то, что он обладал удивительной способностью распознавать истинный творческий талант. Для европейской литературы он «открыл» многих крупных художников, как Р.Олдингтон, Э.Хемингуэй, Дж.Джойс и др., устраивал их литературные дела, знакомил с издателями и влиятельными меценатами. Томас Стернз Элиот стал очередным «открытием» мэтра, который, прочитав стихи этого никому не известного молодого человека, сразу же увидел поэтический гений их автора.

Благодаря Паунду Элиот постепенно входит в литературную жизнь Англии. Мэтр отослал один из первых текстов поэта «*Любовную песнь Дж. Альфреда Пруфрока*» – издательнице чикагского журнала «*Поэтри*» Гарриэт Монро, покровительствовавшей модернистам. Это стихотворение появилось на страницах журнала 1 июня 1915 года. Паунд представил Элиота Уиндаму Льюису, Ричарду Олдингтону, Хильде Дулитл, Джону Флетчеру, а также другим поэтам и критикам, игравшим значительную роль в литературных процессах 1910-х годов. Познакомившись со стихами имажистов и

близких им по духу художников, Элиот осознал, что они в сущности решают те же проблемы в области поэтической формы, с которыми он столкнулся еще в Гарварде. И более того – решение, предлагаемое ими, со всей очевидностью совпало с его собственным пониманием возможностей выхода англоязычной поэзии из кризиса. Это понимание, как мы помним, пришло к нему после знакомства с книгой А.Симонса «Символистское движение в литературе», в которой анализировалась поэтика французских символистов. Ориентируясь на некоторые из ее принципов, Элиот, также, как и имажисты стремился преодолеть ходульно-романтическую фразеологию и добиться точности поэтического высказывания. В 1915 году он фактически присоединяется к школе, возглавляемой Эзрой Паундом. Его стихи и эссе стали появляться в изданиях, близких к модернистским кругам: в июле 1915 года Уиндам Льюис напечатал в журнале «Бласт» все четыре «Прелюдии» Элиота и «Рапсодию ветреной ночи».

Постоянные встречи, новые знакомства, долгие беседы с единомышленниками, устройство собственных литературных дел, - все это ни в коей мере не отвлекало Элиота от напряженной творческой и теоретической деятельности. Он внимательнейшим образом штудировал «Поэтику» Аристотеля и (по совету Паунда) работу Реми де Гурмона «Проблема стиля», концепция которой, наряду с другими эстетическими теориями открыла ему природу поэтического слова. Одновременно Элиот читает книги Уайтхеда и Рассела и не прерывает работу над своей диссертацией о Брэдли.

В 1915 году в жизни поэта произошли серьезные перемены. Весной в Оксфорде он познакомился с привлекательной юной англичанкой Вивьен Хейвуд. Она очаровала поэта своим незаурядным умом, остроумием, оригинальной манерой одеваться. Неординарность Вивьен объяснялась прежде всего ее импульсивным и невротическим характером, который впоследствии стал причиной ее многочисленных физических недугов. 26 июня 1915 года Томас Стернз Элиот и Вивьен Хейвуд поженились. Биографы поэта по-разному оценивают ту роль, которую Вивьен сыграла в его жизни, но все они единодушно признают, что поспешный брак Элиота был неудачным и принес ему много хлопот и ненужных переживаний. Вивьен не могла стать и так и не стала частью того круга (интеллектуальной элиты Англии), в который ее ввел муж. Знакомые Элиота находили ее экзальтированной и нестерпимо вульгарной. Бертран Рассел, симпатизировавший молодой паре, впоследствии вспоминал, что сам Элиот стеснялся за свою жену и был невероятно благодарен тем, кто проявлял к ней хоть малейшее сочувствие.^[10] «Она живет так, – записал однажды Рассел, - словно ходит по острию ножа и закончит свою жизнь как мученица или как святая.»^[11]

Творческая и личная жизнь Элиота теперь уже были навсегда связаны с Англией. Он отослал в Гарвард свою диссертацию о Брэдли, однако сам категорически отказался от заманчивой карьеры профессора философии и сообщил отцу и бывшим коллегам о том, что принял решение не возвращаться в США. Остаться в Англии Элиота побудили, разумеется, не только внешние обстоятельства, как, например, решительный отказ Вивьен ехать в США или настойчивые уговоры Эзры Паунда,

который призывал его обосноваться в Англии и даже обсуждал эту проблему в переписке с Элиотом-старшим. Были и иные причины. Обозначим их как идеологические. Еще в 1914 году Элиот осознал, что ему необходимо сделать окончательный выбор между философией и литературой. Впоследствии, видимо, памятуя о собственном личном опыте, он напишет, что совмещать эти две формы ментальной деятельности в рамках одного сознания невозможно.^[12] Под влиянием идей А.Бергсона у него сложилось представление об относительном характере всякого рассудочного (философского) осмысления действительности. Философский текст, в отличие от художественного, считал Элиот, не вполне адекватно, а весьма приблизительно отражает восприятие субъектом реальности. Элиот долго колебался, но постепенно пришел к выводу, что сможет реализовать свои творческие способности, занимаясь исключительно философией. И выбор, сделанный им в пользу поэзии, автоматически означал, что он не вернется в Соединенные Штаты, ибо там его художественные новации ни в коей мере не могли быть приняты и оценены. В свою очередь, американская поэтическая традиция Элиота категорически не устраивала, ибо антиромантическая направленность его собственного творчества, как ему казалось, шла вразрез с ее основными тенденциями. Будущий поэт не без основания опасался, что в Штатах ему может быть уготована участь поэтического маргинала. Тот факт, что единомышленников он сможет найти лишь в Европе и Англии, был для него теперь очевиден.

К 1916 году Элиот постепенно стал известен в литературных кругах Англии. Он познакомился, вызвав при этом некоторое неудовольствие Паунда, с участниками знаменитой английской группы «Блумсбери»: Роджером Фраем, Кэтрин Мэнсфилд, Леонардом и Вирджинией Вулфами, Литтоном Стрэчи, Роджером Фраем и стал одним из постоянных участников их встреч. Именно тесное общение и сотрудничество с блумсберийцами, большинство из которых были типичные по духу англичане, придавало Элиоту внутреннюю уверенность, что он здесь принят и его воспринимают не как выскочку-эмигранта, а как своего. В отличие от многих американцев Элиот быстро приобрел английские манеры. В 1994 году американский поэт Джон Эшбери, вспоминая выступления и встречи Т.С.Элиота с американской аудиторией, на которых он присутствовал, сообщил в частном разговоре автору этих строк, что создатель «Бесплодной земли» резко отличался по манере держать себя от своих слушателей и производил впечатление замкнутого на себе и немного чопорного англичанина. И все же справедливости ради отметим, что подобно тому как в США он не чувствовал себя американцем, также в Англии он не ощущал себя англичанином, и до конца жизни испытывал чувство инаковости, отчужденности от английского общества^[13].

Помимо творческих успехов, поэта в первые годы его пребывания в Англии начали преследовать неудачи и разочарования, связанные в первую очередь с проблемами его семейной жизни. Отношения Томаса Стернза Элиота с его женой биографы посвятили множество страниц, более того, эти отношения стали сюжетом известного фильма. Не вдаваясь в подробности, отметим лишь самые принципиальные моменты, которые помогут нам понять внутреннее состояние Элиота в этот период его жизни. В конце 1916 года Вивьен Элиот тяжело заболела. Ее невротический характер отнюдь

не способствовал скорейшему выздоровлению, и практически с этого момента вплоть до прекращения их совместной жизни она постоянно лечится от подлинных и мнимых болезней. В этот период ощущал внутреннюю неуверенность и неустроенность быта. Гонорары за литературную работу (статьи в журналах, рецензии, обзоры), которая его очень утомляла, были мизерными и не могли покрыть расходов на лечение Вивьен. Некоторое время Элиот преподавал в колледже, однако необходимость иметь более устойчивый доход заставила его перейти на работу в банк Ллойда. Здесь с 1917 по 1925 годы он проводит все свои будние дни с 9-30 до 17-30. Можно спорить относительно того, утомляла ли поэта рутинная служба в банке, или же она была для него, как считает Питер Акرويد, дисциплинирующим фактором, внутренним стимулом к литературной работе. Несомненно лишь одно: воспитанный в традициях унитариев, в духе идеи личной ответственности человека, Элиот не мог вести себя по-иному. Он отказывается от денежной помощи, которую предлагал отец. О его принципах весьма красноречиво свидетельствует следующий эпизод. В 1922 году, когда Элиот в буквальном смысле слова разрывался между службой в банке, изданием европейского журнала и собственным творчеством, Эзра Паунд решил обеспечить ему стабильный доход, который дал бы поэту возможность оставить работу в банке. Паунд обратился к нескольким знакомым (в их числе был и Р.Олдингтон), и они согласились ежегодно выплачивать Элиоту небольшую сумму. Однако Элиот, несмотря на тяжелейшую депрессию, постоянную занятость в банке и отсутствие денег, категорически отверг предложение друзей, искренне считая, что он сам должен решать собственные проблемы.

Вынужденный заниматься литературной деятельностью лишь урывками, Элиот тем не менее выпустил в 1917–1925 годы три поэтических сборника. Публикация первого из них, «Пруфрок и иные наблюдения» (1917) практически прошла незамеченной и не вызвала читательского интереса. Следующий сборник Элиота, озаглавленный «Стихотворения» (1919), был напечатан по рекомендации Леонарда и Вирджинии Вулфов издательством «Хогарт-пресс». Он содержал всего семь стихотворений и вновь не привлек особого внимания. Подлинный успех и популярность к Элиоту пришли лишь после того, как 6 февраля 1920 года увидел свет его третий сборник «Ara Vos Прес» («Я вас прошу»), куда вошли 24 стихотворения (в том числе и «Геронтион»). Крупные литературные журналы откликнулись на сборник многочисленными восторженными рецензиями, имя автора стало постоянно мелькать в прессе. Однако работа Элиота над его центральным произведением «He Do the Police in Different Voices», впоследствии озаглавленном «Бесплодная земля», продвигалась крайне медленно. Это было вызвано, с одной стороны, внешними бытовыми неурядицами: нудной работой в банке, отсутствием свободного времени, постоянным недомоганием жены, которую нужно было возить на курорты; с другой – внутренним депрессивным состоянием самого поэта, накопившейся на протяжении нескольких лет усталостью. Черновой вариант поэмы Элиот представил Паунду в 1921 году; после внесения изменений и сокращений текста она была напечатана в журнале «Критерион», а затем в ноябрьском номере известного литературного журнала «Дайл» («Циферблат»).

К 1921 году Элиот снискал известность в литературных кругах Англии не только как поэт, но и как критик. Его эссе, обзоры, рецензии появлялись на страницах многих известных периодических изданий. Именно в этот период своей творческой деятельности Элиот выдвинул ряд принципиальных идей: концепцию внеличностной поэзии, теорию «объективного коррелята» и литературной традиции. Знакомство и поддержка со стороны тогда еще молодого, но уже известного оксфордского ученого Айвора Армстонга Ричардса значительно укрепили позиции Элиота в литературной среде Англии. Постепенно, с начала 1920-х годов он начинает приобретать авторитет «культурного мага». Круг литературных знакомств Элиота неуклонно возрастал. В 1921 году в Париже он впервые встретился с Джеймсом Джойсом. Вероятно, Элиот многого ждал от этого знакомства, ведь Джойс принадлежал к числу его любимых прозаиков. Однако личная встреча с автором «Улисса» не переросла в дружбу: консервативного Элиота шокировали божественные манеры Джойса.

Были и другие интересные встречи. Проект (издание литературного журнала), которым Элиот увлекся в начале 1920-х годов, дал ему возможность уже в качестве официального лица завязать знакомства с крупными европейскими литераторами, критиками и философами. В 1921 году влиятельная меценатка леди Розермер предложила Элиоту, имевшему опыт редакторской работы (с 1917 по 1920 годы он возглавлял периодическое издание имажистов «Эгоист»), подумать над идеей создания нового литературного журнала. Элиот дал свое согласие и стал планировать концепцию издания и круг предполагаемых участников. С самого начала он принял решение сделать журнал не чисто английским, а общеевропейским и отражать на его страницах общеевропейские культурные процессы. Именно благодаря этому будущему детищу, получившему название «Критерион», Элиот начал контактировать с интеллектуалами не только Англии, но и всей Европы. С просьбой прислать материалы для журнала он обратился к Эрнесту Роберту Курциусу, Валери Ларбо, Хосе Ортеге-и-Гассету. Он также привлек к сотрудничеству в журнале и тех англоязычных литераторов, чьи идеи, как ему казалось, формировали современную культуру: Р.Олдингтона, Э.Паунда, Дж.Флетчера и др.

«Критерион» был чисто филантропической затеей, доходов не приносил, и все его участники работали бесплатно, на добровольных началах. Не имея собственного помещения, они собирались и обсуждали материалы либо в каком-нибудь лондонском ресторане, либо на квартире у Элиотов. Несмотря на то, что сам поэт мог заниматься журналом лишь от случая к случаю (у него много времени отнимала служба в банке), первый номер появился уже в октябре 1922 года. Постепенно работа над «Критерионом» стала более регулярной, и к середине 1920-х годов он превратился в одно из самых солидных литературных периодических изданий. С 1923 года Элиот думает о том, чтобы оставить работу в банке и обсуждает возможные варианты другой работы. И все же на предложение Вулфов возглавить журнал блумсберийцев «Атенеум» отвечает отказом, поскольку предполагаемое жалование было несоизмеримо ниже того, которое он получал в банке.

1923-1924 годы были самыми неудачными в его жизни. Успех «Бесплодной земли» остался в прошлом – поэма его больше не интересовала. Поиск новых форм

художественной речи продвигался крайне вяло. Были намечены лишь основные направления (создание особого рода драмы с жесткими театральными конвенциями), но их теоретическое обоснование и адекватное воплощение постоянно откладывались: Элиот писал главным образом критические статьи. Служба в банке и одновременно работа в журнале его утомляла. Вивьен постоянно болела. Все это сказывалось на внутреннем состоянии поэта. В попытке преодолеть депрессию он пристрастился к спиртному и долгое время не мог избавиться от этой зависимости.

1925 год стал переломным. Крупный издатель Фабер по совету известного критика и литератора Чарльза Уибли предложил Элиоту должность консультанта и члена Совета Директоров в издательстве «Фабер энд Гвиер» (впоследствии оно будет переименовано в «Фабер энд Фабер»). Поэт согласился и немедленно приступил к своим новым обязанностям, навсегда оставив нудную банковскую службу. Работа в издательстве стала наряду с творчеством тем делом, которому он посвятил всю свою дальнейшую жизнь. Элиот как нельзя лучше соответствовал новой должности, удачно сочетая в себе способности бизнесмена (здесь сказались традиции семьи и опыт работы в банке) и художника, обладающего безупречным эстетическим вкусом. Под его руководством «Фабер» издает произведения тех современных англоязычных писателей, которые уже стали мэтрами литературы и завоевали авторитет интеллектуальной читательской публики (Джеймса Джойса, Эзры Паунда, Уиндама Льюиса), а также начинающих авторов (У.Х.Одена) шедевры литературной классики. Ко многим из вышедших книг вступительную статью написал сам Элиот. С конца 1920-х годов за ним закрепляется статус законодателя эстетических вкусов. Журнал «Критерион», в связи с которым у Элиота возникли новые проекты, с согласия леди Розермер фактически превратился в одно из изданий «Фабера».

Середина 1920-х годов знаменовала серьезные изменения в мирозерцании поэта. Элиот всегда проявлял огромный интерес к католицизму, и когда проблема собственной веры стала для него актуальной, он серьезнейшим образом начал осмысливать для себя его принципы. Католическую веру он стал воспринимать как основание творческой и человеческой индивидуальности. В 1927 году Элиот принял католичество. Этому решению предшествовала долгая внутренняя работа: с 1926 года поэт читает Фому Аквинского, а также сочинения известного философа-неотомиста Жака Маритена, теоретически обосновавшего идеи католицизма. Обретение Элиотом веры заметно повлияло на его творческую деятельность. В своих эссе он постепенно переходит от чисто литературных вопросов к проблемам более общим, связанным с религией, политикой, культурой и образованием. Меняется также и направленность поэзии Элиота. Его новые произведения (в частности «покаянная» поэма «Пепельная Среда») значительно в большей степени, чем предшествующие философичны и проникнуты религиозным духом.

«Пепельная среда» (1930) открыла новый этап творчества Элиота. Теоретические и поэтические поиски 1910-1920-х годов привели его наконец к созданию целостной системы поэтологических, культурологических и религиозных воззрений. В дальнейшем в этой системе представлений никаких изменений не произойдет. В

области поэзии Элиот, пройдя этап овладения разного рода чужими, «готовыми», художественными моделями, выработает уже в «Пепельной среде» свою индивидуальную поэтическую речь. Аналитическая, расчленяющая эстетическую реальность энергия его ранних стихотворений и поэмы «Бесплодная Земля» сменится в его поэзии 1930-40-х годов стремлением к синтетичности, к созданию целостного образа и слова. Поэтому неудивительно, что 1927–1935 годы при всех неудачах и сложностях частной жизни поэта были весьма плодотворны в теоретическом и творческом отношении. Вслед за «Пепельной средой» Элиот создает ряд поэтических произведений на религиозные темы, пытаясь соединить религию и искусство: три стихотворения из цикла «Ариэль» (1927–1931), мистерию «Камень» (1934), впоследствии так и незаконченную, и трагедию «Убийство в соборе» (1935). Кроме того, он начинает работать над поэмой «Кориолан», которую он задумал как художественное воссоздание политической жизни современной цивилизации. Поэма, как и мистерия «Камень», осталась незавершенной. В эти же годы поэт создает два цикла стихотворений, совершенно непохожих по своей поэтике на все то, что им было написано прежде: «Упражнения для беглости пальцев» (1933) и «Пейзажи» (1933). Элиот также активно работает как теоретик искусства. Он пишет многочисленные эссе и публикует прочитанные им в 1932–1933 годы два больших цикла лекций.

И все же частная, бытовая жизнь Элиота складывалась весьма неудачно. В сентябре 1929 года в Америке скончалась мать поэта. Элиот очень тяжело переживал ее смерть. Он всегда был к ней привязан и в период своей жизни в Англии тяготился тем, что был лишен постоянного общения с ней. Депрессивное состояние Элиота усугублялось тем, что его жена Вивьен доставляла ему немало хлопот. Ее постоянная депрессия, нервные срывы, беспричинные истерики, неадекватное поведение с посторонними людьми привели к тому, что Элиот стал сторониться друзей и знакомых. Сам он уже осознал невозможность дальнейшей жизни с Вивьен, но уйти от нее все же не решался. Автор самой подробной биографии Элиота, Питер Акرويد, считает причиной нерешительности поэта присущее ему, как всякому ревностному христианину, чувство вины и ответственности за человека, который доверил ему свою судьбу и нуждался в его моральной поддержке.^[14] Поводом для окончательного разрыва с женой стала длительная поездка Элиота в Америку. Вернувшись в Англию спустя почти год, он поселился отдельно от Вивьен. Дальнейшее общение Элиот с ней вел уже через своих адвокатов. Разрыв с мужем был сильным ударом для Вивьен. В 1936 году она легла в клинику нервных заболеваний, где провела оставшиеся 11 лет своей жизни.

О поездке Элиота в США следует сказать особо. Она стала важным событием его жизни не только потому, что послужила толчком к его разводу с женой. Получив в 1932 году от Гарвардского университета приглашение прочесть цикл лекций, Элиот немедленно ответил согласием. Он ехал в США, предвкушая встречу со своими родственниками и старыми знакомыми, по которым он очень скучал. И Элиот не обманулся в своих ожиданиях. Ему удалось поехать по стране, посетить Сент Луис, город, где он родился, где жила его семья, и те места, с которыми были связаны счастливые годы его детства. Элиот воспрял духом и постепенно стал выходить из

депрессивного состояния. Америка встретила его дружелюбно. Самые престижные университеты гостеприимно распахнули перед ним свои двери, присылая ему приглашения выступить с лекциями. В этом отношении поездка оказалось очень насыщенной и полезной для Элиота как для теоретика. За короткий период пребывания в США Элиот успел подготовить сразу два цикла лекций. Первый из них, прочитанный в Гарварде, потребовал от него серьезной подготовительной работы, ибо предполагал экскурс в историю английской литературной критики, на основании которого Элиот стремился донести до своих американских слушателей принципы своей собственной литературно-критической теории. Впоследствии его гарвардские лекции будут опубликованы издательством «Фабер энд Фабер» в виде сборника эссе под названием «Назначение поэзии и назначение критики» (1933). Помимо Гарварда, Элиот также выступал и в других университетах. 24 июля он отплыл в Англию.

Поездка в США вернула Элиоту уверенность в собственные силы. Приехав в Лондон, он с удвоенной энергией вновь приступает к работе и в первую очередь к своим обязанностям в издательстве.

1935 год был, несомненно, самым удачным в литературной карьере Элиота. Он пишет одно из лучших своих произведений, поэму «Бернт Нортон» (первую часть «Четырех квартетов»), завершает работу над своей пьесой «Убийство в соборе». Ее премьера в одном из Лондонских театров приносит Элиоту известность у широкой публики. Пожалуй, это событие и изменило статус поэта, отношение к нему в английских литературных и околотелитурных кругах, а также в прессе. Если прежде, в 1920-е годы, и первой половине 1930-х, Элиот был известен и популярен исключительно среди интеллектуальной элиты и считался «модным» поэтом или, как бы сказал современный критик, «культовым», то теперь Элиот превращается в глазах широкой публики в общепризнанного мэтра английской словесности, живого классика. Различные общественные организации, комитеты и клубы наперебой просят его принять участие в их деятельности, университеты и колледжи присылают ему приглашения прочесть лекции. Элиот неизменно откликается на все просьбы и предложения, уделяя большую часть своего времени именно «общественной», а не творческой работе.

Политические события в Европе конца 1930-х годов заставляют Элиота всерьез задуматься над социальными, политическими и нравственными проблемами, стоящими перед цивилизацией. Он приходит к выводу, что демократические общества и их идеалы лишены подлинно духовных оснований. Их политика, как внешняя, так и внутренняя, аморальна, ибо она подчинена сиюминутной выгоде и мелким политическим амбициям. Результаты мюнхенского договора 1938 года заставили Элиота лишней раз убедиться в правоте своих пессимистических раздумий. «Я чувствую личную вину. - писал он. - Мне стыдно за свою страну и за себя, ибо я – часть этой страны. Вся наша национальная политика оказалась мошенничеством».[15] Идею морального обновления общества Элиот связывает теперь не с литературой, как прежде, а с деятельностью религиозных организаций. Христианская вера является, по его мнению, основанием европейской цивилизации. Элиот создает концепцию идеального, т. е. христианского общества и подробно

обосновывает ее в своем очередном цикле лекций, прочитанном в Кембридже, который в 1940 году будет опубликованы под заглавием «Идея христианского общества». Неверие Элиота в искусство, гуманитарную науку как силу, способную вернуть Европе единство, заставляет его прекратить дальнейший выпуск журнала «Критерион». Этот журнал был в свое время задуман Элиотом не как чисто британский, а как журнал общеевропейский, призванный объединить усилия интеллектуалов разных стран, осуществить диалог культур. Вероятно, диалог гуманитариев в разгар мировой войны казался Элиоту неуместным и бессмысленным. Кроме того, подобный диалог на ту пору уже не мог состояться. Контакты с Италией, Германией, Испанией были практически прерваны, и «Критерион» печатал в основном английские материалы, превратившись таким образом в очередной типично британский литературный журнал.

Годы Второй мировой войны (1939-1945) прошли для Элиота относительно спокойно. Опасаясь бомбежек, он переезжает из Лондона в местечко Шемли Грин. Однако на протяжении шести лет Элиот каждую среду возвращается в Лондон, в свой офис, и проводит в столице два или три дня. Текущая работа занимает все его свободное время: он ведет деловую переписку, присутствует на переговорах как представитель издательства «Фабер энд Фабер», встречается с авторами, которых намеревается опубликовать.

В 1941 году он занимается подготовкой издания стихов Р.Киплинга, выступая как составитель и как автор вступительной статьи. Это издание стало важным событием в литературной жизни Англии. Оно принципиально изменило сложившееся у английской интеллектуальной элиты и у читательской публики негативное отношение к Киплингу. Он воспринимался с 1920-х годов как узколобый шовинист и консерватор, как столп литературного официоза, как автор, повторяющий себя и давно не создающий ничего оригинального. Элиот, авторитет которого был уже непререкаем, заново «открыл» Киплинга, объяснив читателям, ловившем каждое его слово, ту немаловажную роль, которую Киплинг сыграл в английской литературе. Несмотря на занятость в издательстве Элиоту удается выкраивать время и для собственного творчества. В годы войны он, наконец, завершает работу над поэмой «Четыре квартета», которая стала вершиной его творчества.

По окончании войны Элиот возвращается в Лондон. Жизнь страны постепенно нормализуется. Элиот, как и прежде, поглощен текущими заботами в издательстве. В своем творчестве он теперь главным образом ориентируется на театр и создает одно за другим драматические произведения («Вечеринка с коктейлями», «Воссоединение семьи»), поставив перед собой цель быть понятным не только интеллектуалам и критикам, но и широкой публике. Эту задачу ему удалось с успехом решить. Все его поздние пьесы пользовались популярностью у английского зрителя. В 1940-1950-е годы Элиот также продолжает развиваться и как теоретик, уделяя в своих работах основное внимание уже не столько литературно-художественным, сколько культурологическим, религиозным и социальным проблемам. В 1948 году выходит его знаменитая книга «Заметки к определению понятия культуры». Вторую половину

1940-х годов Элиот проводит в непрерывных разъездах. С 1946 по 1949 годы он трижды посетил США, а в 1950-м побывал в Южной Африке.

1948 год знаменует пик литературной карьеры Элиота. Он становится лауреатом Нобелевской премии по литературе. Почти одновременно с этим король Георг VI вручает ему «Орден за заслуги». Элиот, разумеется, был чрезвычайно польщен тем, что его, как он считал, чрезвычайно скромное поэтическое дарование было столь высоко оценено. И в то же время к этим наградам и соответственно к своей репутации «официально признанного гения», живого классика Элиот относился весьма скептически. Американскому поэту Джону Берримену, поздравившему его с получением Нобелевской премии, Элиот с грустью ответил: «Нобелевская премия – это билет на похороны. Ни один из получивших ее писателей не создал после этого ничего стоящего».[16] Это была всего лишь шутка. Нобелевская премия никак не повлияла на характер его творческой деятельности. Как художник и как теоретик он продолжает работать с той же интенсивностью, что и раньше.

С конца 1940-х годов жизнь Элиота, прежде напоминавшая бешеную гонку, стала более упорядоченной. Это была заслуга его молодой секретарши Валери Флетчер, которая стала работать в его офисе с 1949 года. В 1957 г. Элиот и Валери Флетчер поженились. Своим друзьям поэт признавался, что, наконец, чувствует себя абсолютно счастливым. Последние восемь лет его жизни прошли в спокойной работе. До конца своих дней Элиот так и не оставил свою службу в издательстве «Фабер энд Фабер», считая ее более важным в своей жизни делом, чем литературное творчество. Он скончался 4 января 1965 г., еще при жизни достигнув вершин мировой славы.

Истоки и формирование теории Элиота

Направленность творческих усилий англоязычных поэтов и критиков XX века будет не совсем ясна, если упустить из виду ситуацию, сложившуюся во-первых, в английской поэзии и, во-вторых, в английской литературной критике рубежа веков. Наше обращение именно к английской литературе может вызвать серьезное возражение, в особенности у современных американистов, считающих, что наследие Т.С.Элиота является частью скорее американской литературы, чем английской. Вопрос о принадлежности автора «Бесплодной Земли» той или иной англоязычной традиции до сих пор не решен. Крупные исследователи творчества Элиота, как правило, избегают рассуждать на эту тему и небезосновательно, ибо можно привести немало доводов в пользу одного или другого взгляда.

Элиот по происхождению, как мы помним, был американцем, уроженцем города Сент-Луис. Он вырос в типичной по своему духу американской семье и получил образование (т. е. во многом сформировался как теоретик) в крупнейшем университете США, где его учителями были именно американские мыслители: Ирвинг Бэббит, Джордж Сантаяна, Джозайя Ройс и др. Кроме того, на литературу США его поэзия и критическая теория оказали неизмеримо большее влияние, чем на

английскую литературу. Достаточно назвать имена Дж.Кр.Рэнсома, А.Тейта, Р.П.Уоррена, которые в своих творческих поисках ориентировались на Элиота. Тем не менее безоговорочное утверждение, что Элиот принадлежит исключительно поэзии США представляется нам не вполне справедливым. Невозможно отрицать тот факт, что связь Элиота с культурой Англии была более тесной. В своем творчестве он развивал традиции прежде всего английской поэзии, а не американской, опираясь на опыт драматургов елизаветинской поры и поэтов метафизической школы. Кроме того, неизмеримо большая часть его критических эссе посвящена литературе Англии, а об американской поэзии им написано всего несколько работ. Элиот осознанно, как мы видим, включился в контекст английской поэзии и критики, и для того, чтобы всесторонне рассмотреть его критическую теорию, нам необходимо дать им самую общую характеристику.

О ситуации, которая сложилась в английской поэзии в начале XX века уже достаточно говорилось отечественными и зарубежными исследователями. Со времен У. Вордсворта принципиальных изменений в области художественной формы не произошло. Ее разрабатывали и эксплуатировали многочисленные эпигоны романтиков, в стихах которых языковые конструкции поэзии начала XIX века выглядели как тяжеловесные поэтические штампы и словесные украшения. Такая поэзия скрывала индивидуальный характер переживания, воспроизводя его крайне приблизительно. В результате возникла необходимость добиться простоты поэтического языка, индивидуального, а не приблизительно абстрактного выражения эмоции. Усилия, предпринятые на этом пути группой поэтов-георгианцев^[17] и некоторыми выдающимися поэтами рубежа веков, как отмечает большинство исследователей, не дали ощутимых результатов. Уже в 10-е годы XX века стало вполне очевидно, что традиция романтизма, утвердившаяся в английской поэзии XIX века, на данном этапе исчерпала свои возможности и препятствует дальнейшему развитию поэзии. Поэтому творческие принципы нового поколения англоязычных поэтов, традиционно называемых "модернистами", складывались в основном в полемике с поздним викторианским романтизмом и поэтами-георгианцами.

Английская литературная критика также, как и поздневикторианская поэзия, не удовлетворяла поэтов новой эпохи (Т.Э.Хьюма, Э.Паунда, Т.С.Элиота). Они выступали, во-первых, против традиционного академического литературоведения и, во-вторых, против либеральной викторианской критики. Первое, по их мнению, обращалось исключительно к литературе прошлого и не рассматривало ее как актуальную для современной культуры. Кроме того, под влиянием немецкого позитивизма академическое литературоведение сосредоточивало внимание на фактическом материале, являющемся только основой произведения искусства, а не на самом произведении. Либеральная викторианская критика обладала, по мысли представителей новой поэзии, теми же недостатками, что и академическое литературоведение. Но от последнего ее отличал крайний субъективизм и импрессионистичность, что выражалось в стремлении критиков анализировать не собственно литературное произведение, а свои эмоции по поводу прочитанного произведения.

Сходство двух направлений Паунд и Элиот обнаруживали в их общей основе - эмпирическом мышлении. Викторианские критики рассматривая творчество того или иного поэта, интересовались, главным образом, его частной жизнью, его оригинальной личностью. В поэте они видели не художника, а, прежде всего человека, способного выражать уникальные переживания. Собственно произведение искусства было им интересно постольку поскольку оно являлось самобытным и неповторимым. Такого рода представление об индивидуальной природе творчества Элиот считал либеральной ошибкой, приводящей к акцентированию всего сугубо частного, преходящего, незначительного и неумению сосредоточиться на главном, актуальном во все времена. Осуждая академическое литературоведение и викторианскую критику, Элиот и Паунд подчеркивали, что оба направления представляют литературную историю в виде дискретного ряда фактов, не связанных как друг с другом, так и с современностью. Следовательно важнейшая задача – установить новые принципы критического анализа, избегнув ошибок современной критики.

Поэтическую теорию Т.С.Элиота часто сопоставляют с концепциями Э.Паунда и Т.Э.Хьюма, находя в них много точек соприкосновения. Действительно, все они были едины в понимании человеческой природы, ее творческого начала. Художники разделяли общую эстетическую доктрину, которую условно называют «неоклассицистской» и выдвигали сходные принципы построения произведения. Паунд и Элиот (Т.Э.Хьюм погиб в 1917 году) вступали в полемику исключительно по частным вопросам, и различия между их концепциями были настолько не принципиальными, что может возникнуть впечатление, будто Элиот заимствовал у своего старшего друга и наставника основные теоретические постулаты, а затем разрабатывал их в своих статьях. Такой взгляд мог бы быть вполне оправдан. Элиот всегда считал Паунда своим литературным учителем и неизменно прислушивался к его рекомендациям. Как известно, по просьбе Элиота Паунд отредактировал его поэму «Бесплодная земля», сократив ее более чем на две трети. В благодарность Элиот посвятил поэму Паунду, предпослав ей следующие слова: «Эзре Паунду il miglior fabbro» («Мастеру выше, чем я»).[18]

Отрицать влияние Паунда и имажистской эстетики в целом на формирование взглядов Элиота невозможно, но рассматривать его теорию как разработку концепции Паунда или даже как ее упрощенный «литературоведческий вариант» представляется неправомерным. К моменту знакомства с Паундом (1914 год) Элиот уже сформировался как поэт. Им были написаны стихотворения, признанные впоследствии программными: «Любовная песнь Дж.Альфреда Пруфрока», «Женский портрет», «Прелюдии», а значит у него уже сложились определенные представления о мире, о человеческой индивидуальности (которые впоследствии не изменятся) и понимание поэзии, еще не сформулированное в абстрактных категориях, но уже художественное воссозданное. Чтобы принять теории Паунда и Хьюма нужна была определенная ориентированность мировидения, определенная подготовка. И такую подготовку Элиот получил в Гарварде.

Как уже говорилось, его наставниками были крупнейшие ученые-гуманитарии Америки: Ирвинг Бэббит, Джордж Сантаяна, Джозайя Ройс и Джеймс Вудс. Из них наиболее значительную роль в формировании эстетических представлений Элиота сыграл основоположник «нового гуманизма» Ирвинг Бэббит. О его роли в становлении будущего поэта говорилось достаточно много,^[19] поэтому мы ограничимся лишь общим обзором бэббитовской теории. В своей книге «Литература и американский колледж» (1908) Бэббит выступал как активный противник либерализма и демократии, которые, по его мнению, привели культуру западной цивилизации к упадку. Корни современного либерализма ученый усматривал в философии Руссо и Бэкона, которые, по его мнению, постулировали представление о неограниченных возможностях личности и отказ от внешней по отношению к человеку власти, от авторитета. Развитие такого рода идей, их влияние на менталитет Европы и Америки привело в конечном итоге к исчезновению ощущения божественного начала и культивированию обыденных, примитивных, стереотипных устремлений. Находя законченное выражение в демократии с ее оправданием практических, стереотипных интересов большинства, либерализм разрушил подлинную индивидуальность человека. Столь же пагубное влияние, по мысли И.Бэббита, идеи руссоизма оказали и на искусство. В литературе руссоизм проявился в стремлении художника ниспровергать авторитеты и добиваться своеобразия и предельной оригинальности. Поэт воплощал в творчестве свое личное «я», гипертрофируя все то частное, незначительное, преходящее, что отличало его от других поэтов, и тем самым пренебрегал вечным и универсальным. В результате его творчество свелось к выражению примитивных, стереотипных чувств, свойственных человеческой натуре. Именно так Бэббит оценивал поэтов романтической школы, которая, по его мнению, привнесла в искусство отказ от представления об общем эстетическом вкусе и общей для всех времен эстетической норме.

Романтическому духу с его хаосом и анархией Бэббит противопоставлял классический идеал, предполагающий ориентацию на единую норму и традицию. Поэт призван не отвергать прошлое литературы, считал Бэббит, а ориентироваться на него, ощущая в нем вечное, абсолютное. «Величие греческой литературы Бэббит, - справедливо указывает Герберт Говард, видел именно в том, что в ней силы традиции и творческой оригинальности всегда находились в равновесии».^[20]

Значение лекций и ранних работ Бэббита для будущего автора «Бесплодной земли» было огромным. Создавая свою «теорию внеличностной поэзии», Элиот заимствовал у своего учителя прежде всего концепцию творческой индивидуальности. Идея литературной традиции, выдвинутая Бэббитом, также была воспринята Элиотом, но он высказал несколько иное понимание традиции, чем Бэббит, «сложившееся под влиянием брэдлиевской, более релятивистской философии истории; в основе литературной традиции, по его мнению, лежит собственное переживание художника».^[21] Теория Элиота не столь консервативна, как бэббитовская, поскольку традиция в его понимании формируется усилиями индивидуального сознания. Ее основа - восприятие реальности субъектом.

Лекции И.Бэббита были интересны Элиоту еще и тем, что в них проводилась жесткая критика романтизма и противопоставление романтическому мировидению классицистского. Само по себе такого рода противопоставление отвергалось в зрелых работах Элиота, ибо он воспринимал классицизм и романтизм не как направления в литературе, связанные с определенным историческим периодом. Классицизм был для него синонимом литературного совершенства, а романтизм - символом, термином, «описывавшим состояние ума или духа».[22] Тем не менее в лекциях Бэббита была обоснована важная для Элиота концепция эстетической альтернативы романтическому искусству, выявившая его «антиисторичность» и его культ стереотипных эмоций.

Отметим еще одно обстоятельство. Именно в рамках курса Ирвинга Бэббита Элиот познакомился с работами видного французского мыслителя Шарля Морраса (1868-1953), которые содержали еще более резкую критику состояния современной западной культуры, чем труды самого Бэббита. Будучи последовательным монархистом, Моррас отрицательно оценивал влияние французских просветителей и Великой французской революции на менталитет Европы. С его точки зрения, оно породило либерализм (т.е. анархию в обществе), отрицавший дисциплину и незыблемые духовные ценности. В области литературы Моррас был сторонником классицизма. Элиот безусловно отрицал излишнюю крайность суждений Морраса и по всей видимости не мог разделять его яростного антисемитизма. Однако интерес к сугубо литературным и социальным концепциям французского мыслителя он проявлял всегда. И знаменитое кредо Элиота, которое часто приводят в своих исследованиях элиотоведы («классицист в литературе, роялист в политике, католик в религии») по сути повторяет требования, предъявляемые Моррасом к художнику.

Безусловно, Бэббит в 10-е годы оказал на Элиота наиболее заметное влияние. Концепции и курсы других преподавателей Гарварда (в частности Дж.Сантаяны и Дж.Ройса) не имели такого значения для будущего теоретика литературы. Но они сыграли заметную роль в его общем гуманитарном образовании.

Проблема возможных соприкосновений философии Сантаяны и теории Элиота, к сожалению, недостаточно разработана элиотоведами, чтобы можно было сделать какие-либо принципиальные выводы. Известно лишь, что Элиот крайне негативно высказывался о философии Дж. Сантаяны в целом. Но очевидно и другое: элиотовское представление о роли философских идей в произведении во многом опирается на концепцию Сантаяны, разработанную в книге «Три философских поэта» (1910). Сам Элиот, излагая свое понимание термина «философский поэт», признавал влияние Сантаяны, отмечая, что «Три философских поэта» – лучшее из всего того, что написал философ.

В более тесном личном контакте Элиот был с другим профессором Гарварда, Джозайя Ройсом. Будущий автор «Бесплодной земли» прослушал курс Ройса по логике и принимал активное участие в работе его семинара, выступив с несколькими докладами по проблемам истории, религии и культуры.[23] Занимаясь под его руководством философией, Элиот выработал строгость научного мышления,

проанализировал методологические основания современных ему исследований в области истории, философии, антропологии и этнографии. Подробный разбор этих семинарских докладов, предпринятый элиотоведами, дает нам все основания заключить, что методологическая основа его теории поэзии была заложена уже в Гарварде. В частности один из его докладов (и наиболее важный) был посвящен проблеме интерпретации истории. Здесь Элиот пытался ответить на вопрос, каким же образом «сделать историческое прошлое неотъемлемой частью настоящего».[24] Спустя шесть лет в статье «Традиция и индивидуальный талант» он будет ставить эту проблему применительно к поэзии, создавая свою теорию литературной традиции.

В гарвардские годы поэт также обратился к изучению памятников древневосточной мысли. Питер Акройд выдвигает справедливое, по всей видимости, предположение, что именно Ирвинг Бэббит «направил мысль Элиота к философии Востока».[25] Элиот прослушал ряд курсов, посвященных индийской культуре. В центре его интересов было, конечно, общее понимание человека, выработанное индуизмом и буддизмом, и воплощение этого понимания в литературных памятниках. Ниже, во второй главе нашей работы, мы подробнее рассмотрим, каким образом некоторые аспекты индуистской и буддистской философии трансформировались в поэме «Бесплодная земля».

Говоря о философских и поэтических пристрастиях Элиота в период его обучения в Гарварде, нельзя забывать, что именно в эти годы будущий поэт познакомился с книгой Артура Симонса «Символистское движение в литературе». Данная работа была одним из наиболее авторитетных исследований своего времени в области французской поэзии. Интерпретация Симонса показала Элиоту, как современный художник (например, Жюль Лафорг) способен иронически отстраниться от романтического восприятия мира и воплотить в своих стихах не стереотипную, а индивидуальную эмоцию. Последняя всегда, согласно Элиоту, предполагает единство мысли и чувства. Впоследствии отталкиваясь от концепции Симонса, Элиот впоследствии в своей программной статье «Поэты-метафизики» отметит, что умение соединить в художественном образе интеллектуальное и эмоциональное начало является важнейшей чертой французского символизма и истинной поэзии вообще. Эта особенность, продолжает Элиот, роднит многих французских символистов с английскими поэтами той эпохи, когда поэзия в Англии достигла своего расцвета и еще не успела деградировать. Речь в статье идет о представителях «метафизической школы» (Дж.Донне, Дж.Герберте, Э.Марвелле). «Жюль Лафорг и Тристан Корбьер, - пишет Элиот, - во многих своих стихотворениях более близки школе Донна, чем какой-либо современный поэт».[26]

Таким образом, французский символизм, как показал Симонс, ближе к идеальной, с точки зрения Элиота, поэзии, чем английская поэзия рубежа веков. Соответственно, чтобы вернуться в русло национальной традиции, англоязычной поэзии необходимо было обратиться к опыту французских символистов. Анализ принципов их поэтики, проведенный Симонсом, позволил Элиоту обнаружить в ней ту направленность, те

возможности, которые, по его мнению, английская поэзия первого десятилетия XX века должна была усвоить.

Поэзия символистов, о которой шла речь в книге Симонса, не была единственным фактом французской культуры начала XX века, заинтересовавшим Элиота. Будучи профессиональным филологом, он, конечно же, не мог игнорировать одну из популярнейших философских теорий своего времени, созданную во Франции. Именно философия длительности французского мыслителя Анри Бергсона имела для будущего теоретика поэзии, не меньшее значение, чем концепции его гарвардских учителей. Впервые посетив Европу в 1910 году, он подробно познакомился с философией Бергсона, прослушав курс его лекций в Сорбонне. Увлечение Бергсоном прослеживается не только в статьях Элиота, но и в его поэзии. Как убедительно показали многие элиотоведы, ранние стихи Элиота, такие как «Рапсодия ветреной ночи» и «Прелюдии», отражают влияние одной из центральных работ Бергсона «Материя и память».^[27]

Чрезвычайно сложно выделить какие-то конкретные аспекты философии длительности, которые Элиот позаимствовал у Бергсона. Тем не менее в целом мы можем определить основные точки соприкосновения двух теорий. Элиот, бесспорно, разделял (о чем свидетельствуют его собственные статьи) бергсоновское представление о деятельности человеческого сознания как о непрерывном процессе. Кроме того, он, подобно Бергсону, полагал, что интеллект, оперирующий понятиями и логическими схемами, есть своего рода механизм, который реализует практические и социальные устремления человека. Этот интеллект, следовательно, подменяет подлинно индивидуальный непрерывный чувственный опыт понятием. Таким образом, Элиот вслед за Бергсоном приходит к выводу, что существует противоречие между статичной абстракцией и динамичным чувством.

Завершая разговор о роли Гарварда в формировании эстетических воззрений Элиота, нельзя забывать о самостоятельной научной деятельности поэта в области философии. Как известно, еще будучи связанным с Гарвардом, он написал диссертацию на тему «Знание и опыт в философии Ф.Г.Брэдли», которую впоследствии опубликовало издательство «Фабер энд Фабер». Помимо сугубо философских вопросов, связанных с брэдлиевскими концепциями Абсолюта и «непосредственного опыта», Элиот в своем исследовании касается и вопросов искусства. В частности, им затрагивается проблема соотношения автора и его произведения, которую он (за несколько лет до создания своих программных статей) решает в духе представления о внеличностной теории искусства. Подлинное произведение литературы не является исключительно выражением субъективных эмоций автора - к такому выводу приходит Элиот, проанализировав и развив основные положения теории Брэдли.

Влияние английского философа на Элиота невозможно переоценить. Поэтому вполне оправдано настойчивое стремление многих ученых представить элиотовскую теорию поэзии как своего рода «филологический вариант», т. е. как завершение на уровне литературно-критического анализа общеполитических концепций Брэдли.^[28]

Мы не ставим перед собой задачу подробнейшим образом сопоставить две теории, тем более что такого рода исследования уже проделаны в элиотоведении. Ниже, при анализе некоторых концепций теории Элиота, мы попытаемся проследить их генетическую связь с отдельными положениями Брэдли.

Идея «внеличностной» поэзии и проблема антилиберализма в критике Т.С.Элиота

Ориентированность на различные философские и культурологические концепции, о которых мы уже говорили, несколько не свидетельствует об эклектизме творческих воззрений Элиота. Эклектизм любого исследования может проявляться в сочетании различных подходов, не связанных между собой, при анализе литературного объекта. Элиот же был чрезвычайно далек от этого. Он никогда механически не заимствовал идеи, показавшиеся ему вдруг оригинальными. Сформулированные им законы поэтического творчества могут соприкасаться с идеями других мыслителей, но каждый из этих законов всегда является логическим завершением скрупулезнейшего анализа. В данном случае мы имеем дело с теорией, отличающейся абсолютным единством всех составляющих ее концепций. Данные концепции (теория «объективного коррелята», теория «литературной традиции», и т.д.) имеют общую основу и потому взаимообуславливают, взаимодополняют друг друга. Забегая вперед, отметим, что одним из важнейших оценочных принципов философской или литературно-критической системы для Элиота была степень ее единства. Так, в статье «Джон Брэмгелл» Элиот упрекает Т.Гоббса за то, что между его представлениями о человеческом сознании и его теорией государства «отсутствует логическая связь» (S, 358).

Многие исследователи справедливо, на наш взгляд, констатируют эволюцию во взглядах Элиота.^[29] В этой связи нам представляется важным подчеркнуть, что эволюция Элиота-критика была не стихийной, а целенаправленной, с самого начала продуманной Элиотом-философом. Движение исследовательской мысли подчинялось строгим принципам научного познания, восходящим к аристотелевской логике. Элиот неоднократно обращает внимание читателя не столько на конкретные открытия Аристотеля в области поэтики, сколько на сам механизм научного мышления древнегреческого философа, т. е. на методологию, лежащую в основе рассуждений Аристотеля, который, по мнению Элиота, «дал вечный пример не законов, а интеллекта, доведя анализ до принципа определения».^[30] Разработке критической теории Элиота предшествовал поиск общих истин, принимаемых без доказательств. Эта индуктивная работа оставалась за пределами его эссе, и уже в самых ранних статьях мы сталкиваемся с вполне сформировавшимися методологическими основаниями. Индуктивный метод открытия в аристотелевском смысле дает как бы за кадром общие истины, общие принципы, которые, согласно

греческому философу, являются истинами вечного, неизменного бытия. В качестве таковых они и вводятся в эссе. Это - общая модель и **первое основание** элиотовской поэтики, которая в дальнейшем дополнится различными концепциями, но принципиально не изменится.

Мысль Элиота движется от общего к частному. Он подводит отдельных писателей под *общие основания*, выясняя, во-первых, истинность своих изначальных представлений и, во-вторых, частные, индивидуальные свойства поэтик избранных для анализа авторов. Вот почему большинство ранних статей Элиота посвящено частным вопросам, т.е. отдельным поэтам: «Кристофер Марло» (1919), «Бен Джонсон» (1919), «Уильям Блейк» (1920), «Филип Мэссинджер» (1920), «Эндрю Марвелл» (1920), «Джон Драйден» (1921), «Поэты-метафизики» (1921), «Томас Миддлтон» (1927), «Данте» (1929) и др.

Решение двух указанных нами задач несколько корректирует изначальные основания элиотовского анализа. И в более поздних эссе 40-х и 50-х годов он уже не ограничивается вопросами поэтической формы. Элиот мыслит все более и более крупно, дополняя литературно-критический анализ разбором религиозных, философских и культурологических проблем. Меняется и его отношение к творческой индивидуальности, что можно обнаружить даже при поверхностном чтении таких эссе, как «Кто такой классик» (1914), «Вергилий и христианский мир» (1951), «Мильтон I» (1936), «Мильтон II» (1947) и др. Теперь он перемещает свое внимание с творческой индивидуальности на культурный блок, на эпоху, в которой вынужден творить художник, поскольку возможности художника и определенные особенности его оказываются во многом определены обстоятельствами, от него не зависящими. Творческая личность в системе позднего Элиота выглядит более пассивной по отношению к своей эпохе, более детерминированной внешними обстоятельствами, чем в его ранних эссе.

Итак, эволюцию Элиота-критика можно кратко определить как движение научного интереса от общих оснований к частным вопросам (1920-е годы) и от частных разработок к общим проблемам (1940–1950-е годы). В нашу задачу не входит последовательный анализ всех критических исследований Элиота по мере их выхода в свет с 1917 по 1963 год. Мы остановимся на тех вопросах поэтического творчества, которые интересовали автора «Бесплодной земли» в 1920-е годы и коснемся вопросов так называемых «общих оснований».

Основания литературно-критической теории Т.С.Элиота неразрывно связаны с его религиозными представлениями. По своему вероисповеданию он был католик и осознавал Бога как существующего *вне* человека. Элиот исходил из представления о наличии объективной, независимой от субъекта реальности. Она, будучи непрерывно изменчивой, управляется неизменными законами, и в ее основе лежат абсолютные, метафизические ценности. Человек, согласно Элиоту, не существует как изолированная, отчужденная от реальности форма: он подчинен порядку вещей в мире, центром которого является Бог. Обнаружение и осмысление Абсолютных ценностей, изначального смысла бытия - важнейшая цель субъекта, ибо оно

обеспечивает **целостность видения мира**. Эти ценности имеют глубокие основания в человеческой душе и не являются чем-то внешне чуждым по отношению к нему. Их познание, регулируемое религиозной практикой, приводит человека к самопознанию. Однако существенно то, что они *внеположены* человеку. Последний, будучи сам творением сверхъестественной реальности, не может ее (т. е. метафизические ценности) искусственно создать или произвольно выдумать, считает Элиот. (S, 485). Человек ограничен и имеет преходящую сущность – трансцендентальный мир бесконечен. Осознание субъектом своего несовершенства как неизбежности является, по Элиоту необходимым условием целостности индивидуальности. В то же время отказ признать эту ограниченность приводит к распаду внутреннего единства человека и к его деиндивидуализации. Такого рода ситуацию Элиот воссоздает в своих ранних поэтических произведениях и с наибольшей степенью обобщения в поэме «Бесплодная Земля». Возможность спасения человека заложена в постижении объективных духовных ценностей, в его смирении перед величием высшего разума, внутреннем покое. Гипертрофия субъективности, сугубо человеческих эмоций, не может быть, согласно Элиоту, условием индивидуальности. Напротив, она превращает человека в существо стереотипное, массовое, неиндивидуальное, в некий набор функций. Внутренний мир такого человека превращается в хаос.

Этический смысл творчества, который предполагает элиотовская модель, реализуется в идее **внеличностного искусства**. Эта идея предполагает подчинение художником своего «я» высшему духу и преодоление эгоцентризма. Созидать искусство (к этому приводит нас логика размышлений Элиота) можно лишь в состоянии внутреннего смирения и благочестия. Поэтому нарушение данного принципа подчиненности трактуется Элиотом как проекция в реальность искусства искаженного понимания мира и человека.

В современной культуре такое понимание, по его мысли, культивировалось либерализмом, истоки которого Элиот видел в гуманизме, реформации и романтизме. Все перечисленные тенденции привнесли, по мнению Элиота, в европейскую мысль переоценку возможностей человеческого «я» и фактически низвели идею Бога до произвольно конструируемой структуры. Сугубо человеческое заменило высшую реальность. Либеральные мыслители XX века, считает Элиот, усугубляют эту болезнь культуры. В большинстве своем они утверждают уникальность личности, ее безграничные возможности и выступают в защиту человеческих слабостей, стремлений, интересов. Либерал призывает человека ориентироваться на собственное «я», прислушиваться к своему внутреннему голосу и не признавать духовной власти и ограничений, лежащих вне мира человеческих переживаний. Соответственно либеральный критик абсолютизирует личностное «я» художника и рассматривает произведение как явление уникальное в том смысле, что оно является продолжением уникальной личности его автора. Художник произволен в собственном самовыражении и с легкостью может нарушить предосланые творчеству нормы или границы. Элиот суммирует подобного рода воззрения и, иронически выступая от имени вымышленного либерального мыслителя, доводит их до абсурда: «Зачем эти принципы, коль скоро ты наделен внутренним голосом? Если мне произведение нравится, этого для меня вполне достаточно [...] Закон искусства, утверждает Клаттон

Брок, есть закон единый для всех. И мы можем почитать в искусстве не только все, что нам хочется почитать, но еще и почитать это по любой причине, какую нам будет угодно избрать. Собственно говоря, нас вообще не занимают такие вещи, как литературное *совершенство*; искать совершенство значит проявлять мелочность духа, ибо тем самым писатель признает существование непререкаемой духовной власти вне его самого и хочет *подладиться* к ней. Собственно говоря, нас вообще не занимает и искусство. Мы не собираемся простираться ниц перед идолом.[...]

Так говорил Внутренний Голос. Для удобства мы можем дать этому голосу имя, и я предлагаю окрестить его так: “Либеральность”».[31]

Жесткая антилиберальная ориентированность очевидна уже в самых первых программных эссе Элиота: «Традиция и индивидуальный талант» (1919) и «Назначение критики» (1923). Ее легче всего проанализировать, основываясь на двух терминах, которые использовал в своих эссе Элиот. Он условно выделял два начала в сознании художника: личностное (*personal*) и внеличностное (*impersonal*). Романтики, символисты и либерально мыслящие литераторы, по мнению Элиота, говорили о субстанциональном единстве души поэта, смешивая функцию сугубо человеческого начала и собственно творческого. Элиот решительно выступил против такого рода смешения, утверждая что каждое из двух начал выполняет строго отведенную ему роль. Личностное начало понимается им как сфера сугубо человеческих, субъективных интересов, желаний, эмоций. Они формируются воздействием внешнего мира, который накладывает на сознание личности определенные стереотипы восприятия и условности. Внеличностное достигается при ограничении и блокировании этой сферы.

Разделяя два начала в сознании поэта, Элиот следовал прежде всего философии Бергсона и Т.Э.Хьюма, который фактически повторил идеи Бергсона. Согласно теории французского философа, художник преодолевает заданные извне условности и понятийность, формирующие обыденную жизнь человека. В этом смысле творчество глубоко лично и субъективно. Но в то же время можно говорить и об объективной стороне искусства, ибо оно не является выражением личных интересов художника, иными словами, не несет практической пользы. Данная мысль Бергсона оказывается очень важной для Элиота, ведь личностное в его системе подразумевает не только обыденные эмоции, но еще и **заинтересованность** человека в своей деятельности, что исключает возможность создания произведения искусства. Здесь Элиот по сути отталкивается от кантовского понимания искусства как «незаинтересованной заинтересованности».

Обыденная эмоция в системе Элиота есть реакция человека в его повседневности на окружающий мир. Ее субъективность вовсе не говорит о ее индивидуальности, ибо такая эмоция не опосредована рассудком. Будучи примитивной и стереотипной, она рассматривается Элиотом как эмоция толпы. В эссе «Назначение критики» он иронически комментирует слова Дж.Миддлтона Марри, защищающего личность и отстаивающего право английского поэта или критика на собственный внутренний голос. «Обладатели внутренних голосов, битком набившись в купе, катят на футбол в

Суонси, а внутренний голос намечивает им вечные соображения тщеславия, боязни и жажды наживы».[32] В этом язвительном сравнении самовыражающегося поэта с неистовствующим футбольным болельщиком личностное, как мы видим, включает в себя одновременно гипертрофированную эмоцию и меркантильные интересы. В пылу полемики Элиот намеренно отождествляет практическое с жаждой наживы. Но нельзя забывать, что личностное «практично» в бергсоновском смысле, то есть оно оперирует понятийными условностями, способствующими общению людей и потому имеющими практический смысл. Эти условности закрепляют восприятие и не допускают поэтическое воплощение художником соприкосновения с вечно изменяющейся реальностью. Собственно говоря, личностный субъективизм, как убеждает нас Элиот, всегда соединен в поэте с замкнутостью его сознания в области конвенциональных фикций. Таким образом, художник, выражающий свое личностное «я», неизбежно замыкается в его рамках и изолирует себя от объективного мира. Что же происходит в его сознании? Каков характер взаимоотношения внутреннего мира поэта и объективной реальности, лежащей вне его? Элиот дает ответы на эти вопросы в своих ранних статьях, где мы сталкиваемся с его многочисленными высказываниями по поводу критической и творческой деятельности поэтов-субъективистов. Нам остается лишь увидеть за этими высказываниями строго выстроенную концепцию.

Поэт, допускающий в своем творчестве проявления личностного начала, зачастую стремится к объективному отражению мира. Но, как полагает Элиот, он все-таки не способен адекватно передать свое индивидуальное восприятие окружающей его реальности. В его стихах она утрачивает неповторимость и индивидуальность. Реальность (объект) подводится под изначально заданную схему или под понятие. Для первого случая примером может послужить творчество Гете, который, как считает Элиот, подчинял свой художественный мир логике собственных, личностных по природе философских убеждений. Он, по мнению Элиота, не творил, а поэтически размышлял, следуя не истине, не реальности, а закрепленным моделям ее восприятия. Следовательно, сугубо человеческое и обыденное в его произведениях вытеснило собственно художественное. «У Гете, например, - пишет Элиот, - я очень остро ощущаю следующее "вот - то, в чем был убежден Гете-человек", вместо того, чтобы погружаться в мир, созданный Гете...» (S, 258)

Подведение внешней реальности под понятие, как мы уже отметили, характерно в системе Элиота для поэта, пытающегося сохранить видимость объективности своего взгляда на мир. Позиция Элиота становится понятной, если обратиться к его критике георгианцев.[33] Во многих эссе, в частности в своей ранней статье «Размышление о современной поэзии» (1917), он указывает, что георгианцы сосредоточивают все свое внимание на тривиальном объекте и слепо копируют реальность. Они не представляют объект в его индивидуальности, а механически называют его, вводя понятие, не связанное с индивидуальными человеческими чувствами. Поэтическое выражение в их стихах не передает чувство и становится либо штампом повседневной разговорной речи, либо в лучшем случае точным высказыванием. Последнее характерно, считает Элиот, не только для георгианцев, но и для такого выдающегося поэта, как Джон Драйден (S, 315).

Реальность (объект восприятия) искажается и поэтом-субъективистом, который навязывает создаваемому им художественному миру свои частные представления, желания, эмоции. Проникая в художественную реальность, эти эмоции остаются неясными, т. е. лишенными рассудочного основания, неограниченными, и, следовательно, непознаваемыми. Художественная реальность в данной ситуации, по мнению Элиота, оказывается условной и неиндивидуальной. Гипертрофированное чувство художника-субъективиста (как и художника, пытающегося объективно отразить реальность) находит выражение в поэтическом штампе. Эта тенденция, считает Элиот, характерна для эпигонов романтической поэзии.

Сэнфорд Шварц бесспорно прав, указывая, что в создании внеличностной теории поэзии важнейшую роль сыграл интерес Элиота к истории английского театра.^[34] Эта мысль нуждается в некотором уточнении. Классицисты традиционно ставили театр в центр своих художественных интересов. Драматические жанры они рассматривали как жанры наиболее "объективные", где элемент личностного сведен к минимуму. Поэтому вполне закономерно, что, ориентируясь на создание классической литературы в рамках новой эпохи, Элиот посвящает большинство своих статей театру и драматическому искусству.

Основная проблема, которую решает Элиот, разбирая поэтику отдельных драматургов, - возможность ограничения личностного начала. Он обращается к елизаветинской драматургии, ведь именно в эпоху Возрождения английский театр достигает своего расцвета, за которым последует, по мнению Элиота, деградация. И причины упадка английской драмы он обнаруживает уже в творчестве елизаветинцев, которые, как он считает, не выработали четких театральных конвенций (S, 112, 115).

Эта сжатая формулировка нуждается в комментарии, ибо в ней заключена сущность идеи внеличностной литературы. Конвенции (условности) в данном случае означают формальные законы, разделяющие повседневную жизнь поэта и реальность драматического произведения. Подчиненная строгим формальным правилам пьеса не подражает жизни, а сама ею является. Она не копирует логику повседневной реальности, а развивается сообразно возможностям, заложенным в ней самой. Ослабленность конвенций, нежелание драматургов признать формальные ограничения приводит к псевдореализму, к сближению сценической жизни и жизни обыденной. Последняя, как мы помним, является содержанием личностного начала, которое проникает в творческое сознание. Драматург, стремясь к реалистичности (а на самом деле слепо копируя обыденную жизнь) воссоздает в произведении вместо подлинно индивидуального видения реальности ее приблизительную и субъективную копию по природе копии.

В статье, посвященной творчеству Джонсона (S, 147– 70), Элиот говорит о том, что действующие лица у Джонсона непохожи на реальных людей. Герои Шекспира - иное дело. Они, подобно живым людям, могут действовать в различных обстоятельствах. Собственно говоря, различные драматические ситуации и выявляют их сущность (S, 153), замечает Элиот. У Джонсона же, действующие лица, взятые сами по себе, вне пьесы, выглядят неправдоподобными, они обретают жизненность

лишь в ее контексте. "Жизнь Вольпоне, - пишет Элиот по поводу главного героя одноименной комедии, - связана с тем сценическим пространством, на котором она разворачивается; на самом деле подлинная жизнь героя есть жизнь сцены, и жизнь Вольпоне является ее производной; жизнь действующего лица неразделима с реальностью драмы» (S, 153). Иными словами, действующее лицо пьесы живет и совершает поступки в соответствии с логикой своего внутреннего мира, индивидуальность которого не нарушается автором. Джонсон, если применить к его творчеству элиотовские категории, исходит из характера героя, а не из своих собственных субъективных представлений. Он подавляет свое личное "я", подчиняя его личной индивидуальности своего героя. В итоге возникает подлинное произведение искусства. Зритель видит на сцене действие, а не событие повседневной жизни, и действующих лиц, а не реальных людей. Пьесы Джонсона, приходит к выводу Элиот, представляют собой уникальный мир с его собственной логикой, «которая открывает мир истинный, ибо дает нам новый взгляд на реальность».[35] Драматург, хочет сказать Элиот, открывает в мире уникальное, неповторимое и осуществляет подлинный *mimesis*, а не копирование того, что его окружает в повседневности.

Истинный поэт, полагает Элиот, должен сочинять свои стихи так, как актер играет роль, а драматург создает своего героя. Ему следует ограничить личностное "я", абстрагироваться от всякой заинтересованности по отношению к художественной реальности. В статье «Традиция и индивидуальный талант» Элиот проводит интересную аналогию, уподобляя внутренний мир поэта катализатору, в присутствии которого в определенной химической среде происходит реакция, вызванная взаимодействием двух элементов (S, 18). Результатом реакции становится новое соединение. Причем оно не содержит в себе следов взаимодействия катализатора, а последний не претерпевает никаких изменений. Создание художника так же, как катализатор, призвано быть медиумом. Оно пассивно подчиняется формирующейся постепенно художественной реальности, не воздействуя на нее. Тем самым личностное (сугубо человеческое, обыденное) подавляется художником. «...чем более совершенен художник, - заявляет Элиот, - тем более четко разделены в нем человек, который переживает, и его творческий ум, тем более совершенно его сознание переваривает и перерабатывает страсти, которые являются его творческим материалом.» (S, 18).

Итак, личностное «я» поэта и обыденные эмоции в художественном мире не проявляются; искусство, по определению автора статьи «Традиция и индивидуальный талант», есть в сущности «бегство от эмоций» (S, 21).

Тем не менее вышесказанное не означает, что Элиот не придает решительно никакого значения личности поэта. В самом процессе создания произведения она действительно не участвует непосредственно, однако косвенно влияет на него. Творчество, неоднократно подчеркивал Элиот, включает в себя также предварительный период накопления материала, который черпается поэтом из повседневной обыденной действительности. И здесь огромную роль играет личностное "я" художника, ибо ведь именно эта сфера сознания функционирует,

когда он переживает окружающую реальность. Мысль о влиянии характера поэта на произведение Элиот проводит в статье "Бен Джонсон". Сравнивая героев Джонсона с героями Шекспира, он отмечает, что первые по сложности структуры их характеров и глубине эмоций, которые они в себе несут, явно уступают последним. Причину Элиот видит не в степени художественного таланта и не в том, что герои Джонсона созданы усилиями мысли, а герои Шекспира - усилиями поэтического чувства. Все дело в специфических особенностях личности каждого из драматургов. "Вполне очевидно, - пишет Элиот, - что их различие не является различием между чувством и мыслью или глубоким видением мира у Шекспира, но его способностью переживать разнообразнейшие эмоции и эмоции более глубокие и более смутные.» (S, 158)

Значение личностного «я» (эмоциональности) для создания эстетического целого утверждается Элиотом также в эссе «Филипп Мэссинджер»: «Если бы Мэссинджер обладал нервной системой, столь же утонченной, сколь и Миддлтон, Тернер, Уэбстер и Форд, его стиль был бы триумфом» (S, 211). Анализируя творчество данного драматурга, мыслитель доказывает, что невосприимчивость художника к действительности (ослабленность личностного "я") пагубно сказывается на его произведениях. Они оказываются лишены эмоциональной глубины и силы обобщения.

Такой вывод выглядит парадоксальным для мыслителя, столь настойчиво предостерегавшего своих современников-поэтов от культа обыденных эмоций. Однако оно не противоречит основным установкам его теории. Чтобы пояснить нашу мысль, обратимся вновь к эссе «Бен Джонсон». Завершая сопоставление героев Шекспира и Джонсона, Элиот заявляет: «Но его характеры (Шекспира - А.А.) не более реальны, чем характеры Джонсона» (S, 158). Таким образом, Элиот дает читателю понять, что свойства обыденной личности оказывают косвенное воздействие на произведение искусства, не участвуя при этом в самом процессе творчества (в данном случае в создании характеров). Окончательный вывод, разъясняющий суть данной проблемы, Элиот делает в своей программной статье "Традиция и индивидуальный талант": "Поэзия - не свободное выражение эмоций, а бегство от эмоций. Это - не выражение личности, а бегство от личности. Но, конечно, лишь те, кто наделен личностью и эмоциями, понимают, что означает бегство от них." (S, 21)

Отвергая культ стереотипных эмоций и утверждая необходимость создания "внеличностной поэзии", Элиот вовсе не отрицает, как это может показаться на первый взгляд, той важной роли, которую играют человеческие чувства в искусстве. Он лишь требует их полной трансформации в рамках эстетического целого.

Говоря об идее внеличностного искусства, следует учитывать, что Элиот не был ограничен сугубо эстетическим интересом. Он дал этой концепции этические, мировоззренческие, а в последствии и религиозные основания. Будучи антигуманистом, он выступил против человека в искусстве, но против человека массового, стереотипного, способного лишь обезличить язык. При этом нельзя

забывать, что его концепция внеличностной поэзии ставила своей целью защиту творческой индивидуальности и подлинно индивидуальной художественной речи.

Теория «объективного коррелята».

Мы установили, что один из важнейших принципов теории Элиота заключается в том, что личностное, сугубо человеческое начало, не создает искусства и не имеет к нему прямого отношения. Однако данная формулировка не объясняет сам процесс возникновения художественного образа. Какова природа «эмоции искусства» (art emotion)? Чем такая эмоция отличается от обыденной? На эти вопросы мы попытаемся ответить, рассмотрев ядро критических воззрений Элиота - его теорию "объективного коррелята".

Сразу же оговоримся, что Элиот не занимался проблемами психологии творчества. Его никогда не интересовала психическая деятельность писателя, природа творческого вдохновения, механизм возникновения внутренних импульсов, порождающих художественные образы.

На первый взгляд, пренебрежение мыслителя, стремящегося создать новую концепцию творчества, психологией выглядит недалеким. Вспомним, что в начале XX века психология активно развивается, и многие видные английские литературные критики и теоретики искусства разрабатывают концепции, связанные именно с психологическими аспектами творчества. Элиот был знаком, в частности, с идеями А.А.Ричардса и Герберта Рида. Он неизменно отсылает читателя к их работам, когда речь заходит о психологии сознания художника, никогда не оспаривая мнения критиков и не разбирая эти вопросы подробно. Полемизирует Элиот с Ричардсом и Ридом лишь по общим проблемам этики и эстетики.

Опираясь на различные эссе поэта 1920-х и 1930-х годов, крайне затруднительно составить представление о его концепции психологии творчества. Если она и существовала, то в самой общей форме. Несложно обнаружить, что Элиот намеренно уходит от крайне спорных ее аспектов, подменяя проблемы психологии философскими и культурологическими понятиями. Почему же Элиот игнорирует работу психолога? Все дело в том, что психология проявляет интерес к сугубо человеческому началу в сознании поэта, рассматривая индивидуальные особенности его психики, различные комплексы, его склад ума. А согласно Элиоту, как мы уже отмечали, сугубо человеческое, личностное не влияет прямым образом на поэтическую форму. Он же видел цель критики в анализе именно поэтической формы, которая заключает в себе эмоцию искусства, т. е. эмоцию эстетическую.

Теория "объективного коррелята" дает нам возможность получить представление о природе и структуре поэтической эмоции. В сущности, вся теория заключена в одной формулировке и нескольких разрозненных соображениях общего характера, возникающих в ряде эссе мыслителя. Взятые вне контекста, вне огромного комплекса

связанных с ним проблем, они мало что объясняют. Остается также непонятным, каким образом с теорией "объективного коррелята" связана позиция Элиота в отношении тех или иных писателей. Поэтому одна из важнейших проблем, стоящих перед нами, заключается в том, чтобы восстановить логику создания теории и показать ее взаимосвязь с различными представлениями мыслителя.

Огромный интерес у исследователей вызывает прежде всего центральное понятие, которое вводит Элиот, – "объективный коррелят". Существует множество предположений относительно его этимологии. Так, например, Стивидман[36] усматривает здесь влияние на Элиота феноменологии Гуссерля. Утверждая, что сознание сводимо к взаимоотношениям объектов реального мира, Элиот в третьей главе своей диссертации о философии Брэдли, полагает исследователь, фактически повторяет идеи Гуссерля об интенциональности сознания. Стивидман также напоминает, что Гуссерль в "Логических исследованиях" использует такие термины, как "объективный коррелят" и "предметный коррелят", которые Элиот мог у него позаимствовать. Предположение исследователя бесспорно подтверждает и тот факт, что Элиот был знаком с идеями Гуссерля. В своем эссе "Шекспир и стоицизм Сенеки" (1927) он упоминает имя философа. Сталлман и Макэлдери[37] в свою очередь видят здесь влияние работы Сатаяны "Интерпретация поэзии и религии", где этот термин также используется. В фундаментальной работе "Элиот критик" немецкой исследовательницы Элизабет Баун[38] мы обнаруживаем обзор наиболее интересных гипотез происхождения понятия "объективный коррелят" и самой теории. Все они достаточно убедительно проанализированы и отдать предпочтение какой-либо одной из них трудно. В этом, на наш взгляд, и нет научной необходимости, ибо обнаружение источника, откуда Элиот заимствовал термин "объективный коррелят", вряд ли существенно облегчит понимание самой теории. Ведь последняя, как мы уже отмечали, наделена внутренней логикой и лишена эклектизма. Заимствуя определенные концепции (а чаще всего - вербальные конструкции) Элиот, как правило, давал им собственное толкование. Такой удачной конструкцией и явился термин "объективный коррелят", который использовался мыслителями задолго до Т.С.Элиота.

Подходя к созданию концепции объективного искусства, Элиот ставил своей целью преодолеть расхожее мнение об исключительно субъективной природе эмоции искусства и о самом творчестве как полностью зависящем от произвола субъекта. Теория Бергсона, на которую, как мы помним, во многом опирался Элиот, предполагала решение вопроса о соотношении внутреннего мира поэта и объективной реальности. Но оно было совершенно неприемлемым для автора статьи "Традиция и индивидуальный талант". Бергсон говорит о том, что художник, преодолевая понятийность, передает **длительность**, непрерывное движение уникального чувства. То есть философ утверждает субъективный и неповторимый характер художественного мира.

Против бергсоновского понимания целей и природы искусства выступал основоположник имажизма, Т.Э.Хьюм. Предлагаемое им решение данной проблемы, по-видимому, определило позицию Элиота. Объясняя природу эстетической эмоции,

Хьюм сосредоточивал свое внимание не только на уникальном, преходящем, как Бергсон, но и на **вечном**, неизменном, устойчивом начале, которое оно в себе несет. Различие в этих двух подходах к искусству, столь существенное для Элиота, очень точно формулирует в своей книге С.Шварц: "Если Бергсон стремился восстановить субъективный поток переживания, то Хьюм ставил своей целью показать объективный элемент в переживании, который могут воспринимать все".^[39] Элиот разделял позицию Хьюма, но его собственная теория "объективного искусства" имела более глубокое философское основание.

Проблему соотношения субъективного и объективного он решает в духе учения Брэдли о "непосредственном опыте". Непосредственный опыт, - пишет Брэдли в "Очерках по вопросам истины и реальности", - есть то, что полностью заключено в едином состоянии неделимого восприятия и ощущения".^[40] Это - своего рода точка, где нет различия между воспринимающим (субъектом) и воспринимаемым (объектом). Непосредственный опыт - основа познания, но поскольку он сиюминутен и неустойчив, субъект, считает Брэдли, стремится к его преодолению, преследуя практические цели. В попытке объяснить реальность человек вводит понятия, категории, оторванные от их сущности. Тем самым он вынужден существовать в мире дискретных явлений (appearances). Подлинной целью познания Брэдли называет Абсолютное. Оно включает в себя реальность, сводя непосредственный опыт и "явления" в единое целое. Абсолютное - их общая природа. Соответственно различие и многообразие форм оказывается в системе Брэдли относительным.

Теория объективного коррелята дает нам все основания заключить, что Элиот разделял понимание эмоции, выдвинутое Брэдли. Уже в своей диссертации, посвященной английскому философу, Элиот проводит идею интенциональности сознания. Он говорит о двух направлениях философской мысли: идеалистическом и реалистическом. Их объединяет, с его точки зрения, общий методологический недостаток - стремление разграничить ментальный план и реальный. Любой идеалист-психолог, по мнению Элиота, считает, что все объекты реальности сводятся к деятельности сознания. В свою очередь реалист убежден в независимости объекта от субъекта. Критикуя обе точки зрения, Элиот утверждает, что четкого разделения субъективного и объективного не существует и та граница, которую человек между ними проводит, связана с его "практическими устремлениями".^[41] "Сознание, - пишет Элиот, - сводимо к отношению между различными состояниями сознания".^[42] "Я" и мир разделяет самосознание. Мир сквозь призму самосознания рассматривается субъектом как собственный опыт. Но это - лишь иллюзия, считает Элиот, поскольку эмоция не есть реакция внутри "я", а реакция на какой-либо объект. Здесь Элиот развивает идеи Брэдли, опираясь на его концепцию "непосредственного опыта, в котором, по определению английского философа, эмоция неразрывно связана с соответствующим ей объектом.

Свои ранние философские представления Элиот, как видно из его первого сборника эссе "Священный лес", применяет к литературе. Поскольку эмоция, считает он, по природе **интенциональна**, художник должен представить в своем произведении объект, вызвавший ее.

Впервые Элиот выдвигает эту идею в статье "Размышления о современной поэзии" (1917), полагая репрезентацию эмоции в виде объектов одним из возможных способов поэтического творчества. Но уже в эссе "Гамлет" (1919) степень "объективизации эмоции" в поэзии становится для него критерием эстетической ценности произведения. Свою теорию он кратко формулирует следующим образом: "Единственный способ передать эмоции в искусстве - это найти им "объективный коррелят", иначе говоря, ряд предметов, ситуацию, цепь событий, которые станут формулой частной эмоции с тем, чтобы приведение внешних фактов, заключающих в себе чувственный опыт, сразу же порождало эмоцию".(S,145) Наиболее яркие примеры выражения эмоции через объект Элиот находит в драмах Шекспира, в частности в сцене в трагедии "Макбет", где появляется сомнамбулирующая леди Макбет.

В свете теории "объективного коррелята" целью искусства, по Элиоту, - восстановить в художественной реальности "непосредственный опыт", момент слияния субъекта и объекта. Эмоция воссоединяется поэтом с предметной реальностью. Это воссоединение должно фиксироваться поэтическим выражением, которое как бы "вырастает" из предметной реальности и, актуализируясь в художественном произведении, несет ее в себе.

Если употреблять терминологию Брэдли, то "объективизированная эмоция" является воплощением брэдлиевского Абсолютного. Таким образом, Элиот приходит к идее (которая уже была высказана до него Хьюмом), что в субъективном, преходящем чувстве подлинный поэт обнаруживает вечный, универсальный смысл, некое первоначало всей реальности.

Мы несколько упростили теорию "объективного коррелята", сведя все нюансы проблемы взаимоотношения эмоции и объекта к самому общему случаю, когда одна эмоция соответствует одному объекту. Однако зачастую, указывает Элиот, переживание реальности бывает более сложным. Оно может состоять из множества слагаемых и соответствовать нескольким объектам реальности (S, 18), которые облечены в различные формы и никак не связаны друг с другом. Будучи внешне неоднородными, объекты все же объединены между собой в сознании поэта, который интуитивно, сводя их в одно переживание, открывает их общую природу (Абсолютное - в системе Брэдли). «Опыт обыденного человека, - пишет Элиот, - хаотичен, непостоянен, фрагментарен. Человек влюбляется, читает Спинозу, и эти два вида опыта не имеют ничего общего между собой, как они не имеют ничего общего со стуком пишущей машинки или с запахом приготовляемой пищи. Но в сознании поэта эти разновидности опыта всегда образуют новые единства».(S, 287)

Художник не занимается намеренной ретроспекцией, не вспоминает, прилагая усилия воли, явления действительности, вызвавшие его переживания. Учитывая это важное обстоятельство, Элиот отрицает определение поэзии, данное Вордсвортом ("поэзия - это эмоция, припоминаемая в состоянии покоя"). В творческом процессе для Элиота существенную роль играют не "припоминание", не эмоции, а то, что он сам именуется "концентрацией", иначе говоря, процесс соединения различных составляющих

переживания в "новые единства". "Новые единства" формируют "новую эмоцию искусства", эстетическую эмоцию.

В эссе 1920-х годов, посвященных проблемам поэзии, Элиот приходит к выводу, что умение создавать «новые единства» является важнейшим условием подлинного творчества. Поэтому он требует от художника «единства восприимчивости» к окружающей реальности. «Единство восприимчивости» в системе Элиота означает переживание мира как целостности. Оно возможно лишь в том случае, если человек (художник) ощущает и признает наличие высших, метафизических ценностей. Таким образом, основой художественного освоения реальности является, согласно Элиоту, религиозный опыт. Однако здесь важным моментом является именно то обстоятельство, что абсолютные ценности должны восприниматься человеком, как существующие не в нем самом, а вне его. Поэтому единственной религиозной доктриной, дающей человеку целостность видения мира, Элиот считает католицизм. «Единство восприимчивости» предполагает умение художника переосмыслить (включить в «новое единство») не какую-то часть своего переживания, а все переживание и свести воедино самые разнообразные его составляющие. Художественное произведение должно обнаруживать общее (вневременное начало), лежащее в основе чувственного, интеллектуального, философского опыта поэта, нравственных принципов, которых он придерживается.

«Единством восприимчивости», считает Элиот, были наделены английские поэты-метафизики: «Поэты XVII в., последователи драматургов XVI в., обладали механизмом восприимчивости, который мог переработать любую разновидность переживания». (S, 287) Элиот приходит к такому выводу, проанализировав поэтический язык представителей «метафизической школы». Их основная особенность – умение сочетать в поэтическом выражении наиболее разнородные явления и тем самым породить «новые единства».

Однако в XVII в. в английской литературе возобладала, по мысли Элиота, тенденция к утрате «единства восприимчивости», от которой английская поэзия так и не смогла оправиться. (S, 288) Поздние елизаветинцы (Бомонт, Флетчер, Мэссинджер) оказались неспособны представить в своих произведениях целостное, единое мировосприятие. Описываемая ими мораль елизаветинской эпохи не несет в их пьесах вечного начала актуального для индивидуума. Она не связана с чувством и выглядит как набор заданных извне нелепых условностей. Принципы этой морали не эстетизируются, и соответственно эмоция искусства воссоздается неточно, что приводит к ее огрублению. Общая тенденция развития английской поэзии, по мнению Элиота, была сопряжена с усугублением «распада восприимчивости». Мыслитель связывает этот процесс прежде всего с распространением протестантизма. Поиск человеком Бога в своей собственной душе, подмена вечных ценностей сугубо человеческими, приводит его к утрате целостного видения мира. Как следствие этого художественный язык становится более утонченным, а поэтическая эмоция более грубой. Среди своих современников способность создавать и воплощать в языке «новые единства» Элиот обнаруживал (кроме, разумеется, своих единомышленников Т.Э.Хьюма и Э.Паунда) у Дж.Джойса и Джозефа Конрада. В эссе

"Суинберн как поэт"(1920) он пишет: "... нам наиболее близок именно тот язык, который стремится соединить и выразить новые объекты, новые группы объектов, новые чувства, новые аспекты, как, например, проза мистера Джеймса Джойса или раннего Конрада". (S, 327)

В идее "новых единств", которую выдвигает Элиот, исследователь должен видеть его попытку найти универсальный способ точного выражения эмоций, точного воссоздания реальности. Соединяя в поэтической фразе гетерогенные явления, подлинный художник обнаруживает новые взаимосвязи между элементами реальности. Эти взаимосвязи обыденное восприятие не замечает и не фиксирует. Следовательно, поэт уходит от традиционного взгляда на реальность и оценивает ее как бы с новой точки зрения, открывая в ней незамеченные прежде стороны. Таким поэтом Элиот считает Э.Марвелла, в стихах которого "знакомое становится незнакомым, а незнакомое - знакомым" (S, 301).

Вместе с тем нельзя забывать, что "новые единства" есть вербальные эквиваленты реальности, обозначения реальности, равно как и понятия. Однако "новые единства" и понятия существенно различаются между собой. Понятия фиксируют поверхностное, обобщенное видение мира. В них реальность обозначается условно, приблизительно. Ее индивидуальность игнорируется. "Новые единства" передают совмещение вербального эквивалента и брэдлиевского "непосредственного опыта", поэтому общее начало сочетается в них с предельно конкретным, что в совокупности дает индивидуальность объекта. Коротко говоря, различие между понятием и "новым единством" заключается в том, что первое **описывает** реальность, а второе – ее **представляет**.

Данная концепция, как отмечает большинство исследователей творчества Элиота, во многом перекликается с идеями его современников-единомышленников, Эзры Паунда и Т.Э.Хьюма. Собственно говоря, именно благодаря некоторым детально разработанным аспектам теорий имажистов ученым и удается осмыслить теорию Элиота как единое целое и связать большей частью разрозненные замечания Элиота в целостную концепцию "новых единств".

Т.Э.Хьюм в своих теоретических работах предостерегал современников против подражания природе, механического копирования внешних связей между составляющими опыта. Он и его последователи, как совершенно справедливо отмечает А.М.Зверев, разделяли общее убеждение в том, что преодоление поверхностного взгляда на реальность позволяет "выявить некие изначально присущие объекту свойства".^[43] Практическую реализацию идеи нового искусства Хьюм (а вслед за ним Паунд и Элиот) видел в живописи художников-абстракционистов, в частности в кубистических картинах Пабло Пикассо. В них он видел, что традиционное понимание мира отвергнуто и выявлена глубинная структура реальности, ее подлинная сущность, ее первооснова.

Эзра Паунд также не обошел вниманием вопрос о художественном воплощении опыта. Однако он выдвинул более оригинальную, чем Хьюм, концепцию, опираясь

главным образом на два источника: философию Ф.Ницше и древнекитайскую поэзию.

Языковые понятия, полагал он, имеют практический смысл, но уведат поэта от индивидуального опыта, превращаясь в автономную сущность, не связанную с конкретной реальностью. Способность сохранить эту связь ранний Паунд возлагает на так называемую "идеограмму", концепцию, которую он заимствовал из работы о китайской поэзии известного ориенталиста Э.Фенелоссы. Согласно Паунду и Фенелоссе, идеограмма представляет собой некую абстракцию, данную в конкретных образах. Внешне дискретные элементы она объединяет по общему признаку. Сам Паунд активно использовал идеограмму в своей поэме "Cantos".

Итак, мы видим, что все эти поэты (и одновременно теоретики) решали проблему воссоздания эмоции в творчестве приблизительно в одном ключе, противопоставляя стереотипное восприятие мира его творческому переосмыслению, то есть обнаружению первоосновы реальности и неочевидных связей между ее составляющими.

Теория "объективного коррелята" предполагает определенное отношение между обыденным переживанием и эмоцией искусства (art emotion). Первое подменяется "объективным коррелятом" и таким образом трансформируется во вторую. Как мы уже установили, в системе Элиота эмоция искусства может быть представлена множеством объектов. В такой ситуации она являет собой **структуру**, принцип, согласно которому составляющие соотносятся друг с другом. Поэтому Маттиесен был глубоко прав, когда утверждал, что Элиота интересуют не сами чувства, а структура, которая из них создается.^[44]

Однако специфический характер соотношения обыденного переживания и эмоции искусства этим не исчерпывается. В статье "Традиция и индивидуальный талант" Элиот высказывает, на первый взгляд, неожиданную мысль: "Поэтам порой присуще эксцентричное и ошибочное желание найти и выразить новые, необычные человеческие эмоции; этот поиск новизны там, где ее нет, приводит к появлению надуманных, извращенных эмоций. Дело поэта не искать новые эмоции, а использовать имеющиеся".^[45] Данное высказывание требует пояснения. Обыденная эмоция, привлекаемая поэтом, утверждает Элиот, может быть "прежней" (уже использованной им в других произведениях). Но поэт всякий раз подбирает ей иной объективный коррелят, создавая тем самым новую эмоцию искусства. Обыденное переживание человека однообразно, и творческая сила как раз и заключается в способности представлять это переживание в различных "объективных коррелятах". Поэтому Элиот в статье резко возражает тем критикам, которые называют Шекспира "универсальным художником", полагая, что он якобы выразил "все возможные человеческие эмоции, не оставив другим никакого материала" ("Кристофер Марло", 1919). (S,119) Переживания, утверждает Элиот, свойственны всем людям, и их разнообразие вовсе не делает человека выдающимся художником. Поэт может сделать неисчерпаемой даже одну эмоцию, воссоздав в своем творчестве многочисленные "объективные корреляты", которые ей соответствуют.

Мы уже затрагивали вопрос о единстве конкретного и абстрактного в эмоции искусства. Теперь попытаемся более детально рассмотреть данную проблему, поскольку она поможет нам уяснить понимание Элиотом не только природы, но и специфики художественного образа, а также поэтического языка.

Художественный образ, согласно Элиоту, индивидуален. Он прежде всего заключает в себе абстрактное (Абсолютное, по Брэдли), точнее говоря, универсальное, первичное начало. Ведь эмоция искусства, которую воплощает образ, передает не просто относительную истину (связанную с частным случаем), а истину абсолютную, "всеобщую". Личностное, преходящее переживание обретает в искусстве внеличностный, объективный смысл. Характеризуя поэзию Шекспира в целом, Элиот замечает: "Шекспир был вовлечен в борьбу - именно она является для поэта жизнью - превращать свои личностные и собственные страдания в нечто дивное и невиданное, нечто универсальное и внеличностное". (S,137)

Фраза "в нечто дивное и невиданное" употреблена здесь неслучайно. Наш перевод не совсем точно передает выражение "into something rich and strange", заимствованное Элиотом из комедии Шекспира "Буря" (I,1,2). У Шекспира эта фраза принадлежит Ариэлю, рассказывающему Фердинанду о гибели и чудесном перевоплощении на дне морском "в нечто дивное и невиданное" отца Фердинанда. Песня Ариэля в поэме Элиота "Бесплодная земля" представлена несколькими цитатами, и все они объединены в общий лейтмотив метаморфозы человеческого "я", означающей возрождение человека, преодоление власти ограничивающего чувственного начала (всего частного) и воссоединение с природным миром (всеобщим, Абсолютным началом). В поэме речь идет об этической норме человека вообще и художника в частности. В статье "Шекспир и стоицизм Сенеки", откуда взят процитированный нами отрывок, Элиот говорит исключительно о творческом сознании, которое не замкнуто личностным "я" и потому способно увидеть в частном проявлении мира Абсолютное, всеобщее начало, и не только увидеть его, но, что самое главное, воссоздать в художественной форме.

Мы выяснили, что индивидуальность художественного образа требует наличия в нем универсального начала. Но последнее, согласно Элиоту, всегда сочетается с началом конкретным, частным. Итак, образ есть единство конкретного (частной эмоции) и всеобщего (смысла). Эмоция оказывается опосредованной смыслом и потому насыщенной, сконцентрированной в образе до предела. Образ, в свою очередь, становится максимально конкретным. Он не указывает на реальность, а сам ею является.

Понимание Элиотом соотношения конкретного и всеобщего, которое мы обнаруживаем в его эссе, не было принципиально оригинальным. Оно повторяло в целом решения этой проблемы, предложенные Т.Э.Хьюмом и Э.Паундом еще в начале 10-х годов XX века. Однако у Элиота, в отличие от его предшественников мы обнаруживаем более заметную генетическую связь с современной ему антропологией.^[46] Как известно, он был в курсе всех исследований в области мифа и

ритуала и особый интерес проявил к работам Дж.Фрэзера и Джесси Уэстон. Эти труды, полагал Элиот, обнаружили глубинную связь архаического мышления и сознания современного человека.

Элиот, как совершенно справедливо отмечает Э. Дрю,^[47] фактически уподоблял работу творческого сознания современного поэта мышлению древнего жреца. Первобытный человек, согласно принципу гомеопатической магии,^[48] в рамках ритуальной церемонии инсценирует смерть и возрождение растительного мира. Он принимает на себя функции мира, тем самым воссоединяя свою жизнь с жизнью природы. Его "я" перестает быть чем-то частным и становится формой всеобщего. Магические заклинания, которые произносятся жрецом в качестве вербального ритуала, обретают эмоциональную насыщенность, наполняются универсальным смыслом. Они всеобщие и при этом предельно конкретны, как бы "материальные".

Данную, наиболее универсальную схему ритуала Элиот практически кладет в основу своих рассуждений о творческом процессе создания поэтического текста. Они оформились в общую концепцию в его поздних эссе. В эссеистике 20-х годов такого рода обобщений нет и быть не может. Ранние эссе, как мы помним, посвящены разбору отдельных авторов, частных проблем. Полностью осмыслить литературно-критическую теорию Элиота 1920-х годов невозможно, если отбросить его концепцию творческого процесса, высказанную в поздних эссе. Лишь с позиции этой концепции объяснимы многие идеи Элиота 20-х годов, поэтому мы и рассмотрим ее подробно в данной работе.

Единство древнего и современного, общего и частного актуализируется поэтом посредством так называемого "слухового воображения" ("auditory imagination"). Смысл этого понятия Элиот раскрывает в книге "Назначение поэзии и назначение критики" (1932-1933): "То, что я называю "слуховым воображением", - это чувство слога и ритма, проникающее гораздо глубже сознательных уровней мышления и чувства, придающее силу каждому слову; оно опускается до самого примитивного и забытого, возвращается к истокам, что-то обретая там; ищет начало в конце. Оно проявляется, конечно, через значения, или не отдельно от значений в обычном смысле и сплавляет стертые в памяти с банальным, текущим и новым, удивительным, самое древнее мышление с самым цивилизованным".^[49] Поверхностное восприятие мира, в котором существенную роль играет сознание, оперирующее понятиями, уступает место, по глубокому убеждению Элиота, бессознательному ощущению в реальности изначального, всеобщего. Внутренний мир поэта перестает быть изолированной сущностью и, подобно сознанию древнего жреца, переживает слияние с реальностью. Поэт чувствует пульсацию глубинных жизненных ритмов и трансформирует ее в ритм создаваемого им поэтического произведения. Ритм, таким образом, является в системе Элиота, во-первых, непосредственным выражением эмоций, во-вторых, проявлением всеобщего, первичного начала и, в-третьих, первоосновой будущего стихотворения. Все остальные элементы произведения: идеи, образы, слова должны порождаться ритмом: "Стихотворение стремится воплотиться в определенном ритме прежде, чем оно будет выражено в словах, и этот ритм может породить идею и образ."^[50]

Поэтическое выражение, являясь актуализацией ритма, характеризуется эмоциональной и семантической насыщенностью. Здесь возникает проблема национального языка, на котором поэт себя выражает.

Автор, наделяя слово глубинным смыслом, тем не менее не вправе приписывать ему какое-либо новое лексическое значение. Он вынужден оперировать исключительно тем, что ему предлагает принятая в данную эпоху традиция словоупотребления. Однако поэт может существенно обогатить слово, ориентируясь на его этимологию. Чем лучше, по мнению Элиота, поэт знает историю языка и происхождение конкретных слов, тем успешнее он решит задачу сопряжения прошлого и настоящего, всеобщего и конкретного[51] в поэтическом выражении. Поэтическое выражение, как указывает Элиот, "можно заставить нести в себе всю историю языка и цивилизации".[52] Утраченные или второстепенные значения, неочевидные в обыденной речи, выявляются в слове, когда автор повторяет его в различных контекстах. В этом и заключается элиотовская концепция музыкальности поэзии.

Рассмотрим, каким образом она реализуется в центральном произведении Элиота "Бесплодная земля". Ключевым для понимания второй главы поэмы, является слово "antique".[53] Оно используется здесь дважды. Первый раз в значении "древний", "старинный", по отношению к вещи, принадлежащей культуре прошлого:

Above the antique mantel[54]

Над полкою старинного камина[55]

Второй раз в значении "дряхлый", по отношению к состарившейся женщине:

You ought to be ashamed I said to look so antique [56]

Тебе должно быть стыдно, что ты выглядишь такой старой (подстрочный перевод).

Слово выбрано Элиотом не случайно, ибо оно имеет огромную традицию употребления в европейской поэзии, начиная с античности. Уже в латыни прилагательное "antiquus", от которого впоследствии произошло англ. "antique", сочетает значения "древний", "старинный" и "старый" ("состарившийся"). Такое же соединение значений мы наблюдаем в итальянском слове "antico".

Для Данте, язык которого был, согласно Элиоту, близок "универсальному" языку Европы, – средневековой латыни, (S, 239) это слово приобретает особую важность. Как убедительно показал в своей статье М.Л.Андреев, оно дает нам понимание дантовской философии времени. Употребленное в значении физического старения, слово применяется исключительно в отношении к Аду и его обитателям. Тем не менее слово приобретает положительные коннотации, когда современному греховному миру Данте противопоставляет древние добродетели. «В "Божественной комедии", - пишет М.Л.Андреев, - таким образом, происходит семантическая игра, основанная на двусмысленности слова "antico", которое может значить "старый" в смысле "состарившийся, достигший старческого возраста" и в смысле "древний", т.е.

более молодой в общем плане исторического роста. Первый смысл, как правило, связан с отрицательным контекстом, второй - с положительным.»[57]

Элиот, как показывает текст "Бесплодной земли", учитывает традицию употребления прилагательного "antique", ориентируясь главным образом на Данте. Тем не менее у Элиота снимается та разница в оттенках, которую фиксирует Данте. В обоих случаях, как в значении "дряхлый", состарившийся, так и в значении "древний" слово несет исключительно отрицательную интонацию. Более того, один из двух возможных смыслов всегда предполагает другой. "Древний" ("antique mantel") означает в то же время "дряхлый". Это не удивительно. Ведь все действие элиотовской поэмы как бы перенесено в ад, и все характеристики, данные предметам и явлениям, исходят от его обитателя, повествователя "Бесплодной земли". Даже то, что первоначально несет положительный смысл, в поэме неизменно обернется своей противоположностью. Для повествователя "antique mantel" означает не ценность, оставшуюся с течением времени незыблемой, а старую вещь, приходящую постепенно в негодность. Таким образом, слово, широко используемое в устной речи, становится у Элиота поэтическим, т. е. предельно эмоционально и семантически насыщенным. В двух контекстах оно проявляет не только различные "оттенки" современного значения, но и свою этимологию. Синтезируя в себе значения, накапливаемые на протяжении ряда эпох, слово совмещает конкретный ситуативный смысл и одновременно универсальный. По мысли Элиота, такая тенденция обогащает национальный язык и способствует упрочению национальной культуры.

О постепенной деградации английского языка говорил и Э.Паунд. Живое слово любого европейского языка, утверждал он, неизбежно утрачивает свои значения, дегенерирует в понятие. Подлинный поэт призван остановить эту разрушительную для культуры тенденцию и сохранить как изначально заданные в слове значения, так и значения приобретенные словом в процессе развития языка. Концепция "логопозьи", выдвинутая Паундом, во многом перекликается с представлениями Элиота о музыкальности стихов. "Логопозью Паунд понимал как "последовательность слов, представляющую собой игру или "танец" интеллекта среди сталкивающихся значений слов, их освещенных обычаем смысловых употреблений, с одной стороны, и имплицитных значений, выявляемых словами в контексте – с другой".[58]

Анализируя проблему соотношения абстрактного и конкретного начал в художественном образе, как ее понимал Элиот, мы акцентировали первое, рассмотрев связь поэтического выражения с первоосновой бытия. Важно учесть, что эта связь неизменно обуславливается требованием конкретности, точности слова и художественного образа. Каким образом данное требование, по мысли Элиота, может быть выполнено художником? На этот вопрос Элиот отвечает, выдвигая концепцию "зрительного языка", которая является важнейшим аспектом теории "объективного коррелята".

Согласно Элиоту, эмоция искусства, воссозданная в поэтическом выражении, предметна или объектна. Отсюда следует, что объект, эмоция и поэтическое

выражение едины. Последнее, как уже было сказано выше, не описывает реальность (объект), не объясняет, а представляет. Подобно словам древнего жреца, оно обретает вещественность и становится "ясным", "прозрачным". "Внимание читателя, - указывает Элиот, - сосредоточивается на объекте, а не на средстве его передачи." [59] Соответственно подлинная поэзия обращается скорее к зрению человека, чем к его слуху. Зрительный характер поэтического выражения предполагает предельную точность в воссоздании объекта. Последний, несмотря на то, что передан вербальной конструкцией, предстает в своей конкретности осязаемым, зримым. Тем самым поэзия принимает на себя функцию изобразительного искусства.

Визуальность языка, согласно Элиоту, есть признак великой поэзии. Визуальность легко обнаруживается у древнегреческих драматургов (S,68), в творчестве Данте (S,242), а в английской литературе у некоторых драматургов эпохи Возрождения и у поэтов-метафизиков.

Данная концепция была разработана Элиотом в духе теории имажистов. Идею зрительного языка как единственно возможного языка поэзии выдвинул Т.Э.Хьюм. Он противопоставлял визуальность поэтического выражения, сохраняющего индивидуальность объекта, поверхностному клише обыденной речи. Эзра Паунд также говорил о необходимости ориентироваться на визуальный ряд. Его "идеограмматический метод", о котором мы уже говорили, предполагает создание поэтом зрительного образа.

Итак, конкретность художественного образа в понимании Т.Э.Хьюма, Э.Паунда и Элиота связана с визуальным характером и соответственно точностью поэтической фразы.

Теория "объективного коррелята" Элиота имеет прагматико-коммуникационный аспект. Он задается уже в самой формулировке теории. Художник, по Элиоту, должен подобрать "объективный коррелят" "...с тем, чтобы приведение внешних фактов, заключающих в себе чувственный опыт, сразу же порождало эмоцию". (S, 145) Эта часть определения требует дополнительного комментария. Здесь речь идет о читателе. Он способен адекватно пережить эмоцию, заложенную в произведении лишь в том случае, если она представлена объектом, внешней формой. Когда эмоция полностью не воссоздается в "объективном корреляте" и остается принадлежностью субъекта, подлинной коммуникации между читателем и автором не происходит. Читатель оказывается не в состоянии в силу субъективного характера эмоций (в силу того, что она скрыта от восприятия) сопережить ее.

Подробный разбор элиотовской теории и выяснение природы эмоции искусства позволяет нам определить принципиальные различия между обыденной эмоцией и эмоцией искусства.

Обыденная эмоция, связанная с субъектом, всегда неопределенна, динамична, неустойчива (имеет преходящую природу) и не содержит смысла. Она не имеет прямого отношения к эмоции искусства, хотя и служит для нее своеобразным

первичным материалом. Эмоция искусства, в понимании Элиота, связана с объектом, определена и статична, поскольку она концентрирует движение обыденного чувства в одной точке. Эта эмоция насыщена смыслом и, следовательно, обнаруживает в себе устойчивое, непреходящее начало.

Постоянное стремление разграничить два типа эмоций, которое мы встречаем в большинстве статей Элиота, в сущности приводит нас к выводу о независимости искусства от проявлений реальной жизни.

Именно эта идея позволяет многим исследователям творчества Элиота называть его эстетом или апологетом концепции "чистого искусства". Действительно, на первый взгляд, фундаментальные положения его литературно-критической теории совпадают с принципами концепции "чистого искусства": Элиот заявляет об автономности искусства, во-первых, по отношению к обыденной реальности и, во-вторых, по отношению к субъекту, его чувствам, его интересам. Кроме того, Элиот как в ранних (эссе «Данте»), так и в поздних статьях проводит жесткое разграничение искусства и других форм ментальной деятельности (литературной критики, философии и т.д.). И тем не менее было бы ошибкой причислять его к сторонникам "чистого искусства".

Элиот неоднократно критически отзывался об этой концепции (S, 431–443) и подробно разобрал ее с точки зрения своего понимания художественной формы в лекции "От По к Валери" (1948).^[60] Его теория "объективного коррелята" достаточно четко устанавливает, что творческий процесс имеет вполне определенную цель - воссоздать эмоцию в форме "объективного коррелята". В более обобщенном виде эту задачу можно представить как требование **полной** вербализации поэта и создания **завершенного** произведения. Для современных адептов "чистого искусства" ("искусства как такового"), к которым Элиот относит Поля Валери, творческий процесс интересен как таковой. Они наблюдают за собой во время работы и не ставят перед собой цели завершить произведение, полностью воссоздать свое переживание. Соответственно их обыденная эмоция остается невоплощенной, смутной и не трансформируется в эмоцию искусства. В этом случае, считает Элиот, произведение не является артефактом и остается в состоянии замысла. Таким образом идея "чистого искусства" логически приводит, по мнению Элиота, к исчезновению искусства. Сам он, как мы видим, критически проанализировав эту идею, признал ее несостоятельной с точки зрения принципов теории "объективного коррелята".^[61]

Завершая разговор о теории "объективного коррелята", нам необходимо выявить ее связь с общими христианскими представлениями Элиота и осознать тот этический смысл, который она в себе заключает. Каким же образом элиотовское понимание художественной формы соотносится с ветхозаветной идеей первородного греха? На этот вопрос мы попытаемся ответить, рассмотрев теорию "объективного коррелята", исходя из категорий конечное/бесконечное.

Христианское учение в целом утверждает, что человек - существо, потенциально соединяющее в себе духовное и материальное, т. е. бесконечное и конечное. Человек ограничен чувственным началом, и его долг – осознавать эту ограниченность. Он не

способен осмыслить бесконечное как таковое и познает его лишь через конечные формы. В том случае, если человек пытается проникнуть в бесконечное, познать бесконечное, он ввергает себя в гордыню и повторяет первородный грех.

Согласно теории "объективного коррелята", как мы уже указывали, поэт синтезирует конечное (эмоцию) и бесконечное (Абсолютное) в поэтическом выражении. В конечном он выявляет бесконечное, а бесконечное передает в форме конечного. Если эмоция подведена под "объективный коррелят", то художник не нарушает христианскую этику, с точки зрения Элиота, и творит в состоянии смирения и благочестия, создавая истинную поэзию. Соответственно тот поэт, который не воссоздает эмоцию полностью, оставляет ее невыразимой, нарушает этический код, совершая первородный грех. Он пытается передать в слове невыразимое, бесконечное, что не под силу человеческому существу. Данная позиция определяет отношение Элиота к эстетике романтизма, постулирующей неисчерпаемость эмоции, невозможность для поэта полностью вербализоваться. Критикуя культ эмоций, Элиот, как справедливо указывает в своей работе В.Бакли, неизменно "намекает на вторжение в литературу дьявольского начала".^[62] Гипертрофия обыденных эмоций означает в его системе признание поэтом неограниченности, значимости своего "я", то есть актуализацию им первородного греха. Вот почему Элиот во многих эссе (S, 430, 489–490) соглашается с Т.Э.Хьюмом, который полагает, что для гуманистов и романтиков "исчезает проблема зла, исчезает идея греха".(S, 490) Оба мыслителя имеют в виду не столько идеи, высказанные романтиками и гуманистами, сколько их теории, отвергающие представление о несовершенстве человеческой природы, сколько "искаженную" художественную форму, как следствие такого рода миропонимания.

Создатель теории "объективного коррелята" уделял главным образом внимание проблеме обыденной эмоции и ее трансформации в эмоцию искусства. Однако это не значит, что Элиот не учитывал внеэмоциональное, рассудочное восприятие поэтом действительности.

Интерес, который он проявлял к философским построениям, был интересом скорее историка или писателя, чем теоретика философии. Элиот обращает внимание не на истинность тех или иных концепций как таковых, а на степень точности их вербализации автором, на стиль произведения, на удачные или неудачные формулировки. Иными словами, он воспринимает философскую работу прежде всего как художественный текст (S, 145).

Уже в самом начале своей творческой деятельности Элиот приходит к мысли об относительности всякого философского знания. Сложный и индивидуальный характер реальности никакая схема, навязанная извне, объяснить не может. Индивидуальная по своей природе реальность должна быть не объяснена, а воссоздана человеком. В письме к Норберту Винеру от 6 января 1915 года Элиот замечает: "В определенном смысле, конечно, все философствование есть искажение реальности, ибо ни одна философская теория не имеет значения для практики. Это -

попытка организовать запутанный и противоречивый мир здравого смысла, попытка, которая неизменно приведет к частичной неудаче или к частичному успеху. Она неизменно предполагает попадание двух ног в один ботинок: почти каждая философия начинается с бунта здравого смысла против какой-нибудь теории и заканчивается - когда она становится более разработанной и близкой к завершенности - полным абсурдом, который видят все, кроме ее автора. <...> Я почти готов признать, что урок релятивизма состоит в следующем: избегать философии и посвятить себя либо реальному искусству, либо реальной науке."^[63]

Во многих эссе 1920-х годов Элиот обращается к проблеме взаимоотношения искусства и философского знания, а точнее говоря, к вопросу о роли идей и философских концепций в художественном произведении.

Элиот был убежден, что философская деятельность и творческая различны по своей природе. Первая требует логики идей, вторая, как указывает Элиот во вступительной статье к "Анабазису" С.Дж.Перса, "логики воображения".^[64] Философия оперирует абстрактными понятиями; в поэзии используются образы, соединяющие предельно конкретное и абстрактное. Совмещение столь разных форм умственной деятельности невозможно. Оно неизбежно приведет к ослаблению одной из них. В сборнике эссе "Назначение критики" Элиот заявляет: "Видимо, поэт, будучи также философом, должен состоять из двух личностей; я не имею в виду случаев полной шизофрении, и не вижу, чтобы что-нибудь существенное было достигнуто по принципу "ум хорошо, а два лучше". Очевидный пример - Кольридж, но мне кажется, он был способен заниматься одним только за счет другого."^[65] Поэт-философ, по мнению Элиота, стремясь выразить свою концепцию, тем самым подчиняет формирующуюся художественную реальность заранее заданной схеме. В такой ситуации функция поэзии сводится к украшению философской идеи.

Элиот также считает недопустимым для критика и читателя ограничивать анализ или понимание какого-либо произведения вычлениением философской мысли, заложенной в нем. "Шекспир и Данте, - пишет Элиот в статье "Сенека в переводах елизаветинцев" (1927), - были просто поэтами; наша оценка интеллектуального материала не влияет на нашу оценку их поэзии."(S, 96) В эссе "Шекспир и стоицизм Сенеки" Элиот называет ряд исследований, в которых критики делали попытки выявить магистральную философию Шекспира, объясняя ее глубинным влиянием философской мысли (влиянием Монтеня и Маккиавели). Элиот, в частности, упоминает известную книгу У.Льюиса, где речь идет о Шекспире: "Маккиавели, предложенный таким образом - лишь Анти-Маккиавели, но ни в какой мере не подлинный, личность, которую елизаветинская, георгианская и любая другая Англия была не в состоянии осмыслить. Однако я полагаю, что мистер Льюис ошибается, считая, что на Шекспира и вообще на елизаветинскую Англию мысль Маккиавели оказала влияние. Я думаю, что Шекспир и другие драматурги использовали известную идею Маккиавели для сценических целей, но она имела столь же общего с Маккиавели, который был итальянцем и римским католиком, сколько представления мистера Шоу и Ницше подлинным Ницше."(S, 128) Анализ поэтического произведения, который сводится к выявлению в нем какой-либо философской

системы, полагает Элиот, не дает критику или читателю истинного понимания, ибо эта система уже настолько гармонично вплетена в ткань произведения, что не может быть абстрагирована.

Художник, считает Элиот, может обладать четкой, связной системой идей, если в его эпоху утвердила себя мощная философская или религиозная традиция. Таким Элиот видел Данте. Поэт может ориентироваться на менее значительную в понимании Элиота философию, как это делает Шекспир, в творчестве которого обнаруживаются следы влияния Сенеки, Макиавели, Монтеня (S,136). С философской точки зрения, поэту бывает свойственен и эклектизм, как Донну, совмещавшему не связанные между собой концепции. Наконец, художник может вообще не иметь системы и заимствовать у современных ему мыслителей отдельные идеи. Эта особенность творческого метода Джозефа Конрада вовсе не умаляла для Элиота его таланта. Истинность или неистинность идей несущественна в рамках поэтического произведения. Данте опирался на величайшую философию Фомы Аквинского. Более того, итальянский язык Данте был близок латыни, языку схоластики. Но все эти преимущества, считает Элиот, ни в коей мере не делают Данте более великим поэтом, чем Шекспира. (S,135)

Известная исследовательница Элиота Е.Ганнер указывает, что в его системе "эстетическое значение стихотворения должно превалировать над интеллектуальным".^[66] Замечание исследовательницы глубоко справедливо. Индивидуальная концепция или даже философская система должны быть, по мнению Элиота, эстетизированы. Но для этого необходимо, чтобы они явились частью общего эмоционального переживания реальности. Мы уже приводили популярную среди элиотоведов цитату из эссе "Поэты-метафизики". В данном случае будет уместно повторить ее второй раз: "Опыт обыденного человека хаотичен, непостоянен, фрагментарен. Человек влюбляется, читает Спинозу, и эти два вида опыта не имеют ничего общего между собой, как они не имеют ничего общего со стуком пишущей машинки или с запахом приготовляемой пищи. Но в сознании поэта эти разновидности опыта всегда образуют новое единство."(S,287) Поэт, хочет сказать Элиот, интуитивно открывает общее начало, связывающее его чувство (любовь) и философскую концепцию (философию Спинозы) в некое эстетическое единство. Последнее предстает как эмоционально-интеллектуальный комплекс. Идея становится неотъемлемой частью художественной формы.

Итак, Элиот принимает в литературном произведении философское построение, но только в том случае, если оно "воссоздается в чувстве". (S,286) Чувство оказывается мыслимым, а мысль прочувствованной. Понимание данной проблемы Элиот ставил в заслугу марксистской критике. По поводу книги Л.Д.Троцкого "Литература и революция" он писал: "Троцкий во всяком случае проводит, видимо, вполне здоровое различие между искусством и пропагандой и смутно осознает, что материалом для художника служат не убеждения, которые он *разделяет*, а убеждения, которые он *ощущает* (насколько, насколько его убеждения вообще являются частью его материала)..."^[67]

С точки зрения Элиота, в английской поэзии непосредственно ощущали идеи поэты и драматурги эпохи Ренессанса: "Их поэзия достигает своей цели, творя эмоциональный эквивалент тому, что казалось лишь сухой идеей, и обнаружив идею живой эмоции, <...> она показывает мысль и чувство как разные аспекты одной реальности." [68] Поэтам эпохи Ренессанса Элиот противопоставлял поздних романтиков Теннисона и Браунинга, которые также активно воспринимали философские идеи, однако "не ощущали свою мысль непосредственно как запах розы". (S,287) Соответственно философские представления и эмоции разведены в их стихах. Идеи не являются частью формы, а предстают в произведении в качестве предмета обсуждения.

Мысль о том, что философская концепция есть сугубо формальный элемент поэзии, Элиот высказывает в эссе "Сенека в переводах елизаветинцев" и "Шекспир и стоицизм Сенеки". Проследившая влияние Сенеки на литературу Англии XVI-XVII веков, он опровергает расхожее представление о том, что характеры в елизаветинских пьесах и сами пьесы были всего-навсего иллюстрациями философских идей. Интерес елизаветинцев к этике Сенеки определяется, считает Элиот, не их увлечением сенековскими идеями как таковыми, а тем, что эти идеи давали возможность творчески реализовать потенциал драматургов. Этика Сенеки воплощается в качестве основы сценических эффектов. Элиот имеет в виду стоическую позу драматического героя. "Этика Сенеки - поза... Поза, которая дает колоссальную возможность создать сценический эффект... - эта поза смерти; смерть дает его характерам возможность произносить наиболее сентенциозные афоризмы - особенность, которую елизаветинские драматурги активно использовали". (S,72)

Проблема взаимоотношения искусства и убеждений художника, поставленная Элиотом в его ранних эссе, получила завершенное обоснование в книге "Назначение поэзии, назначение критики". Однако основные выводы, сделанные мыслителем в главе "Шелли и Китс" не будут поняты до тех пор, пока мы не рассмотрим концепцию конца 1920-х годов, к которой сам Элиот неоднократно отсылал читателя.

Концепция Элиота во многих отношениях повторяет идеи Айвора Армстронга Ричардса, посвятившего многие страницы двух своих работ "Практическая критика" и "Наука и поэзия" вопросу о роли убеждений художника в произведении.

Элиот в эссе "Данте" (1929) ведет речь о рецепции художественного произведения. Он полагает, что читатель может разделять или не разделять убеждений (верований) художника. Эстетическое наслаждение произведением от этого не зависит. Тем не менее читателю следует знать и понимать идеи (концепции), которых придерживается автор, поскольку они стали неотъемлемой частью художественной формы, и эстетическое наслаждение произведением в отрыве от идей будет неполным. "Необходимо, - пишет Элиот в связи с "Божественной Комедией" Данте, - читать философские отступления Данте со смирением человека, вступающего в новый мир, человека, который признает, что каждая часть существенна для целого". (S,257)

В книге "Назначение поэзии и назначение критики" Элиот рассматривает данную проблему с иной точки зрения. Объектом его критического анализа становится творчество не боготворимого им Данте, а П.Б.Шелли, поэта-романтика, во многом предвосхитившее, по мысли Элиота, кризисные явления в английской поэзии конца XIX века.

Элиот заявляет, что идеи Шелли ему не нравятся и что они не дают ему возможность получать эстетическое удовольствие от поэзии Шелли: "Но некоторые взгляды Шелли мне определенно неприятны, и, когда я их встречаю, они мешают моему наслаждению; а некоторые кажутся мне ребяческими. Все это мешает мне воспринимать и наслаждаться его поэзией".^[69] На первый взгляд, создается впечатление, что Элиот противоречит сам себе. Ведь в эссе "Данте", как мы помним, он утверждал, что читатель получает эстетическое наслаждение даже в том случае, если он не разделяет позиции автора.

Почему же Элиот находит возможным, обращаясь к двум поэтическим текстам, с одной стороны, игнорировать неверные, с точки зрения современной астрономии и физики, соображения Данте о структуре вселенной, а с другой - резко критиковать абстрактные идеи Шелли? В "Назначении поэзии и назначении критики" он подробно разъясняет свою позицию. Всех поэтов, так или иначе обращающихся к философии, он подразделяет на две группы: на "тех, кто ставит свой дар слова ритма и образа на службу своим заветным идеям, и на тех, кто использует идеи, которых более менее осознанно придерживается, как материал для поэзии".^[70] Последние (Данте, Лукреций) подавляют свои частные, личностные интересы и взгляды, сохраняя при этом верность истине, то есть художественной форме. В свою очередь художники, принадлежащие к другой группе, подчиняют поэтическую форму собственным интересам. Среди них Элиот особо выделяет Гете, Вордсворта и Шелли, которые, по его мнению, привлекают поэтическую форму с единственной целью - украсить собственные философские воззрения. Они следуют не законам формы, а устойчивым моделям обыденного мировосприятия. Происходит, таким образом, вторжение личностного в сферу поэтической реальности. Разрушается единство художественной формы. Логика воображения, которой требует эстетическое целое, подменяется привычными причинно-следственными связями.

Философские воззрения Шелли не стали в его поэмах частью эстетического целого. Потому читатель (в данном случае Элиот имеет в виду самого себя) воспринимает эти воззрения как таковые, вынося суждения об их истинности или неистинности. В сущности читатель вынужден оценивать не Шелли-поэта, а Шелли-мыслителя и Шелли-человека. "Я нахожу его идеи отталкивающими, - пишет Элиот, - а отделить Шелли от его идей и убеждений труднее, чем Вордсворта. Поскольку биография Шелли всегда вызывала интерес, то трудно читать его поэзию, не помня о человеке: а человек он был неостроумный, педантичный, эгоцентрик, иногда почти подлец".^[71]

Затрагивая вопрос о роли идей в поэзии, Элиот крайне одобрительно высказывается о современнике П.Б.Шелли, Джоне Китсе. Он приводит цитату из известного письма Китса, где последний дает интуитивное понимание места идей в произведении

искусства. Китс явно предвосхищает концепцию Элиота, утверждая, что Вордсворт, пренебрегает истиной (которая приравнивается в системе Элиота к поэтической форме) ради своего интеллектуального материала.

Позицию Китса, столь схожую со своей собственной, Элиот объясняет тем, что Китс, оказываясь, еще в начале XIX века заговорил о внеличностной природе искусства: "Гениальные люди в своем величии подобны неким эфирным препаратам, действующим на Массу нейтрального интеллекта, - но не имеют никакой индивидуальности или определенного характера".^[72]

Итак, философская теория в литературном произведении должна, согласно Элиоту, обрести внеиндивидуальный характер, то есть формализоваться. Тогда она станет фактом подлинного освоения реальности.

Несмотря на эволюцию во взглядах Элиота, которую мы обнаруживаем в поздних эссе, его представление о необходимости сводить воедино эмоцию и мысль в художественном образе всегда оставалось неизменным.

Анализ литературно-критической теории Элиота будет неполным, если мы не выявим тот стержень, тот **логический принцип**, который лежит в основе всех ее аспектов: теории "объективного коррелята", теории литературной традиции, представления о роли философских идей в творчестве и т. д. Этот принцип идет от Аристотеля и заключается в том, что целое больше суммы составляющих его частей. Он связан с представлением Элиота о необходимости целостного видения мира, т.е. с концепцией «единства восприимчивости». Логика рассуждений Элиота приводит нас к важнейшему выводу: целостность мировосприятия художника обеспечивает внутреннюю целостность эстетическому объекту, нерасторжимость всех его составляющих, всех его уровней.

Рассмотрим, каким образом эта мысль реализуется в элиотовской концепции эмоции искусства. Эмоция искусства может быть представлена неким множеством элементов, объединенных в общее единство. Для нас в данном случае существенно, что такое единство есть нечто большее, чем простой набор его составляющих. Они не повторяют, а дополняют друг друга. Читатель сопереживает заложенную в новом единстве эмоцию в том случае, если он воспринимает все ее составляющие в единстве, а не во временной последовательности.

Тот же принцип мы прослеживаем на уровне художественного произведения в целом. Поэт или драматург может привлекать самый неоднородный внешне материал, но этот материал должен обладать внутренним единством. Необходимо, чтобы в нем присутствовал общий стержень, превращающий разнородные элементы в единое целое, более значимый, чем каждый из элементов и чем их сумма. В эссе "Филипп Мэссинджер" (1920) Элиот указывает: "Поэтическая драма должна обладать эмоциональным единством независимо от того, какова эмоция. Она должна иметь доминирующий тон; и если этот тон достаточно весом, то наиболее разнородные эмоции способны лишь усилить его" (S, 124). По мнению Элиота, единство в пьесах Мэссинджера - чисто поверхностное, а не внутреннее. Мэссинджер оказался

неспособен объединить все разнородные эмоции, привлекаемые им самим, в единое целое.

Анализируя "Божественную Комедию" Данте, Элиот отмечает внутреннее единство всех ее частей - "Ада", "Чистилища" и "Рая". Каждая из них обретает смысл не сама по себе, а в контексте всей поэмы. "Существенно то, - отмечает Элиот, - что поэма Данте - единое целое, и в результате следует понять каждую часть ее, чтобы понять любую другую". (S,42)

Проблема единства материала не связана у Элиота исключительно рамками отдельно взятого произведения. Он переносит ее на творчество художника в целом. Эволюция художника рассматривается им как структура, где роль составляющих отведена произведениям. Творчество, считает Элиот, - это не набор разрозненных произведений. Они едины, и их связь создает как бы дополнительный уровень в читательском восприятии. Значимость художника зависит от того, как его произведения соотносятся друг с другом. Каждое из них призвано, по мнению Элиота, раскрыть одну из сторон творческой личности, дополняя остальные произведения, раскрывающие другие стороны. Только в этом случае, т. е. внося нечто новое в контекст творчества, произведение обретает ценность. Если произведение не добавляет ничего существенно нового в понимание читателем художника (автор повторяет себя), то он не является подлинно творческой личностью. Этот оценочный принцип складывается у Элиота уже в начале 1920-х годов. В эссе "Суинберн как поэт" (1920) он пишет: "Есть поэты, у которых уникальна каждая строчка. Бывают другие, о которых следует судить по нескольким стихам. Существуют, наконец, и иные. У них следует читать лишь избранное, но при этом выбор может быть произвольным".(S,323) К последним он относит Суинберна, к первым -Данте.

Целостность творчества Элиот находит у многих английских драматургов эпохи Ренессанса: Шекспира, Чепмена, Джонсона и Форда. Однако своеобразным эталоном такой целостности он считает именно Шекспира. В эссе "Карел Тернер" (1930) Элиот пишет по поводу шекспировского "Цимбелина": "...подобно любой из шекспировских пьес, она добавляет нечто или развивает что-либо не столь очевидное в предшествующей пьесе; она занимает свое место в некоей упорядоченности".(S,184) В более позднем эссе "Джон Форд" (1932) Элиот высказывается определенной: "... можно сказать, что полное значение любой из его (Шекспира - А.А.) пьес не исчерпывается ее собственным значением, оно заключено в порядке ее очередности в рамках всего творчества, в ее отношении ко всем пьесам Шекспира, более ранним или более поздним: следует знать все творчество Шекспира, чтобы понять какую-либо из его пьес".(S,193) Та мера, - обобщает Элиот, - в какой драматурги и поэты приближаются к единству в своем творчестве, определяет степень значимости их поэзии и драматургии". (S,194) Таким образом, Шекспир значим как художник всеми своими произведениями. Его творчество наделено единством и представляется Элиоту структурой, каждый элемент которой дополняет другие. И в то же время все творчество Шекспира есть нечто большее, чем сумма его пьес, что придает каждой из них дополнительный смысл.

Подход к творчеству художника как к упорядоченному единству становится определяющим для Элиота в эссеистике 40-х и 50-х годов. Он подробно разъясняет этот подход в эссе «Что такое "малая" поэзия?» (S,46-47).

Одним из первых в англоязычной критике Элиот стал рассматривать все творчество поэта как единую структуру, фактически как единый текст. Необходимо отметить, что такого рода подход имеет серьезный недостаток. Элиот фактически снимает проблему эволюции художника и предлагает рассматривать его творчество как некое единовременно заданное целое.

Итак, мы рассмотрели ряд важнейших аспектов теории Элиота, связанных с проблемой создания художественной формы, проследили некоторую эволюцию в его взглядах и выявили исходный принцип, являющийся основой логических построений критика.

Теория литературной традиции.

Важнейшей составной частью литературно-критических воззрений Т.С.Элиота является теория литературной традиции. Она по сути дела повторяет концепцию эмоции искусства с той только разницей, что вопрос о внеличностной природе искусства рассматривается мыслителем на историко-культурном уровне. Именно здесь со всей очевидностью проявляется непримиримый антилиберализм Элиота.

Элиот, как известно, придерживался представления об изначальном несовершенстве человеческой природы и, что самое существенное, подобно И.Бэббиту и Т.Э.Хьюму, развивал эту идею применительно к творческой индивидуальности и художественной форме. Одно из самых известных эссе "Бодлер" (1930) Элиот завершает большим отрывком из хьюмовских "Размышлений". Приведем финал этой цитаты: "Человек изначально порочен, он может добиться чего-либо существенного при помощи дисциплины, этической и политической. Дисциплина, таким образом, имеет не только отрицательный, но и конструктивный и освободительный смысл. Необходимы институты". (S,430) Согласно Хьюму, человек обязан признавать власть, ограничивающую его, авторитеты и, наконец, абсолютные, вечные ценности. В искусстве он призван не выражать свое «я», имеющее преходящий характер, а воссоздавать именно вечные ценности, сохраняя тем самым преемственность поколений художников.

Элиот, выдвинув концепцию «внеличностного искусства», как и Хьюм, прежде всего стремился обнаружить тот самый механизм, который ограничивает обыденную личность, ту власть, что довлеет художнику и не позволяет ему свернуть на путь бесплодного самовыражения. Он экстраполирует в область искусства свое представление о взаимоотношении индивидуального «я» и абсолютных ценностей.

Подобно тому, как абсолютные ценности внеположены человеку, традиция внеположена художнику. Соответственно, если человек осознает свое «я», постигая абсолютные ценности, то художник приходит к самопознанию через традицию. Фактически традиция и есть условие оригинальности, считает Элиот: «А ведь если бы мы восприняли его (гипотетического поэта - А.А.) произведение без подобной предвзятости, нам стало бы ясно, что не только лучшее, но и самое индивидуальное в этом произведении открывается там, где всего более непосредственно сказывается бессмертие поэтов давнего времени, литературных предков автора». (S,14) Именно ощущение традиции, а не так называемое «вдохновение», согласно Элиоту, заставляет художника творить.

Представление о традиции формируется «чувством истории». В статье «Традиция и индивидуальный талант» Элиот пишет: «Традиция прежде всего предполагает чувство истории, совершенно необходимое каждому, кто хотел бы остаться поэтом, перешагнув рубеж двадцатипятилетия; в свою очередь это чувство истории предполагает ощущение прошлого не только как прошедшего, но и как настоящего; оно побуждает человека творить, ощущая в себе не только собственное поколение, но и всю европейскую литературу, начиная с Гомера (а внутри нее - и всю литературу собственной страны) как нечто, существующее единовременно, образующее единовременный ряд». (S,14)

Литература прошлого безусловно отстоит от современной по времени и материалу. Однако подлинный поэт, считает Элиот, не отбрасывает ее достижения в области языка, а, напротив, сохраняет. В его поэтической речи начинает звучать голос его литературных предшественников. Выражение аккумулирует в себе традицию его использования на протяжении всей истории, проявляя не сиюминутный, а вечный смысл, актуальный для поэтов прошлого. Мы уже говорили о том, что эмоция искусства всегда предполагала соединение конкретного и всеобщего. В свете теории литературной традиции всеобщее (Абсолютное, по Брэдли) следует понимать как «общекультурное», архетипическое, как форму, (если воспользоваться терминологией К.Г.Юнга) «коллективного бессознательного».

Пассивного знания произведений прошлого, восприятия их как памятников ушедшим эпохам явно недостаточно, считает Элиот. Поэт должен активно воздействовать на прошлое, открывать в нем вечное начало, которое делает литературное прошлое, во-первых, бессмертным и, во-вторых, тождественным настоящему. Тем самым прошлое обретает новую жизнь в произведениях поэта, наделенного «чувством истории».

В эссе «Традиция и индивидуальный талант» мы видим принципиально новое по сравнению с позитивистски окрашенным литературоведением осмысление времени. Время, как скрытое в переживании художника начало, никогда не бывает, по мысли Элиота, дискретным. Оно не делится на прошлое и настоящее. Более того, оно не делится на единство прошлого и настоящего, с одной стороны, и на будущее - с другой, как это может показаться на первый взгляд. Ибо в рассуждениях Элиота мы прослеживаем традиционно романтическое представление о поэте-провидце: поэт

существует вне времени, ему открыто прошлое, а следовательно, и будущее. Творчески переосмысляя достижения своих предшественников, полагает Элиот, поэт предопределяет плодотворную перспективу развития литературы. Итак, «историческое чувство» означает переживание истории как неизменной целостности. «Хотя в данном случае Т.Элиот оперирует понятием историческое, - справедливо замечает А.С.Козлов, - по сути речь у него идет о трансисторическом аспекте поэзии, или, используя терминологию лингвистов, о ее "синхронном срезе"». [73]

Элиот ни в коем случае не отождествляет «традиционность» с эпигонством. Он только определяет необходимую направленность литературы – тенденцию к совершенствованию языка, к исчерпыванию его возможностей. В том случае, когда чувство опосредовано разумом и воссоздано в слове, поэзия приближается к идеалу. Теория традиции, конечно, консервативна и догматична, ибо она предполагает только одну модель художественного творчества и отрицает какие бы то ни было другие. Но, с другой стороны, традиция не является чем-то раз и навсегда заданным. Поэт не может механически перенять ее у своих непосредственных литературных предшественников: «Ее (традицию - А.А.) нельзя унаследовать, – пишет Элиот, – и если вы стремитесь к ней, то вы сможете овладеть ею, лишь приложив огромный труд». (S,14) Поэт-эпигон, стараясь быть "традиционным", на самом деле следует условным моделям мировосприятия. Поэтическое выражение в его творчестве утрачивает индивидуальность и превращается в условное понятие. Соответственно исчезает и индивидуальность эмоции искусства, которую он пытается выразить. Прошлое необходимо наполнить смыслом, иначе оно превратится для современного человека в памятник и дегенерирует в представление об эмоции искусства, оторванное от индивидуального переживания. Иными словами, оно перестает быть частью эмоции искусства. Подлинное усвоение традиции требует от поэта вовлеченности в определенную эпоху. «Великий поэт, – цитирует Элиот известную фразу Реми де Гурмона, – когда пишет о себе, описывает свое время». (S,137) Понимание традиции формируется усилиями *индивидуальногосознания*. Ее основа – конкретное переживание реальности, которое затем благодаря «критической деятельности» (S,30) поэта приобретает универсальное значение. «Традиционность» и оригинальность тем самым уравниваются в творчестве подлинного художника, наделенного индивидуальным чувством традиции.

Все вышесказанное требует, однако, краткого пояснения. Итак, литературная история оставляет нам в наследство некие нормы (вечное), принципы, которые некогда успешно функционировали, позволяя художнику адекватно воссоздавать реальность, а языку сохранить первозданность в соответствии с его возможностями или с литературной ситуацией (частное). На стыке вечного и частного рождалась подлинная художественная речь. Современный автор, оценивая искусство прошлого, должен ощущать то, каким образом вечное трансформировалось во временное и этот принцип привести в соответствие с языковой ситуацией, в которой он находится. Художник призван не повторять удачные открытия предшественников, не копировать их речь, их произведения, а обращаться к точке *предсуществования* этой речи и этих произведений, воссоздавать ситуацию *возможности* старого произведения, создавая при этом новое.

В нашей интерпретации теория Элиота напоминает идеи его учителя, Ирвинга Бэббита, высказанные им в работах «Литература и американский колледж» (1908), «Гений и вкус» (1918) и др. Однако представление Бэббита о литературной традиции и о связи литературного прошлого и настоящего были чересчур механистичными и упрощенными для Элиота. Он в отличие от своего учителя понимал литературную традицию не как нечто раз и навсегда заданное и неизменное.

Чтобы уяснить подлинный смысл теории Элиота, обратимся к его концепции «идеальной упорядоченности» (ideal order), являющейся составной частью его теории традиции.

В основе данной концепции лежит та же логическая схема Ф.Г.Брэдли, которую Элиот уже использовал в разработке понятия «новое единство». Современные исследователи, как правило, единодушны в признании явной генетической связи теории традиции и концепции Абсолютного. В частности, В.В.Прозерский полностью привязывает теорию Элиота к философии Брэдли.^[74] Е. Ганнер также констатирует момент влияния Брэдли; обнаруживая важнейшую, на наш взгляд, причину обращения Элиота к логической модели философа, - его стремление обусловить идеальную упорядоченность интенцией поэта. «Брэдлиевское описание Абсолютного, - указывает исследовательница, - скорее всего подсказало Элиоту понимание искусства как упорядоченности, которая в то же самое время не статична, а способна к полному изменению...».^[75] Дискретные явления, которым свойственны различные качества, согласно Брэдли, имеют общую природу, Абсолютное. Сознание художника, как утверждает Элиот, объединяет гетерогенные составляющие переживания в «новое целое» (new whole). (S, 287) Подобным образом художник сопрягает различные литературные произведения, обнаруживая в них общую природу (Абсолютное). Они объединяются в литературный ряд, «органическое единство» (organic whole) (S,23). «Органическим» Элиот называет его потому, что единство не является статичным. С появлением нового произведения литературный ряд, учитывая это произведение (точнее говоря, учитывая новую форму Абсолютного), полностью перестраивается, для того чтобы его включить. «Существующие памятники культуры, - пишет Элиот, - образуют между собой идеальную упорядоченность, которая изменяется при появлении среди них нового (подлинно нового) произведения искусства. Существующая упорядоченность завершена в себе, пока не появится новое произведение; для того чтобы упорядоченность сохранилась, вся она должна хоть немного измениться [...]. Тому, кто принимает эту идею упорядоченности формы европейской и английской литературы, не покажется абсурдным, что прошлое меняется на глазах под воздействием настоящего так же, как настоящее направляется прошлым». (S,15) Взаимодействие культур, о котором говорит Элиот, когда прошлое безусловно порождает настоящее, но и настоящее «творит» прошлое, открывая его потенциальные возможности, еще раз подтверждает трансисторический характер элиотовской теории.

Каждый литературный памятник (некое частное), согласно теории традиции, как мы выяснили, существует не сам по себе. Он включен в «органическое целое» (общее).

Именно в рамках органического целого он способен обрести смысл. И если Ф.Г.Брэдли говорил об относительности индивидуального опыта, то Элиот отрицал возможность полной уникальности художника, ценности его произведений вне традиции. "Ни один поэт, ни один художник, - пишет Элиот в статье "Традиция и индивидуальный талант", не обретает свое значение изолированно. Значимость поэта, его оценка есть оценка в его соотнесенности с поэтами и художниками прошлого" (S,15). Подобно тому, как христианин осознает двойственность человеческой природы, ее ограниченность, подлинный художник ощущает свою зависимость от традиции. Личностные, субъективные переживания он подчиняет власти абсолютных ценностей. Внеличностное, традиционное начало ограничивает его обыденное "я". По мысли Элиота, "художник должен отдавать себе отчет в том, что сознание Европы - сознание его собственной страны сознание, которое он приобретает, является значительно более важным, чем его собственное сознание". (S,16)

Если не учитывать влияние Ф.Г.Брэдли, то вполне можно было бы предположить, что концепцию обусловленности прошлого настоящим Элиот заимствовал у Эзры Паунда. Паунд еще задолго до Элиота заявил о том, что современная поэзия должна сохранять живым и актуальным литературное прошлое и непрерывно в поисках творческого импульса обращаться к истокам европейской культуры. Паунд отрицал пассивную рецепцию прошлого, бездумное поклонение литературным памятникам. Восприятие прошлого, считал он, всегда должно быть подчинено воображению, непрерывно открывающему в литературных памятниках новый, скрытый доселе смысл. И здесь возникает существенное различие между теориями Элиота и Паунда.

Элиотовская концепция метафизична. С его точки зрения, существуют абсолютные, вечные, ценности, соединяющие произведения, принадлежащие разным эпохам. Настоящее действительно определяет прошлое, делает его актуальным. Однако современность открывает в прошлом не только возможности для своего развития, но и вечный, абсолютный смысл. Кроме того, Элиот придерживался христианского (точнее говоря, католического) миропонимания, признавая этические принципы христианства незыблемыми. Что касается Паунда, то он стремился поколебать самые основы метафизического мышления. Он подходил к художественному тексту не с намерением выяснить, какую видоизмененную форму приняло в нем непреходящее, а с желанием обнаружить в нем "возможность для порождения новой мысли"^[76]. Для Паунда не существует проекта бытия, априорно заданных ценностей. Наличие трансцендентальной схемы есть, в его представлении, отсутствие многообразия в культуре, понижающее ее творческую возможность. Паунд в отличие от Элиота выступает против христианства, полагая, что оно уже больше не является порождением непосредственного чувства, связывающего человека с реальностью, каким были религии древних. Он осуждает монотеизм (который принял в Европе форму христианства), вводящий человека в неистинный мир условных представлений, и противопоставляет ему конфуцианство с его духом братского уважения ко всем точкам зрения.

Итак, две теории, общие в своей интенции заставить искусство настоящего возвратить человечеству в современной форме литературу прошлого, оказываются

совершенно различными в понимании принципов творческого мышления. Одна отрицает представление о существовании Абсолютных ценностей, другая видит в них основу сохранения живой культуры.

Описывая ситуацию в английской литературной жизни рубежа веков, мы уже очертили весь круг критических замечаний, высказанных Элиотом в адрес англоязычного литературоведения. В полемике с ним и сложилась элиотовская теория традиции. Неудовлетворенность консервативно мыслящего Элиота английской критикой вполне объяснима. Основой викторианской критики, по его мнению, был либерализм, т. е., во-первых, отсутствие строгих критериев (и, следовательно субъективизм) в оценке произведений, и, во-вторых, представление о главенствующей роли личностного начала в литературном творчестве и акцентирование оригинальности художника. Либерализм разрушает единство литературной традиции, превращая ее в набор не соотнесенных друг с другом литературных памятников.

О позитивистски окрашенном академическом литературоведении, ориентированном, по мнению Элиота и Паунда, на механическое знание, мы уже говорили. Элиот активно полемизирует с академической наукой, выявляя неспособность ученого эмпирика соединить знания о литературе прошлого и ее эмоциональное восприятие в единый комплекс.

Обратимся к конкретному примеру, к полемике Элиота с одним из представителей академической англоязычной классической филологии. Чтобы лучше уяснить смысл этой полемики, нам придется сделать ряд предварительных замечаний. Прежде всего отметим, что, согласно Элиоту, основное достоинство языка древнегреческих драматургов заключается в том, что он актуализирует в себе предельную эмоционально-смысловую насыщенность и потому ориентирует читателя на зрительную реальность. (S,68) Данное свойство, полагает Элиот, должно быть сохранено в английском переводе. Это возможно, когда переводимое произведение не просто осмыслено переводчиком, а пережито им, когда английский поэтический язык столь же точен и визуален, сколь и язык оригинала. Если данное условие выполняется, то поэт-переводчик добивается единства прошлого и настоящего, ибо принцип, которым руководствуется литература прошлого, остается для настоящего неизменным.

Именно перевод классических текстов, к которому обращаются порой ученые-академики, становится индикатором их неспособности адекватно воспринимать классическую поэзию. Для Элиота проблема не только в том, что ученый не справляется с поставленной задачей. Все оказывается гораздо сложнее. Современный поэтический язык, на котором выполнен перевод классического текста, парадоксальным образом обнаруживает свойство совершенно, казалось бы, невозможное для эмпирика – **субъективизм** в восприятии прошлого.

Последовательную критику субъективного отношения к античному наследию (т.е. к прошлому), отношения, которое неразрывно связано с глубоким знанием этого наследия, Элиот проводит в статье "Еврипид и профессор Марри" (1920). Он

рассматривает перевод трагедии Еврипида "Медея", сделанный авторитетным классическим филологом Гилбертом Марри. У Элиота, безусловно, не было повода упрекнуть Г.Марри в недостатке знания греческого языка и греческой культуры, тем более, что гарвардские лекции профессора в свое время сыграли определенную роль в формировании взглядов самого Элиота на природу поэзии.^[77] Но эти знания, как показывает разбор перевода, никоим образом не связаны с целостным восприятием трагедии Еврипида. Языковые конструкции, которые использует Марри, представляют собой романтические штампы, условные понятия. Там, где у Еврипида эмоция воссоздана в точном образе, у Марри она оказывается несфокусированной, ибо ее передает обыденная фраза. Таким образом, возможности, которые открывает перед английским поэтом язык греческого драматурга, утрачивается в переводе. "Греческая поэзия, - пишет Элиот, - никогда не окажет ни малейшего оживляющего воздействия на английскую поэзию, если появится под видом грубого снижения в высшей степени личностной идиомы Суинберна"(S,61). "Профессор Марри, - развивает Элиот свою мысль, - просто установил между Еврипидом и нами барьер, еще более непреодолимый, чем греческий язык" (S,62). Барьер, о котором идет речь, воздвигает между настоящим и прошлым собственно человеческое, обыденное начало автора. Представления об античной поэзии, по мнению Элиота, не учтены, а, напротив, принесены в жертву субъективному впечатлению, лишенному интеллектуальных оснований. Переводчик ориентируется на то, что подскажет ему так называемый "внутренний голос".

Критика Элиотом перевода, сделанного Г.Марри, дает нам основания утверждать, что позитивные знания (исследования в области психологии, истории, антропологии) ни в коем случае не отрицаются в системе Элиота (S,62). Они выполняют определенную функцию: ограничивают роль личностного начала в восприятии поэтом или критиком прошлого. Однако речь идет не о знаниях вообще, а лишь о тех, которые являются интеллектуальной основой эмоционального восприятия. Эмпирические знания, оторванные от опыта, приводят к личностному, субъективному восприятию прошлого.

Элиот был безусловно прав, утверждая в эссе "Еврипид и профессор Марри", что академическое литературоведение, ориентируясь, как правило, на устоявшиеся, общепринятые нормы литературного языка (штампы в понимании Элиота), отстает от развития литературной жизни. И вместе с тем использование Марри в литературном переводе традиционных поэтических норм еще не означает, что он утрачивает ощущения единства древнего и современного. Этого единства не чувствует Элиот, ибо он оценивает литературный текст, предложенный Марри, исходя из собственных представлений об английской поэтической речи.

Марри, являясь современником Элиота по времени, был сформирован как литератор викторианской эпохой. И естественно, что поэтический язык близких ему по духу Суинберна и Морриса стал в его представлении тем современным английским языком, который следовало использовать в переводе Еврипида. Встать на точку зрения литературоведа, объяснить специфику предложенного перевода Элиот оказался не способен. Он ограничился критическими замечаниями.

Таким образом, эссе "Еврипид и профессор Марри" еще раз подтверждает трансисторизм, а в сущности антиисторизм Элиота в понимании литературного процесса.

Элиот о назначении поэзии и назначении критики

Мы подошли к одному из центральных вопросов литературно-критической теории Элиота: в чем же состоит назначение поэзии и назначение критики? Чтобы ответить на этот вопрос, нам придется выйти за пределы эссеистики Элиота 1920-х годов и обратиться к его более позднему сборнику эссе, который так и называется "Назначение поэзии и назначение критики" (1933). В данном сборнике, представляющем собой цикл лекций, прочитанных им автором в Гарварде, Элиот не выходит за рамки прежней теории, не высказывает принципиально новых концепций. Цель, которую он здесь ставит, заключается в том, чтобы разъяснить основные моменты своей теории 1920-х годов.

В чем же состоит, по мысли Элиота, основная функция поэзии? Разделявший непреодолимым барьером повседневную жизнь и реальность искусства, обыденную эмоцию и эстетическую, Элиот вполне солидарен с адептами "чистой поэзии", утверждавшими, что поэзия не связана с практическими интересами человека и не несет практической пользы. Ее цель - доставлять эстетическое наслаждение. Автор работы "Назначение поэзии и назначение критики", на первый взгляд, ничего нового не открывает.

Понимание роли поэзии в обществе логически вытекает из концепции творческого сознания. Поэт в системе Элиота преодолевает стереотипное осмысление реальности, условности, абстракции, подменяющие подлинное переживание. Ему открывается индивидуальный характер мира, скрытые связи, незамеченные обыденным сознанием. Это новое восприятие реальности становится доступно читателям, разрушая их традиционное мировоззрение. "Поэзия, - указывает Элиот, завершая свои лекции, - может помочь сломать общепринятые способы восприятия и оценки, которые непрерывно формируются, и помочь людям заново взглянуть на мир или на какую-то новую его часть."^[78]

Однако социальное назначение поэзии этим не ограничивается. Как мы помним, поэт, в представлении Элиота, воссоздавая свое переживание в виде объективного кореллята, во-первых, соединяет мысль и эмоцию в единый комплекс и, во-вторых оперирует индивидуальным, точным выражением. Таким образом, поэт, с одной стороны, заставляет читателя осознать неопределенное по своей природе чувство: "Время от времени она (поэзия - А.А.) может делать немного более понятными для нас те глубокие и безымянные чувства, которые составляют основу нашего бытия".^[79] С другой стороны, поэзия, используя точные формулировки, возвращает обыденным понятиям языка точность, индивидуальность. Она делает язык нации жизненным, способным выразить тончайшие оттенки мысли и чувства. Иными

словами, она приближает язык к реальности. С исчезновением словесного искусства у человека исчезнет и способность выражать свою индивидуальность. Он сможет объяснить свои чувства и мысли не адекватно, а лишь грубо и приблизительно. "Народ, переставший создавать литературу, - пишет Элиот, - останавливается в развитии мысли и восприимчивости. Поэзия народа получает жизнь от языка народа и, в свою очередь, дает ему жизнь. Она представляет собой высшую степень сознания народа, его величайшую силу, его тончайшую восприимчивость".[80]

Понимание общественных функций поэзии Элиот более подробно изложит в своем позднем эссе "Социальное назначение поэзии" (1945).

Ответ на вопрос о сущности поэзии неразрывно связан для Элиота с разговором о литературной критике. Еще в начале 1920-х годов он обосновывает свое представление о критике в эссе "Совершенный критик", "Несовершенный критик", "Назначение критики" и др. В "Назначении поэзии и назначении критики" Элиот во многом уточняет свою позицию. Но она остается непонятной, если отбросить его прежние концепции.

Прежде всего вспомним о том, что Элиот в отличие от Мэтью Арнольда не проводил столь жесткого разграничения между критической деятельностью и творческой. Первая не только может, но и **должна** быть частью творческого процесса.

Либеральные критики и литературоведы (так по крайней мере считал Элиот) подчеркивали важность вдохновения, которое сопутствует, по их мнению, творчеству и является его основой. Критическим усилиям поэта они не придавали значения. Элиот отвергает такого рода подход. Вопросу о поэтическом вдохновении он посвящает несколько страниц "Заключения" в "Назначении поэзии ...". Вдохновение Элиот относит к психическим процессам обыденной личности. Оно вполне может быть материалом поэзии, но никак не стержнем творческого процесса. "Поэтов с более развитым сознанием, - со всей категоричностью утверждает Элиот, - это, безусловно может вообще не касаться; я не могу допустить мысли, что Шекспир или Данте были зависимы от таких причудливых порывов".[81]

Материал поэзии необходимо **"организовывать"**,[82] что достигается именно критическими усилиями. Критический ум ограничивает, организует материал, сообразуясь с определенными законами формы. Он не допускает их нарушения. В процессе критической деятельности (той, разумеется, что является частью творчества) художник отделяет сугубо поэтическое от непоэтического, оставляя последнее за рамками произведения.

Взаимосвязь критических и творческих интенций, о которых шла речь, вовсе не означает, что Элиот уравнивает критическую деятельность и творческую. Первая самодостаточна, вторая подчинена первой. (S,23-24) В литературной критике Элиот выделяет две тенденции: 1) обращение к фундаментальному вопросу о сущности поэзии, 2) конкретная критическая оценка поэтического произведения. Эти тенденции взаимосвязаны, ибо сила обобщения критика заключается в умении соединить как можно больше фактов. Конкретный анализ, в свою очередь,

невозможен при отсутствии понимания общих проблем и без методологических оснований.

Теория литературной критики Элиота, как уже неоднократно отмечалось, сложилась в полемике, во-первых, с викторианской импрессионистической критикой и, во-вторых, с позитивистским литературоведением. "Импрессионистический" критик, по мнению Элиота, подобно поэту-субъективисту, ограничен личностным "я" и в сущности изолирован от анализируемого объекта. Последний является лишь поводом для его самовыражения. Критик описывает не объект, а свои чувства, не имеющие к объекту прямого отношения. Такого рода критический анализ есть, как правило, повторение чужих идей (готовых мнений), расцвеченное субъективными оценками самого критика. Элиот не раз отмечал, что даже такие выдающиеся критики, как О.Ч.Суинберн и А.Симонс (S,23-24) не избежали импрессионистических ошибок. Во многих из эссе, написанных ими, Элиот обнаружил не строгое исследование, а реализацию невоплотившихся в художественном творчестве обыденных человеческих эмоций.

Критик в своей работе, не устает повторять Элиот, не должен выражать никаких эмоций, кроме тех, которые вызывает само произведение.

Английское академическое литературоведение рубежа веков также не вполне удовлетворяло Элиота и прежде всего потому, что оно было безразлично и безоценочно при анализе литературных явлений, тем самым способствуя закреплению и распространению "готовых мнений и оценок". Оно было лишено способности выявить наиболее значительное, существенное для какой-либо литературной эпохи, определить степень эстетической ценности нового произведения, и, соответственно, не могло выработать у читателя художественный **вкус** и определить перспективы развития текущей литературы.

Основа критической интерпретации, считает Элиот, в отличие от литературоведческой, - **индивидуальное** переживание. Критик, подобно рядовому читателю, воспринимает стихотворение эмоционально и интуитивно определяет его эстетическую ценность. Здесь необходимо отличать подлинное переживание стихотворения от обыденного. Последнее поверхностно. Оно предполагает перенесение читателем собственных эмоций на реальность произведения и самоидентификацию читателя с автором. Именно поверхностное восприятие ложится в основу импрессионистической критики. Подлинное (эстетическое) переживание, как указывает Элиот, рассуждая о художественном вкусе, происходит, когда читатель (критик) воспринимает произведение, как нечто, существующее автономно от него, не связанное с его эмоциями и интересами. Эстетическое переживание имеет интеллектуальную основу, возможно, и в том случае, если читатель (или критик) наделен художественным вкусом.

В чем же заключается сущность этой основы? Из чего складывается художественный вкус? Отвечая на эти вопросы, Элиот постулирует цель критического исследования. Вкус читателя (критика) формируется прочитанной литературой. И здесь Элиот обращается к своей теории литературной традиции. "Знание поэзии, - пишет он, - не

означает просто суммарного знания хороших произведений (которое свойственно академическим литературоведам! - А.А.). Поэтическая образованность требует организации этого знания".[83] Читатель должен быть наделен тем самым чувством истории, которое предполагает объединение в его сознании различных литературных памятников в некую вневременную систему. С точки зрения этой системы читатель и призван оценивать интересующее его произведение. Критическая интерпретация, оценка, таким образом, есть осмысление значимости произведения (его места) в контексте литературной традиции. Вместе с тем, как мы уже отмечали, интерпретация у Элиота зиждется на эмоции индивидуума. Теперь можно сделать вывод, что эмоция критика получает интеллектуальное обоснование, интеллектуальный эквивалент в форме бесстрастной интерпретации. Вот почему Элиот столь охотно цитирует слова А.А.Ричардса, который утверждал, что от критика "требуется как страстное постижение поэзии, так и способность к бесстрастному психологическому анализу".[84]

Вопрос о возможных путях поэзии, ее перспективах, которого, как считает Элиот, старательно избегает академическое литературоведение, также входит в компетенцию литературной критики. Умение обнаружить и оценить подлинно новое поэтическое освоение реальности приводит критика к изменению общепринятого понимания сущности поэзии, понимания того принципа, согласно которому объединяются литературные памятники. В их систему проникает новый элемент, и система, чтобы сохранить целостность, должна перестроиться. Этот процесс Элиот именуется "**реорганизацией**" (reorganisation, readjustment).[85] В главе "Мэтью Арнольд" он разъясняет свою позицию: "Время от времени, каждые сто лет или около того, возникает необходимость в появлении критика, который бы пересмотрел прошлое нашей литературы и расставил бы поэтов и поэтические произведения в новом порядке. Суть такой задачи не революция, а реорганизация".

Идея "реорганизации" еще раз подтверждает заявленный Элиотом **индивидуальный** характер критического анализа. Только апеллируя к своему художественному вкусу, а не к заданной извне нормативной установке, критик, по его мнению, способен адекватно оценить литературное произведение и увидеть в нем новые для поэзии возможности. Мэтью Арнольд, с точки зрения Элиота,[86] как раз не был способен к реорганизации. В поэзии он был эпигоном, а в литературной критике зависел от устоявшихся критических оценок.

Итак, мы рассмотрели литературно-критические представления Элиота, существующие в форме отдельных эссе, критических выступлений, рецензий как целостную эстетическую систему и показали, что соображения, казалось бы, частного характера, строго подчинены единым методологическим основаниям.

Решая проблемы художественной формы, Элиот всегда исходил из представлений о человеке и о его природе, характерных для менталитета начала XX в. Однако данные представления выразились не только в его эссеистике, но и в его поэзии.

-
- [1] Schwartz S. *The Matrix of Modernism. Pound, Eliot and Early Twentieth-century Thought*. Princeton, 1985.
- [2] Мириманов В.Б. Европейский авангард и традиционное искусство: проблема конвергенции // *Мировое древо*. М., 1993. С.118.
- [3] См.: Мелетинский Е.М. *Поэтика мифа*. М., 1976. С. 298-340.
- [4] Подробнее об этом см.: Schwartz S. *Op. cit.* P. 116-118.
- [5] Nadel I.B. «Nothing But a Nomad»: Ezra Pound in Europe (1898–1911) // *Ezra Pound and Europe*. Amsterdam, 1993. P.31.
- [6] Подробнее об этом см.: Acroyd P. *T.S.Eliot. A Life*. NY., 1984. P.17.
- [7] Jain M.P. *T.S.Eliot and American Philosophy*. Cambridge, 1992. P. 47-48.
- [8] Acroyd P. *Op. cit.* P. 33-44.
- [9] См., например, Элиот Т.С. *Назначение поэзии и назначение критики* // Элиот Т.С. *Назначение поэзии*. М., 1997. С. 131. См. также: Eliot T.S. John Bramhall // *Eliot T.S. Selected Essays*. London, 1963. P. 357.
- [10] Pinion F.B. *A.T.S.Eliot Companion: Life and Works*. London, 1986. P.17. См. также: Acroyd P. *Op. cit.* P. 35.
- [11] Цитпо: Pinion F.B. *Op. cit.* P. 17
- [12] Элиот Т.С. *Назначение поэзии и назначение критики*. С.104.
- [13] Acroyd P. *Op. cit.* P.36.
- [14] *Ibid.* P. 189.
- [15] Цитпо: Acroyd P. *Op. cit.* P.247.
- [16] Цит по: Acroyd P. *Op. cit.* P.290.
- [17] Подробнее об этом см.: Ионкис Г.Э. *Английская поэзия XX века (1917–1945)*. М., 1980. С. 7–11.
- [18] Элиот Т.С. *Камень. Избранные стихотворения и поэмы*. М., 1987. С.54.
- [19] См.: Gunner E. *T.S.Eliot's Romantic Dilemma: Tradition's Antitraditional Elements*. NY., 1985. P. 21–25; Howard H. *Notes on Some Figures Behind Eliot*. Boston, 1964. P. 130–133; Jain M. *Op. cit.* P.42–47.
- [20] Howard H. *Op. cit.* P. 132.
- [21] Jain M. *Op. cit.* P. 112-143.
- [22] Gunner E. *Op. cit.* P.12.
- [23] Jain M. *Op. cit.* P.112-143.
- [24] *Ibid.* P. 114.
- [25] Acroyd P. *Op. cit.* P.37.
- [26] Eliot T.S. *Selected Essays*. London, 1963. P. 290. В дальнейшем это издание будет обозначаться буквой «S». Ссылки приводятся в тексте в скобках.
- [27] См.: Smith Gr. *T.S.Eliot's Poetry and Plays*. Chiciago, 1958. P. 22–25; Craig C. *Yeats, Eliot, Pound and the Politics of Poetry*. Pittsburg, 1982. P. 120-125.
- [28] См., напр.: Прозерский В.В. *Критика современной английской буржуазной эстетики*. Л., 1975. С.7.
- [29] Подробнее см.: Buckley V. *Poetry and Morality*. London, 1959. P. 135.
- [30] Eliot T.S. *Sacred Wood*. London, 1960. P. 11.
- [31] Элиот Т.С. *Назначение критики* // Элиот Т.С. *Назначение поэзии*. М., 1997. С. 173-174.
- [32] Там же. С. 171-172.
- [33] Подробнее о позиции Элиота в отношении георгианцев см.: Schwartz S. *Op. cit.* P. 168.

- [34] Ibid. P.70.
- [35] Schwartz S. Op. cit. P. 110.
- [36] Steadman L. Eliot and Husserl. The Origin of the Objective Correlative // Notes and Queries. Vol. V. 1958. P. 261-262.
- [37] Подробнее см.: Baun E. T.S.Eliot Als Critiker. Salzburg, 1980. P. 38.
- [38] Ibid. P.37-42.
- [39] Schwartz S. Op. cit. P.54.
- [40] Bradley F.H. Essays on Truth and Reality. Oxford, 1914. P. 173.
- [41] Eliot T.S. Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley. London, 1963. P.27.
- [42] Ibid. P.30.
- [43] Зверев А.М. Модернизм в литературе США. М., 1979. С. 20.
- [44] Matthiessen F.O. The Achievement of T.S.Eliot. Oxford, 1958. P. 58.
- [45] Элиот Т.С. Традиция и индивидуальный талант // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX века. М., 1987. С. 175.
- [46] Подробнее об этом см.: Drew E. Op. cit. P.19-21.
- [47] Ibid. P. 18.
- [48] Фрэзер Дж. Указ. соч. С. 25.
- [49] Элиот Т.С. Назначение поэзии и назначение критики. С. 119.
- [50] Eliot T.S. On Poetry and Poets. London, 1965. P. 38.
- [51] Ibid. P.33.
- [52] Ibid.
- [53] См. Указание Э.Дрю: Drew E. Op. cit. P.78.
- [54] Eliot T.S. Collected Poems. London, 1963. P. 66.
- [55] Элиот Т.С. Камень. Избранная поэзия. М., 1997. С. 59.
- [56] Eliot T.S. Collected Poems. P. 68.
- [57] Андреев М. Л. Время и вечность в «Божественной Комедии» // Дантовские чтения. М., 1979. С. 181.
- [58] Зверев А.М. Указ. соч. С.46.
- [59] Eliot T.S. On Poetry and Poets. P. 235.
- [60] Об оценке Т.С.Элиотом творчества Э.По см. также: Ковалев Ю.В. Эдгар Аллан По. Л., 1984. С. 69, 101-102.
- [61] Подробнее об этом см.: Аствацатуров А.А. Т.С.Элиот и концепция «чистой поэзии» // Литература и время. Проблемы истории зарубежных литератур. СПб., 1998. С. 64–70.
- [62] Buckley V. Op. cit. P. 141.
- [63] Eliot T.S. The Letters Ed. By Valerie Eliot. Vol. 1. 1898–1922. London, 1988. P. 80–81.
- [64] Подробнее см.: Ионкис Г.Э. Указ. соч. С. 77.
- [65] Элиот Т.С. Назначение поэзии и назначение критики. С. 104.
- [66] Gunner E. Op. cit. P.49.
- [67] Элиот Т.С. Назначение поэзии и назначение критики. С. 132.
- [68] Eliot T.S. Rhyme and Reason. The Poetry of John Donne // The Listener 3, 62, 19. (Mazz.), 1930. P. 502-503.
- [69] Элиот Т.С. Назначение поэзии и назначение критики. С.99.

[70] Там же. С. 102.

[71] Там же. С.97.

[72] Там же. С.105.

[73] Козлов А.С. Литературоведение Англии и США XX века. Симферополь, 1994. С.30.

[74] Прозерский В.В. Указ. соч. С.7.

[75] Gunner E. Op. cit. P. 25.

[76] Schwartz S. Op. cit. P. 145.

[77] Jain M. Op. cit. P.47-48.

[78] Элиот Т.С. Назначение поэзии и назначение критики. С.148.

[79] Там же. С. 148.

[80] Там же. С.44.

[81] Там же. С.140.

[82] Там же.

[83] Там же С.47.

[84] Там же. С.46.

[85] Там же. С.47.

[86] Там же. 120.

Глава 2. Поэтика «Бесплодной Земли» в контексте творчества Т.С.Элиота 1910-1920-х годов.

Особенности элиотовской поэтики в сборнике «Пруфрок и иные наблюдения»

Центральное место в творчестве Т.С.Элиота занимает его поэма «Бесплодная земля». Она явилась реальным воплощением литературно-критической концепции Элиота 1920-х годов и во многих отношениях скорректировала ее. В чрезвычайно сложной поэтической форме «Бесплодной земли» преломилось окрашенное христианским вероучением понимание человека и художника, которое уже было сформулировано в эссеистике Элиота. Кроме того, «Бесплодная земля», по единодушному признанию всех элиотоведов, завершила ранний этап творческой деятельности поэта. Чтобы осмыслить поэму как грандиозное разрешение всех художественных усилий Элиота, ее необходимо рассмотреть в контексте стихотворного наследия поэта десятих годов. Выявив генетическую связь поэмы с предшествующими стихами Элиота, мы тем самым определим ее роль в контексте всего творчества поэта.

Первый поэтический сборник Элиота «Пруфрок и иные наблюдения» вышел в свет в 1917 году. Программные стихи, вошедшие в эту книгу, относятся к «американскому» периоду его жизни, началу 1910-х годов, когда поэт еще связывал свою судьбу с Гарвардским университетом, усиленно занимаясь философией и уделяя ей неизмеримо больше внимания, чем поэтическому творчеству. Элиот еще не сформировался как художник, не познакомился с имажистами и не имел возможности оценить их новаторства в области поэтической формы. Он находился в стадии самостоятельного поиска художественного языка, стремясь адекватно передать мироощущение человека XX века. Первые опубликованные стихи оказались несомненной творческой удачей поэта. Фактически разорвав с традицией викторианской и георгианской поэзии, он создал принципиально новые по своей проблематике и художественной форме поэтические произведения.

Литературно-критические воззрения Элиота на ту пору еще не оформились в законченную теорию (его первые эссе будут написаны позже, уже в Англии), но начинающий поэт уже имел общие представления об искусстве, его истоках, природе творческого процесса. И как раз именно первые стихи Элиота («Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока», «Женский портрет», «Прелюдии», «Рапсодия ветреной ночи»), созданные значительно раньше его центральных эссе, скорректировали направленность его теоретической мысли.

Мы уже неоднократно подчеркивали консервативный пафос эстетической теории Элиота, его представление о первоначальном художественном слове, слове, едином с самой реальностью, требование поэта к современникам преодолевать понятийность речи, видеть сквозь сетку слов объект и вырабатывать индивидуальный поэтический стиль. Однако ранние стихи Элиота могут заставить нас усомниться в его консервативной позиции или же предположить, что его теория принципиально

расходилась с его художественной практикой. Поэтическая речь Элиота выглядит условной, стилизованной. Чтобы снять это противоречие следует выявить специфическую направленность художественного самосознания поэта. заставляет исследователей сосредоточить внимание на проблеме «автор-повествователь», которую в данном конкретном случае легче всего решать, используя в качестве ключевого понятия термин «рефлексия». Использование данного термина применительно к авторскому самосознанию в отечественной науке было предложено В. Г. Тимофеевым[1]. Рефлексия является главенствующим приемом построения художественного текста у Элиота[2]. Ее объектом, как указывает В.Г.Тимофеев, «является творящее сознание»[3] и в частности процессуальная сторона творчества. Рефлектирующий автор работает не с реальностью как таковой, а с концепциями реальности, идеями, возникающими при языковом освоении мира, которые он субстантивирует. Такой художник всегда ориентирован на чужую стилистическую манеру. Он утрирует ее ключевые приемы, обнажает внутренние структуры, приводящие ее в действие. Последние обычно дезавуируются всяким нерелексирующим художником, что всегда рождает у читателя иллюзию реальности. Но рефлексии не нужна эта иллюзия. Напротив, она стремится подчеркнуть условность текста, его очевидную нерепрезентативность. «Рефлексия, - отмечает В.Г.Тимофеев, - легко снимает покровы художественной виртуальности и наслаждается рассматриванием наготы фиктивности. Всякая «кажимость» и «видимость» наблюдается в процессе их созидания»[4]. В такой ситуации активизируются аналитические, а не собственно творческие механизмы порождения текста. Целостность, органичность исходного текста, т. е. «чужого текста», с которым работает рефлексирующий автор, обеспечивалась духом, невыразимой сущностью, сводящей воедино все компоненты текста. В процессе рефлексии этот дух редуцируется к формуле, обретает однозначность структуры, замещающей его.

Рефлексия не является, разумеется, исключительно феноменом XX века. Начиная с Ренессанса она осмысливается и реализуется в творчестве драматургов-елизаветинцев (Шекспир, Ф.Бомонт, Дж.Флетчер), Сервантеса, Рабле, Г.Филдинга, писателей романтической школы, У.М.Тэккерея, поэтов-парнасцев, писателей эстетско-символистской ориентации и, наконец, в XX веке в модернистской и постмодернистской традиции. Последняя абсолютизирует рефлексии, делает ее основным и единственно возможным приемом в искусстве.

В англоязычной литературе начала XX века наиболее близким Элиоту рефлексирующим художником был Джеймс Джойс. Когда создавались первые поэтические произведения Элиота, оба писателя не были знакомы и даже ничего не знали о творчестве друг друга. Но уже обосновавшись в Англии Элиот пристально следит за творчеством Джойса, осознавая и признаваясь своим друзьям, что литературные поиски Джойса идут в том же направлении, что и его собственные. В 1921 г. Элиот публикует свою знаменитую рецензию на роман Джойса «Улисс», прочитав которую можно с уверенностью сказать, что литературные стратегии обоих писателей совпадают. Однако рефлексия, очевидная как в творчестве Джойса, так и в творчестве Элиота, преследовала у обоих писателей принципиально разные цели. Джойс, в отличие от Элиота, был антиметафизик по своему мировидению и эстет.

Мир в его зрелых произведениях («Портрет художника в юности», «Улисс», «Поминки по Финнегану») представляет собой некую децентрированную сущность, лишенную смысла и цели. Она воспринимается человеком сквозь призму различных представлений, стереотипов, зафиксированных в языковых моделях. Индивидуум, по мысли Джойса, произволен в своем осмыслении реальности, которая ему недоступна. Религия, наука, идеология для Джойса - лишь тексты, вербальные практики, ограничивающие сознание личности. И Джойс ставит перед собой цель продемонстрировать фиктивность всякого языкового освоения мира. Он воссоздает на страницах своих романов различные произведения мировой культуры, обнажает механизмы их порождения, их внутреннюю структуру. Он имитирует художественные стили, намеренно опустошая слово и выявляя его произвольность. Рефлексия, очевидная уже в «Портрете художника в юности», принципиально усилится в «Улиссе» и приобретет тотальный характер в романе «Поминки по Финнегану».

Эволюция рефлексивного подхода в творчестве Элиота выглядит несколько иной. Она связана с его мировоззренческими позициями. В отличие от Джойса он, будучи религиозным человеком, не считал мир лишенным смысла, а религию не воспринимал как условный текст. В искусстве он стремился не к плюрализму дискурсивных практик, который мы наблюдаем в «Улиссе», а к единому языку. Признавая ограниченность языкового познания, Элиот не считает художественный текст фикцией. Рефлексия, игра с художественными моделями не может являться и не является для него самоцелью. Это лишь необходимый и осознанный этап его творческого развития. Элиот, как мы знаем, выступал против непосредственного самовыражения, прекрасно понимая, что оно порождает не индивидуальное видение мира, воссозданное в слове, а стереотипное, зафиксированное словом, понятие. Между художником и миром стоит не только язык, но и практики различных художественных систем, своеобразные сетки, сквозь которые воспринимала мир каждая эпоха. Поэтому, чтобы достигнуть подлинной реальности, добиться индивидуального слова, Элиоту было необходимо последовательно освоить эти практики, понять их структуру, осмыслить степень их адекватности (неадекватности). В ранних поэтических опытах Элиота объектом рефлексии становится *романтическое сознание и его внутренние механизмы*.

Центральными стихотворениями первого сборника справедливо считаются «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока», «Женский портрет», «Рапсодия ветреной ночи» и «Прелюдии». Первые два из указанных нами стихотворений раскрывают сознание современного Элиоту человека, личности, сохранившей романтическое миропонимание. Романтический текст в стихотворениях первого сборника, «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока» и «Женский портрет» становится предметом элиотовского анализа и даже не столько сам текст, сколько процесс ее сочинения повествователем и ментальные механизмы, регулирующие этот процесс. Здесь Элиот демонстрирует неподлинность романтического пафоса, порождающего текст и условный, фиктивный характер романтического произведения.

В центре указанных стихотворений – традиционная романтическая схема: человек, наделенный внутренней страстью, противопоставлен окружающей его внешней реальности, в которой люди живут в соответствии с условностями, нормами поведения, подавляющими человеческую индивидуальность. Подлинный романтический герой бросает вызов этому миру внешних форм и вступает с ним в схватку. В «Любовной песне Дж. Альфреда Пруфрока» и «Женском портрете» мир побеждает, и герой-повествователь вынужден подчиниться его законам. В герое сосуществуют два начала: рассудочное, социальное и стихийное, животное (область первобытных инстинктов). Первое заставляет субъекта приспособляться, второе – совершить поступок, признание, осуществить свои потаенные желания[5].

«Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока» с большей очевидностью раскрывает такого рода псевдо-конфликт. Оно даже по своей структуре представляет собой разговор двух этих начал, а точнее – монолог первого и открывается предложением первой ипостаси героя ко второй пойти и убедиться в необходимости подчиниться миру:

Let us go then, you and I[6]

Давай пойдем с тобою – ты да я ...[7].

(пер. Я. Пробштейна)

Пруфрок убеждается в несправедливости мироустройства. Мир его грез, мир идеала не соприкасается с обыденной реальностью. И пробуждение всегда сулит горькое разочарование. Обыденная жизнь видится Пруфроку слишком мелкой, она не соответствует его пафосу, и он отказывается от бунта, иронизируя над собой. Тот же внутренний конфликт переживает и герой стихотворения «Женской портрет».

Это – внешний, поверхностный уровень повествования. Любитель романтической поэзии удовлетворится такого рода осмыслением текста и проникнется трагическим пафосом героя. Однако Элиот дает читателю понять, что исповедь лирического героя неподлинна. Напомним, что уже в университетские годы во многом под влиянием И.Бэббита у Элиота сформировалось крайне негативное отношение к современной ему англоязычной романтической традиции. Впоследствии он скажет: «Я искал поэзии, которая научила бы меня пользоваться моим собственным голосом, и не мог найти ее в англоязычной литературе, она существовала только на французском.»[8] В ранних стихах, вошедших в его первый сборник, он целиком ориентирован на поэтический язык французских символистов и, в частности, Жюль Лафорга. У последнего Элиот, по его собственному признанию, учился умению иронически абстрагироваться в стихотворном произведении от возвышенно романтического чувства и показывать его условность. Это свойство поэтической речи Элиота мы наблюдаем в «Пруфроке» и «Женском портрете». Внутренний конфликт в душе героя, осознаваемый им самим, переосмысливается поэтом. Свое второе «я», бунтующее и архаическое, Пруфрок и лирический герой стихотворения «Женский портрет» воспринимают как подлинно индивидуальное начало. Однако, согласно Элиоту, истинная индивидуальность предполагает внутреннее смирение, то есть подчинение внеположенным ценностям, Богу. Истинная индивидуальность требует

одухотворенность чувства. В сознании героя место отрицаемого ими Бога и порядка вселенной занимает его собственное «я». Он замыкается в собственном мире, отчуждаясь от реальности. Происходит подмена истинных, вечных ценностей фиктивными, преходящими. Внутренний импульс героя (его второе начало) – это чувственность неопосредованная духом. Она всегда приводит к распаду индивидуальности, так же, как и подчинение схемам и законам обыденной жизни (первое «я» героя). Таким образом, обе ипостаси субъекта имеют единую природу. Конфликта здесь быть не может, ибо обе они связаны с ориентацией личности на преходящие ценности и отчуждением от реальности. Замкнутость человека в его собственном мире всегда сопряжена с ориентацией на нормы и стереотипы. Нарциссическое самолюбование героя есть в сущности озабоченность тем, как он выглядит в глазах окружающих. Пруфрок с опаской замечает:

(They will say: «How his hair is growing thin!»)

My morning coat, my collar mounting firmly to the chin,

My necktie rich and modest, but asserted by a simple pin -

(They will say: «But how his arms and legs are thin!») (14)

(«Как он лысеет !» - слышу за спиной.)

Уперся в подбородок воротник тугой,

И строг мой галстук дорогой с булавкою простой -

(Я слышу вновь: «Как похудел он, Боже мой!»)[9]

(пер. Я.Пробштейна)

Таким образом конфликт, переживаемый персонажами ранних стихотворений Элиота, условен. Он выдуман ими самими по схеме романтических текстов.

Однако здесь важно другое. Всякий романтик, создавая подобный тип героя, отрицает его внутренние стремления как этические неоправданные и показывает, как inferнальные страсти героя губят тех, с кем он связан и его самого. И в то же время романтический автор очарован «демонизмом» своего персонажа и видит с его поступках глубочайшую трагедию, несущую печать вселенской катастрофы. Именно так воспринимает свой душевный конфликт герой Элиота. Но поэт придает этой трагедии черты фарса, делает ее объектом рефлексии. Он обнажает внутренний механизм, глубинные импульсы романтического пафоса. Истинной природой последнего оказывается в стихотворении примитивный *эротизм*, неудовлетворенное влечение к женщине.

При анализе стихотворений Элиота, вошедших в его первый поэтический сборник, важно учитывать, что его герои – не просто персонажи стихотворения. Они – романтические художники (в частности, Пруфрок, создающий свою «любовную песнь»). Элиот, как мы помним, раскрывает нам практику сочинения романтических

произведений. В ее основе, как показывают стихотворения «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока» и «Женский портрет», лежит отрицание действительности, ибо романтический художник лишен целостного видения мира, понимания его смысла. В сознании героев мир распадается на отдельные, несвязанные друг с другом фрагменты и не только реальность, непосредственно окружающая их, но и сама их личность. Ведь именно они воспринимают ее, как состоящую из двух начал. В сознании романтика чувство и мысль всегда разделены. Его страсть не опосредована мыслью. Намного позднее, уже в своих критических статьях Элиот, как мы помним, отметит, что обиденное чувство (личностное «я») разрушает художественную структуру. Феномен «разделения мысли и чувства», который свойствен, по его мнению, сентиментальной и романтической поэзии, Элиот назовет «разложением восприимчивости»^[10] Соответственно в поисках внутренней опоры романтик обращается к своему «я», и в этой ситуации творческий процесс может быть лишь хаотичным и импульсивным самовыражением. Но внутренний хаос никогда не находит, да и не может вообще найти для себя адекватной формы. Пруфрок внезапно восклицает:

«It is impossible to say just what I mean!» (17)

«Невозможно высказать то, что я имею в виду!»

(Подстрочный перевод)

Его любовная песнь так никогда и не будет спета, т.е. романтическое произведение останется незавершенным и даже не созданным.

На примере ранних стихов Элиота мы видим, что рефлексивный автор неизбежно отделяет себя от своего повествователя, воссоздавая не только его речь, но и саму структуру его мышления. Последнее проявляется неизбежно в форме языкового освоения мира, которое ограничено или, как в случае Пруфрока, фиктивно. В ранних текстах Т.С.Элиота рефлексивная модель еще складывается. Она принципиально усилится уже в стихотворениях его второго поэтического сборника, а затем в поэме «Бесплодная Земля», построенной на соединении множества языковых практик. Однако уже в поэме «Пепельная среда» прослеживается попытка Элиота преодолеть рефлексивный метод, синтезировать индивидуальный и единый стиль.

Эстетизируя в стихах 1920-х годов глубинные импульсы человеческого сознания, Элиот вместе с тем избегает глобальных обобщений относительно **природы мира** и бытия. Описание реальности строится таким образом, что она воспринимается именно как внешняя, непроницаемая, ничего в себе не содержащая форма. В непрерывном становлении мира, которое наблюдает повествователь («Прелюдии», «Рапсодия ветреной ночи»), нет никакого развития или прогресса, а присутствует лишь бессмысленное повторение одних и тех же событий и реалий.

«Прелюдии» и «Рапсодия ветреной ночи» – интересны прежде всего тем, что они обнаруживают важнейшую направленность лирики Элиота – тенденцию к изображению человека все более и более деиндивидуализированным. Если внутренний мир Пруфрока и двух героев «Женского портрета» относительно

независим от окружающей реальности, то сознание человека в «Прелюдиях» и «Рапсодии» полностью идентифицировано с ней.

Уже в первом сборнике, ориентируясь на традицию французского символизма (Бодлера, Лафорга, Корбьера), Элиот разрабатывает тему современного города. Урбанистический пейзаж – это всегда проекция сознания лирического героя: так, повторяющееся во всех стихах упоминание зимнего или осеннего вечера неизменно обозначает стагнацию человеческого духа, а жизнь ночных улиц – активизацию потаенных в сознании героя импульсов. Образ города в ранних стихах Элиота развоплощается на множество конкретных деталей. Город конкретен, зрим, вещественен. Все что в нем происходит – происходит здесь и сейчас: в определенном месте и в определенный момент времени. Вечное универсальное начало в этом мире предметов может быть познано читателем лишь интуитивно[11].

Влияние французских символистов ощутимо в ранней лирике Элиота не только в ее урбанизме, но и в обращении поэта к некоторым принципиальным приемам их поэтики. В частности в своем стихотворении «Женский портрет» он разрабатывает типично лафорговский метод музыкальной оркестровки внутреннего мира человека. Другие способы включения элементов музыкальной техники в стихотворное произведение (лейтмотивов) также были связаны для Элиота с влиянием поэтики французского символизма.

Одним из самых существенных моментов этого влияния стало использование поэтом ресурсов французского языка, что со всей очевидностью проявляется в стиле, который перестает быть привычно английским. Элиот вводит в поэтическую речь, во-первых, французские слова и фразы, а, во-вторых, что самое важное, выражения, **калькированные с французского**, такие, как например «descend the stair», (спуститься по лестнице) в стихотворении «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока», «regard the moon» (посмотрите на луну), и «remark that woman» (обратите внимание на женщину) в «Рапсодии ветреной ночи». Начало XX века дает на немало примеров подобного рода (осознанного или неосознанного) использования литераторами особенностей чужого языкового строя (Дж. Джойс, Э. Паунд, Э. Хемингуэй). А. Фейнберг объясняет это явление следующим образом: «Писатели обращаются к “остраненному”, чем-либо непривычному, сдвинутому слову. Наряду с детской речью, временными смещениями и словотворчеством в числе распространившихся новшеств оказалось также иноязычие, понимаемое как стилистический прием, нарушающий привычную литературную форму и создающий таким образом эффект новизны»[12].

Активное использование Элиотом тех возможностей, которые открыла ему поэзия французского символизма сблизило поэтику его ранних стихотворных опытов с поэтикой имажистов, несмотря на то что в этот период своего творчества он еще не вошел их круг и не был знаком с их концепциями.

Подобно имажистам (Т. Э. Хьюму, Э. Паунду, Р. Олдингтону), Элиот активно использует зрительный язык, о важности которого он напишет в эссе «Данте»[13]. Вспомним ставший уже хрестоматийным пример обращения Элиота к зрительному

восприятию читателя. Пруфрок, герой одноименного стихотворения Элиота, заявляет:

I have measured out my life with coffee spoons (14)

Я измерил кофейными ложечками свою жизнь.

(Подстрочный перевод)

При помощи зрительного языка Элиот передает реальность в конкретном образе и одновременно выражает в нем глубочайшую идею. Читатель видит в Пруфроке конкретного человека, сидящего на светском рауте за чашкой кофе и одновременно осознает, насколько жизнь героя ничтожна, если она может измеряться кофейными ложечками. С имажистами Элиота сближает еще одна важнейшая особенность его поэтики: соединение в поэтическом выражении явлений разного порядка. Как мы уже указывали, в своих эссе 1920-х годов Элиот утверждал, что в сознании поэта все самые различные составляющие его переживания «должны образовывать новое единство»^[14], которое фиксируется в художественной форме. Элиот восторгается поэтами-метафизиками, находя в их стихах самые неожиданные метафоры и сравнения. В 1910-е годы, когда поэт создавал «Пруфрока», эта идея еще не была им так подробно теоретически обоснована, но в поэзии мы уже находим ее реальное воплощение^[15].

Стихотворение «Любовная песнь Дж.Альфреда Пруфрока» открывается действительно неожиданным для английского читателя начала XX века сравнением:

Let us go then, you and I,

When the evening is spread out against the sky

Like a patient etherised upon a table. (13)

Давай пойдем с тобою - ты и я,

Когда вечер распластался на небе

Как больной под наркозом ...

(подстрочный перевод)

Два явления, имеющие совершенно разную природу: вечер и пациент на хирургическом столе – объединяются в единое целое. Их связь внешне выглядит чисто эмоциональной. Именно так ее трактует Г.Э.Ионкис, справедливо усматривая в данных строчках стремление Элиота передать «впечатление мертвенности, фантазмагоричности урбанистической цивилизации»^[16]. Однако единство образа имеет и более глубокое концептуальное основание. Дело в том, что первобытный

человек создает вокруг себя предметы как варианты космоса[17]. Стол для него – это не просто утварь, а прежде всего небо и преисподняя. Элиот, как мы помним, открывает в стихотворении сферу бессознательных, первобытных инстинктов своего героя. Теперь принцип отождествления вечера и пациента становится понятным. Пациент усыплен на столе, и то же самое происходит с космосом, погружающимся во тьму и умирающим с наступлением ночи. Эту логику соотнесения образов необходимо учитывать, не ограничиваясь анализом «общего впечатления».

Характерным признаком ранней поэзии Элиота является фрагментарность. Забегая вперед, отметим, что в более поздних стихотворных произведениях Элиота она в значительной степени усилится. Так, «Прелюдии» включают четыре части, причем первая состоит из двух отрывков, а последняя – из трех. Внутренний монолог Пруфрока также не является непрерывным. Он состоит из многочисленных единичных воспоминаний и размышлений героя. Эти фрагменты так же, как и фрагменты, из которых складывается повествование героя «Женского портрета», на первый взгляд, настолько самостоятельны, что обнаружить между ними внешнюю связь невозможно. Каждый последующий фрагмент не подготовлен предыдущим. Читатель осознает, что здесь вступает в силу особого рода логика, отвергающая внешнесобытийную каузальность. Элиот в предисловии к «Анабазису» С.Дж.Перса назовет ее «логикой воображения», противостоящей логике идей, которая предполагает причинно-следственную связь. Логика воображения сопрягает дискретные фрагменты, обнаруживая в них единое всеобщее, универсальное начало (Абсолютное). Эта связь постигается читателем не только рассудочно, но и интуитивно.

Приведем пример такого рода сцепления фрагментов. В «Любовной песни Дж.Альфреда Пруфрока» после вступления следует отрывок, рассказывающий о неизвестных читателю женщинах, которые беседуют о Микеланджело, а далее в тексте идет описание городского тумана:

Oh, do not ask, What is it?

Let us go and make our visit.

In the room the women come and go

Talking of Michelangelo.

The yellow smoke that rubs its upon the

windows-panes,

The yellow smoke that rubs its muzzle on

Не спрашивай: “В чем суть?” -

Давай продолжим путь.

О Микеланджело в гостиной

Толкуют дамы с умной миной.

Туман все трется об окно спиною рыжей

И дым все тычется в окно своею мордой рыжей.

(Пер. Я.Пробштейна)[18]

На первый взгляд, упоминание женщин ничем не обосновано, и даже создается впечатление, что Элиот намеренно запутывает читателя. Попробуем теперь осмыслить внутреннюю логику повествования. Нам открываются в стихотворении две области реального мира. Во-первых, сфера условностей, норм, приличий. Это - мир салонов, где светские дамы толкуют о Микеланджело. Во-вторых, - сфера чувственности. Читатель видит жизнь ночного города, грязные рестораны, притоны, дешевые отели, темные улицы. Важно учесть, что обе сферы реальности единственны. Они представляют две различные формы сугубо человеческого начала в индивидууме. Чтобы у читателя возникло ощущение их единства, Элиот разбивает описание одного мира (ночного города и городского тумана) фразой, вводящей в повествование реальность другого мира (салонных дам, беседующих о Микеланджело). Таким образом, дискретность отрывков снимается за счет их внутренней связи, так называемой «логики воображения».

Фрагментарность ранней поэзии Элиота, отсутствие внешней логической организации между отрывками и привычной временной последовательности говорят о том, что любое стихотворение первого сборника являет собой скорее пространственную структуру, чем временную. Читатель приходит к пониманию стихотворения, когда воспринимает все его фрагменты одновременно.

Ощущение единовременности происходящего усиливается Элиотом благодаря важнейшему композиционному механизму - системе лейтмотивов. Последняя представлена повторяющимися абзацами, словами, фразами, ситуациями. Лейтмотивы связывают различные фрагменты, всякий раз внося закрепленное за собой определенное эмоционально-семантическое содержание и таким образом компенсируют внешнюю разорванность элиотовской лирики.

Приведем несколько примеров из "Любовной песни Дж.Альфреда Пруфрока". Важнейшим лейтмотивом здесь является образ тумана. Лейтмотивными в стихотворении становятся вопросы Пруфрока: "Do I dare?" ("Ужели я дерзну?"), "How should I presume?" ("Неужто я осмелюсь?") и фраза "There will be time" (будет время). В стихотворении повторяются две ситуации, которые также выполняют функции лейтмотивов: "In the room the women come and go / Talking of the Michelangelo". ("О Микеланджело в гостиной / Толкуют дамы с умной миной"); и эпизод с женщиной, отвергающей предложение Пруфрока: "That is not it at all / That is not what I meant, at all". ("Нет, это не то, что я хотела. Это все не то").

Значительно менее развита система лейтмотивов в стихотворении "Женский портрет". Центральным лейтмотивом стихотворения является слово "friend" (друг), которое Элиот употребляет 7 раз, а также две фразы: "Let us take the air, in a tobacco trance" ("Подышим воздухом, глотнем табачную струю") и "I shall sit here serving tea for friends" ("Я буду здесь сидеть и разливать чай друзьям"). В "Рапсодии ветренной ночи" лейтмотивную функцию выполняет слово "twist" (изгибаться).

Повторение отдельных слов в ранней лирике Элиота уже подробно рассмотрено многими исследователями творчества поэта и систематизировано[19]. Повторение преследует несколько целей. Прежде всего, лейтмотивы, как уже отмечалось, выполняют структурную функцию[20], связывая различные контексты. Кроме того, повторение уточняет слово или образ, выявляет новые ассоциации, возникающие в результате его появления в новом контексте. Элиот, по справедливому замечанию Г.Э.Ионкис, разрабатывал принцип «интенсификации» энергии слова[21]. «Он выдвинул требование, – пишет исследовательница, – не музыкальной, но смысловой инструментальной стиха. Он рано овладел искусством, которое так восхищало его в «метафизиках», – искусством извлекать из слова, сжимая и спрессовывая его в различных контекстах, смысл, который мы в нем даже не подозревали.»[22]

Еще одна черта поэтики ранних произведений Элиота - заимствование цитат и образов из других литературных произведений, а также использование литературных реминисценций. Техника заимствований, которую элиотоведы фиксируют в стихах первого сборника, в дальнейшем заметно изменится, усложнится, станет с формальной точки зрения доминирующим принципом поэтики. В ранней лирике она еще только оформляется и скорее всего служит не основным, а вспомогательным средством моделирования художественной действительности. Стихотворения (при том, что они разделены на фрагменты) в языковом и стилистическом отношении однородны. Возникающие в текстах цитаты тонко вплетены в языковую ткань произведения. Они как правило не маркируются автором и не диссонируют с общим повествованием, в отличие, скажем, от цитат в поэме «Бесплодная земля».

Если не принимать во внимание литературных реминисценций и аллюзий, то можно отметить, что число цитат в ранних стихотворениях Элиота невелико. В «Любовной песни Дж.Альфреда Пруфрока» их самое большее – девять. В «Женском портрете» - три, в «Рапсодии» – две. В других стихотворениях цитаты вообще отсутствуют.

Использование Элиотом цитат в этих стихотворениях можно считать бессистемным, хаотичным. Цитаты не создают дополнительных уровней повествования, как это происходит в поэме «Бесплодная Земля». Они привлекаются Элиотом для того, чтобы показать ориентированность повествователя на возвышенный слог, на поэтическую риторiku. На первый взгляд удачно процитированная фраза подчеркивает ложную патетику его речи. Как правило этот эффект достигается Элиотом за счет иронического несоответствия контекста, откуда цитата была заимствована, новому контексту, куда она включается повествователем. Казалось бы незначительное изменение, которое вносит в заимствованную фразу повествователь моментально обнаруживает фиктивность его самопознания и подлинную подоплеку его рассуждений.

Приведем небольшой пример. В «Любовной песне Дж.Альфреда Пруфрока» повествователь патетически произносит:

And would it have been worth after all.
After the cups the marmalade the tea...
To have bitten of the matter a smile
To have squeeze the universe into a ball
To roll it toward some overwhelming question.
(16)

И стоит ли за чаем о мармеладом,
С улыбкою прервав сидящих рядом,
В шар мироздание сдавить рукою
И к роковому покатыть вопросу...[\[23\]](#)

(Пер. Я. Пробштейна)

Как мы видим, бунт героя вырастает до масштабов вселенской катастрофы: он готов решать фундаментальные вопросы бытия. Слова Пруфрока представляют собой парафраз строк из стихотворения поэта-метафизика Эндрю Марвелла «To His Coy Mistress» («Застенчивой возлюбленной»). Лирический герой этого стихотворения, хорошо знакомого любому английскому читателю, убеждает свою возлюбленную отбросить застенчивость и ответить на его страсть, ибо в реальной жизни им отведено не слишком много времени:

Let us roll all our strength and all

Our sweetness up into one ball.[24]

Давай соединим всю нашу силу

И всю нашу страсть в единый шар.

(подстрочный перевод)

Читатель, ориентированный Элиотом на реальность стихотворения Марвелла, сразу же замечает, что слово «sweetness» (сладость) заменено в тексте «Пруфрока» на слово «universe» (вселенная). Обманывая читательское ожидание, Элиот снижает возвышенно-романтический пафос, показывая, что в его основе заложен скрытый эротизм. Таким образом, путем изменения исходной фразы обнаруживаются истинные основания и механизмы мирозерцания героя.

Немногочисленные реминисценции, с которыми читатель сталкивается в ранней лирике Элиота, неизменно отсылают нас к своему источнику. Если источники реминисценций не идентифицируются читателем, то понимание элиотовского текста оказывается неполным. Так, для того чтобы осмыслить все нюансы стихотворения «Женский портрет», читателю необходимо обратиться к одноименному роману Генри Джеймса. Выявив возможные аналогии стихотворения с этим романом, читатель обнаруживает, что реальность произведения Джеймса заново обретает жизнь в контексте стихотворения Элиота. Проблемы, которые затрагивают оба произведения, ситуации, описываемые в них, оказываются сходными, повторяющимися, то есть извечными и универсальными[25].

Итак, мы кратко охарактеризовали проблематику и поэтику первого стихотворного сборника Элиота «Пруфрок и иные наблюдения», ставшего собственно началом ранней творческой деятельности поэта и важнейшей ступенью на пути к созданию поэмы «Бесплодная земля».

2. Поэтика и проблематика стихотворений Т.С.Элиота второй половины 1910-х годов. Генезис элиотовской поэтики.

Второй поэтический сборник Т.С.Элиота, “Стихотворения”, и третий, “Ara Vos Prec”, вышли в свет соответственно в 1919 и 1920 годах. К этому моменту, как мы уже отмечали, многое изменилось в жизни Элиота. В 1915 г. он женился на Вивьен Хейвуд и принял решение навсегда остаться в Англии. Постепенно Элиот втянулся в литературную жизнь Англии. Он завязал знакомство с Э.Паундом, У.Льюисом, другими имажистами и присоединился к их группе. В этот период Элиот изучал художественные манифесты и критические эссе Э.Паунда, внимательно прислушивался к его рекомендациям, уделяя, по совету старшего друга, особое внимание работам Реми де Гурмона и поэзии Т.Готье.

Отметим также, что уже к моменту выхода сборника “Ara Vos Prec” Элиот сформировался и даже приобрел известность как критик. Он постоянно писал статьи, отзывы и рецензии на выходящие книги и даже работал редактором имажистского журнала “Эгоист”.

Лирический герой стихотворений второй половины 1910-х годов, вошедших во второй и третий поэтические сборники Элиота, более деиндивидуализирован по отношению к прежним героям, Пруфроку или повествователю “Женского портрета”. Последние, конечно, не являются цельными личностями, но они сохраняют некое подобие индивидуальностей, способное хотя бы на минимальное волеизъявление. Новые герои Элиота лишены даже этого подобия. Читателю ничего не известно об их жизни, социальной роли, их внутренних конфликтах. Элиот дает нам понять, что здесь нет предмета для обсуждения: бытие героев не выходит за рамки обыкновенного, стереотипного. Оно сведено к выполнению какой-либо одной роли. Человек превратился в обезличенную функцию. Так, например, Суини (стихотворение “Суини Эректус”, “Суини среди соловьев”, “Воскресная заутреня мистера Элиота”), Гришкина (“Аромат бессмертия”), принцесса Волюпина (“Бербенк с бедеккером: Блейштейн с сигарой”) персонифицируют первобытную, чувственную, животную стихию человека. Их жизнь ограничена сферой примитивного эротизма. Коммерсант Блейштейн, сэр Ф.Клейн, герои стихотворения “Бербенк с бедеккером ...”, - воплощения стереотипных практических устремлений, а их антагонист Бербенк - бесплодного романтического порыва.

Общая проблематика стихов Элиота заметно усложняется. Темы, которые поэт устанавливает в “Пруфроке и иных наблюдениях”, обретают в новых стихах неизмеримо большую степень обобщения. Их круг расширяется, образуя устойчивый тематический комплекс.

Центральный стержневой мотив этих стихов - постепенное движение человека и цивилизации к гибели. Их неизбежная смерть заложена в самой человеческой природе, в преступном желании обладать миром, которое не дает людям возможности искупить первородный грех. Это желание может проявляться в чувственных и корыстных стремлениях.

В чувственности (эротизме) заключена опасность смерти для человека. Данный мотив возникает в “Любовной песни Дж.Альфреда Пруфрока” и получает дальнейшую разработку в стихотворениях “Суини среди соловьев”, “Бербенк с бедеккером: Блейштейн с сигаретой”. Последнее репрезентирует ситуацию, когда чувственность, с одной стороны, и меркантильные интересы людей - с другой, приводят к смерти и внутреннему распаду не только человека, но и культуру в целом. В стихотворении речь идет конкретно о культуре Венеции, утратившей с течением времени живую связь со своими истоками.

Разрушение духовной цельности человека и художника (“разложение восприимчивости”), как мы уже отмечали, по мысли Элиота, сопряжено с разделением творческого сознания на две не связанные между собой сферы: рассудка и эмоций. Состояние такого рода внутреннего распада творческой индивидуальности,

которое Элиот эстетизирует в “Пруфроке”, в 1910-е годы он вновь описывает в стихотворении “Аромат бессмертия”. Здесь поэт воссоздает понимание своей концепции в историко-культурном срезе. Если великие поэты прошлого Джон Донн и Джон Уэбстер обладали “единством восприимчивости”, то творчество нынешних художников отражает неизбежное в рамках современной культуры “разложение восприимчивости”.

В лирике Элиота возникает также новый мотив, переплетающийся с мотивом гибели (и в первую очередь гибели духовной) современной культуры. Речь идет об идее смерти Бога в сознании человека. Современную культуру поэт видит полностью секуляризованной. Человек утратил религиозное чувство, ощущение присутствия в мире Абсолютных ценностей. Это привело к деградации религии и религиозных институтов, о которых Элиот с горькой иронией говорит в стихотворениях “Гиппопотам” и “Воскресная заутреня мистера Элиота”.

Все указанные нами мотивы, проявившиеся в отдельных стихотворениях второй половины 1910-х годов, будут сведены Элиотом к некоему единству в стихотворении “Геронтион”, которое автор поначалу планировал включить в поэму “Бесплодная земля”.

Определенным образом эволюционирует и его поэтика. В новых стихотворениях читатель ощущает изменение в авторском отношении к языку своих произведений. Рефлексия как свойство авторского самосознания очевидна уже в “Пруфроке и иных наблюдениях”. Ее объектом становится романтическое мировосприятия и соответствующее ему языковое освоение мира.

В двух последующих сборниках рефлексия Элиота принципиальным образом усиливается. В отдельно взятом стихотворении она направлена на множество языковых практик, а не только на одну, как, например, в «Пруфроке». Поэт маркирует признаки сразу нескольких «чужих» языковых манер, совмещая их в своем тексте, и на сей раз отнюдь не заботясь о его органичности. Вероятно это обстоятельство и определило успех стихотворений Элиота второй половины десятых годов у читательской публики.

Элиот работает одновременно с языками различных культур и эпох, обнажая художественные приемы, характерные для поэзии шекспировской эпохи, барокко, романтизма, поэтики парнасцев и т. д. Остановимся на одном примере. В стихотворении “Бербенк с бедеккером: Блейштейн с сигарой” читатель может не понять смысл следующих строчек:

The horses under the axletree

Beat up the dawn from Istria. With even feet

Her shuttered barge

Burned on the water all the day. (42)

Скрипя осями колесниц
Вытаптывают сумрак кони над Истрией,
И целый день
Сверкал ее корабль в море.

(Пер. Д.Я.Калугина)[26]

Содержание четверостишия оказывается достаточно простым. Элиот описывает рассвет над Венецией. Поднимающееся солнце над полуостровом заставляет ярко сверкать корабль принцессы Волюпины. Однако выражение этой, казалось бы, тривиальной идеи облекается в крайне сложную форму. Образ рассвета дан через образ колесницы, влекомой конями. Здесь поэт обращается к классической мифологии, согласно которой бог солнца Гелиос ездит по небу в колеснице, запряженной огненными лошадьми. Одновременно элиотовская метафора – парафраз известных строк из трагедии Дж.Чепмена “Бюсси д’Амбуаз”. Следующая фраза о корабле принцессы Волюпины является цитатой из II действия трагедии Шекспира “Антоний и Клеопатра”, где Энобарб описывает корабль Клеопатры. Элиот, как мы видим, совмещает различные языковые практики. Такого рода соединение вовсе не преследует цель создать стилистическую путаницу. Напротив, поэт, осознавая фиктивность и неполноценность языкового освоения мира, предлагает одновременно несколько способов описания реальности и соответственно несколько форм ее осмысления. Существенно и то, что каждый из указанных способов дополняет другой и обнажает внутреннюю структуру другого. Элиот в данном случае воссоздает реальность, препарировав язык и образность, характерные, в частности, для поэзии шекспировской эпохи. Авторская речь в стихотворении представлена образцами традиционных риторических конструкций. Условность этих конструкций Элиот усиливает, почти превращая их в литературные штампы, которые представляют целые культурные “блоки”. Читатель воспринимает не просто рассвет, а риторическое обозначение рассвета, выраженное поэтической речью эпохи Ренессанса.

Такого рода эволюция в поэтике Элиота была сопряжена с изменением его литературных ориентиров. Если в начале 1910-х годов он апробировал в рамках английской поэтической речи некоторые новации французских символистов, то в конце 1910-х годов увлечение символистами сменяется интересом к поэзии Т.Готье, к ее объективности и холодной стилистической игре с романтической поэтикой.

В стихах второй половины 1910-х годов Элиот временно отказывается от техники лейтмотивов, связанной с поэзией символизма, избирая в качестве структурирующего принципа поверхностную каузальность. Именно поэтому создается впечатление, что Элиот уходит от фрагментарности своей ранней лирики. Действительно, “Суини

среди соловьев”, “Суини Эректус”, “Бербенк с бедеккером: Блейштейн с сигарой”, “Типпопотам” имеют четкую причинно-следственную организацию, так называемую “логику идей”. И все же детальный анализ стихотворений заставляет нас сделать вывод, что она остается чисто внешней, порой даже обманчивой[27], а само повествование подчинено “логике воображения”.

Наряду с “логикой воображения” лирика Элиота сохраняет и некоторые другие особенности поэтики: в частности “зрительный язык”. В этом отношении весьма показательным стихотворением “Аромат бессмертия” (Whispers of Immortality)[28], которое открывается четверостишием:

Webster was much possessed by death
And saw the skull beneath the skin.
And breastless creatures under ground
Leaned backward with a lipless grin. (55)

Вот Уэбстэр, смертью заворожен -
Его из гулкой темноты
Влекли безгрудые созданья,
Безгубые манили рты.[29]

(Пер. В.Шубинского)

Как мы видим на данном примере, Элиот при помощи развернутой метафоры конкретизирует абстрактную идею, заключающуюся в том, что Джона Уэбстера интересовала тема смерти.

В связи с новыми стихами Элиота пояснения также требуют еще один аспект его поэтики, интертекстуальность. Ее усиление является неизбежным следствием активизации рефлексивных механизмов в творчестве Элиота. Как и в сборнике “Пруфрок и иные наблюдения”, реминисценций, цитат из других произведений здесь мало. Исключение составляет стихотворение “Бербенк с бедеккером: Блейштейн с сигарой”, которое и демонстрирует постепенную эволюцию принципа цитирования в стихах. Если в ранней поэзии цитата была своего рода «комментарием» к тексту, стилистическим орнаментом, то теперь она представляет целиком то произведение, откуда она заимствована. Помещая эту цитату в новый неожиданный для нее контекст, прочитывая ее через этот контекст, Элиот тем самым интерпретирует ее и соответственно произведение, которое она представляет.

Цитаты и реминисценции в стихотворении “Бербенк с бедеккером: Блейштейн с сигарой” в меньшей степени, чем в “Пруфроке”, согласуются с контекстом, и сознательно маркируются автором. Зачастую они затрудняют понимание элиотовского текста. Приведем весьма характерный пример:

Princess Volupine extends

A meagre, blue nailed, phthisic hand

To climb the waterstair.Lights, lights

She entertains sir Ferdinand / Klein. (43)

Своей чахоточной рукой,

С ногтями синими, за трап

Берется Волюпина, Света!

С ней развлечется Фердинанд,

м. Клейн

(Пер. Д.Я.Калугина)

На первый взгляд, совершенно неясно, как связаны с общим повествованием слова “Lights, Lights”. Они явно выпадают из контекста. Понять их глубинный смысл и принцип включения в текст можно лишь выявив источник, откуда они были заимствованы. Комментаторы Элиота установили, что здесь Элиот включает - цитату из трагедии Шекспира “Отелло” (Д.І, сц.1). Узнав о том, что Дездемона ушла к Отелло, Брабанцио кричит “Света!”, поднимая всех на ноги. Брак дочери с мавром видится ему противным естеству. Таким же противоестественным является союз принцессы Волюпины, персонифицирующей жизненные силы Венеции, с коммерсантом Фердинандом Клейном, сама фамилия которого говорит о его ничтожестве. Итак, чтобы осмыслить данное четверостишие, читатель вынужден обратиться к источнику заимствования цитаты. Не зная контекста, откуда она была взята, читатель не способен понять ее смысл. Здесь скрытая цитата из Шекспира не просто вводит дополнительный уровень понимания текста, но и интерпретируется, прочитывается вместе с произведением, которое она представляет, сквозь призму современной реальности.

Важнейшей особенностью поэтики Элиота исследователи как правило называют **мифологизм**. Об этой проблеме следует сказать особо.

Модернисты (Дж. Джойс, Э. Паунд, Т. С. Элиот) выработали новый по отношению ко всей предшествующей литературе принцип включения мифа в художественную реальность, отчасти предвосхитив этим постмодернистские стратегии порождения текста. Разумеется, европейская литература обратилась к древним мифам не только в XX в., а использовала их на протяжении всей своей истории. Миф привлекался с целью универсальной символизации, он иллюстрировал идею, наполнялся принципиально новым философско-эстетическим содержанием (в частности, в романтическом искусстве). И все же он сохранял (даже в рамках определенной эстетической системы или художественного произведения) внутреннюю целостность, нечленимость. Миф всегда воспринимался как развернутый символ, многозначная органическая форма, синтезирующая вековую мудрость, дух. Модернизм здесь обнаруживает совершенно иной подход. Это связано прежде всего с его главенствующей стратегией текстопорождения, которую мы обозначили как *рефлексия*.

Миф в творчестве таких модернистов, как Джойс и Элиот не воссоздается в его целостности, а «препарируется», анализируется тем контекстом, в который писатели его погружают. Этот анализ отнюдь не выносится за рамки произведения, а присутствует в нем. Джойс и Элиот вскрывают внутреннюю структуру мифа, обнажают его генезис. Миф теряет органичность и выглядит как текст. Существенно и то, что писатели работают не столько с мифом как таковым, сколько с его различными толкованиями. В знаменитом романе Дж. Джойса «Улисс» миф об Одиссее интерпретируется в самом тексте сквозь призму концепций Дж. Вико, К. Г. Юнга, В. Берара, Дж. Фрэзера и т. д.

Аналогичный подход к мифу обнаруживается в раннем творчестве Элиота, в частности, в стихотворении «Суини среди соловьев». Здесь Элиот работает сразу с двумя мифами: об Атридах (убийство Агамемнона его женой Клитемнестрой) и о Филомеле, обесчещенной Тереем. Эти мифы универсализируют банальную сцену в кафе. Воссоздавая их в реальности своего стихотворения, Элиот обнажает их структуру и генезис. Поэт реконструирует их и интерпретирует на основе фрэзеровской ритуалемы умирающего / воскресающего бога растительности. Таким образом, сцена из современной жизни и оба мифа при их соотнесении должны быть возведены читателем к их общему источнику, древнему ритуалу, через который они прочитываются.

Однако в стихах Элиота 1910-х годов использование мифа выглядит как своеобразная проба, опыт в рамках творческой лаборатории. Построение сложной системы взаимоотношений между мифом и всей европейской культурой и событиями обыденной реальности еще пока не стало для Элиота решенной задачей.

-
- [1] См.: Тимофеев В.Г. Рефлексивное и интроспективное повествование (к постановке проблемы)// Материалы XXVI межвузовской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов 11 - 14 марта 1997 года. Выпуск 6. СПб., 1997. С. 43-45; Тимофеев В.Г. Конвенция. Рефлексия. Интроспекция // Открытый научный семинар «Проблемы истории и теории литературы». Конвенция. Рефлексия. Авторское самосознание. Материалы первого заседания 28 февраля 1998 года. СПб., 1998. С. 4-12.
- [2] Подробнее о рефлексии в стихотворении Элиота «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока» см.: Аствацатуров А.А. Проблема рефлексии в раннем творчестве Т.С.Элиота // Открытый научный семинар «Проблемы истории и теории литературы». Конвенция. Рефлексия. Авторское самосознание. Материалы первого заседания 28 февраля 1998 года. СПб., 1998. С. 18-25.
- [3] Тимофеев В.Г. Рефлексивное и интроспективное повествование (к постановке проблемы). С.44.
- [4] Там же. С.44.
- [5] Это разграничение проводится многими исследователями творчества Элиота. См.: Langbaum R. New Modes of Characterisation in The Waste Land// Eliot in His Time. Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of the Waste Land. New Jersey, 1973. P.97-99; Engle P. Eliot's The Love Song of J.Alfred Prufrock// Reading Modern Poetry. New York. P.167-174.
- [6] Eliot T.S. Collected Poems. London, 1963. P.13. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте в скобках с указанием страницы.
- [7] Элиот Т.С. Избранная поэзия. СПб., 1994. С.151.
- [8] Элиот Т.С. Йейтс// Назначение поэзии. М., 1997. С.290.
- [9] Элиот Т.С. Избранная поэзия. С.153.
- [10] Eliot T.S. Selected Essays. London, 1963. P.287.
- [11] В поэме «Бесплодная земля» конкретность городских реалий заметно ослаблена по сравнению с «Прелюдией» и «Равсодией ветреной ночи». Мир города в поэме воспринимается как вневременная реальность не столько интуитивно, сколько осознанно, благодаря многочисленным планам повествования, обозначенным Элиотом. Планы повествования формируются при помощи реминисценций из средневекового романа, «Божественной комедии» Данте, «Цветов зла» Бодлера.
- [12] Фейнберг А. Заметки о медном всаднике. М., 1993. С. 67.
- [13] Eliot T.S. Selected Essays. P.243.
- [14] Ibid. P.287.
- [15] Подробнее см. также: Maxwell D.E.S. The Early Poems // Critics on T.S.Eliot. London, 1973. P.11-20.
- [16] Ионкис Г.Э. Английская поэзия XX века. М., 1980. С.88.
- [17] Подробнее см.: Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С.64.
- [18] Элиот Т.С. Избранная поэзия. С.151, 153.
- [19] См.: Rees T.R. Op. cit. P.378-381.
- [20] Подробнее см.: Wright K. Word Repetition in the Early Verse // Critics on T.S.Eliot. London, 1973. P.21-25.
- [21] Ионкис Г.Э. Ук. соч. С.95.
- [22] Там же. С.95.
- [23] Элиот Т.С. Избранная поэзия. С. 157.
- [24] Marvell A. The Complete English Poems. London, 1974. P.51.
- [25] Тот же подход необходим для расшифровки эпитафий, на первый взгляд никак не связанных с повествованием стихотворений, которым они предпосланы.
- [26] Автор этой работы благодарит Д.Я.Калугина, предоставившего нам еще неопубликованный им перевод этого стихотворения Элиота.
- [27] См., например, первые строчки стихотворения «Бербенк с бедкером: Блейштейн с сигарой», при чтении которых у читателя может возникнуть впечатление, что они являются зачином некоего сюжетного повествования: Burbank crossed a little bridge /Descending at a small hotel; Princess Volupine arrived/ They were together and he fell (42). (Мост небольшой преодолел, Бербенк к гостинице спустился; / С принцессой Волюпиной там / Он был вдвоем и оступился. (Пер. Д.Я.Калугина).
- [28] Напомним, что здесь Элиот активно использует стилистику и образность известного стихотворения Т.Готье «Костры и могилы».
- [29] Элиот Т.С. Избранная поэзия. С.181.

«Бесплодная земля»: основные темы поэмы и принципы ее построения.

Вершиной раннего творчества Элиота историки литературы единодушно признают поэму «Бесплодная земля». Это сравнительно небольшое по своему объему произведение создавалось им на протяжении более чем семи лет. Элиот терпеливо и кропотливо работал, выверяя каждую строчку, и лишь финал был написан стремительно, на одном дыхании.

В первоначальном варианте поэма представляла собой большое по своему объему сочинение, озаглавленное «Он управляет при помощи различных голосов» («He do the Police in Different Voices»). Помимо пяти частей, составивших окончательный вариант «Бесплодной земли», поэма включала большое число стихотворных отрывков, которые в сущности представляют собой самостоятельные поэтические произведения: «Смерть святого Нарцисса», «Элегия», «Смерть герцогини», «Погребальная песнь», «Фреска» и др. Кроме того, Элиот планировал включить в поэму стихотворение «Геронтион» в качестве пролога. По-видимому, он сам - а не только его исследователи - рассматривал будущее детище как грандиозный итог своего творчества.

Завершив поэму, Элиот обратился с просьбой к Эзре Паунду ее отредактировать, и Паунд охотно согласился. Он сократил произведение почти втрое, беспощадно вычеркнув из текста все, что ему казалось лишним или слабым в художественном отношении. Именно Паунд, как отмечают некоторые исследователи, разубедил Элиота использовать стихотворение «Геронтион» в качестве пролога к поэме.^[30] Элиот учел большую часть замечаний и исправлений мэтра,^[31] и в знак глубокой признательности посвятил ему свою поэму. Выправленный Паундом текст «Бесплодной земли» был опубликован в 1922 году в октябрьском номере издаваемого самим Элиотом журнала «Критерион». В ноябре того же года она появилась в журнале «Циферблат» («Dial») и вскоре вышла отдельной книгой в США. Именно в американском издании Элиот впервые опубликовал свои комментарии к поэме.

О дальнейшей судьбе первого варианта поэмы уже много говорилось в элиотоведении.^[32] Автор «Бесплодной земли» в знак благодарности отослал все черновики известному литератору Куинну, который вел от его имени переговоры с «Циферблатом». Так материалы оказались в архиве Куинна, где они хранились в течении пятидесяти лет, будучи практически недоступными для исследователей. Ученые даже приблизительно не могли составить представление о первоначальном объеме поэмы и о тех исправлениях, которые внес в ее текст Паунд. После смерти Элиота Куинн передал находившуюся в его распоряжении рукопись издательству «Фабер энд Фабер». В 1971 году она была опубликована. Это событие стало настоящей сенсацией в филологическом мире. Сам элиотовский текст и замечания на полях Э. Паунда были подробнейшим образом прокомментированы как в самом издании, так и в статьях, которые за ним последовали. Современное исследование «Бесплодной земли» уже немислимо без использования так называемой «рукописи

Куинна», то есть первоначального варианта поэмы и без учета тех замечаний Э. Паунда, с которыми согласился Элиот. Ниже, рассматривая проблематику «Бесплодной земли», мы неизменно будем придерживаться сопоставительного анализа первоначального и окончательного варианта поэмы.

Однако, предваряя этот анализ, необходимо учесть общий характер изменений, внесенных Паундом. Итак, каким же принципом он руководствовался, исправляя стихи своего друга и ученика? Большинство исследователей, как правило, обходят этот вопрос, предпочитая конкретные факты абстрактным обобщениям. Однако уже сам факт, что один поэт, исходя из собственных априорно субъективных представлений, исправляет произведение другого поэта, и второй поэт с его исправлениями соглашается, конечно же требует комментария. Ведь два поэта - это всегда два совершенно разных мира. Когда речь заходит о таких выдающихся творческих индивидуальностях, как Элиот и Паунд, то полного единства взглядов, вкусов и пристрастий здесь быть не может, даже при всей близости их эстетических концепций.

Нас в данном случае интересует отношение Паунда к творчеству Элиота. Паунд никогда не одобрял элиотовской «метафизичности», его интереса к христианской этике, столь очевидного во многих стихах Элиота. Паунду было совершенно чуждо увлечение Элиота театром. Его замечания на полях рукописи «Бесплодной земли» показывают, что некоторые эпизоды он вообще не смог понять. Почему же он взялся редактировать поэму? На этот вопрос, весьма убедительно, на наш взгляд, отвечает в своей книге Питер Акرويد. Исследователь признает, что Паунд «совершенно не понимал природу элиотовского гения»^[33]. Но в то же самое время он отмечает «тонкий поэтический слух Паунда»^[34], его способность услышать стержневой ритм, основную мелодию произведения и отбросить все то, что эту мелодию заглушает. Объяснение Акроида, на первый взгляд, может показаться субъективным, ненаучным. Но оно точно определяет основную черту критического сознания Паунда. Действительно, принимая во внимание отношение Паунда ко многим современным ему молодым поэтам и прозаикам, Т. С. Элиоту, Р. Олдингтону, Э. Хемингуэю и многим другим, нельзя не поразиться его критическому чутью, умению распознать в новом произведении литературный шедевр. В данном случае заслуга Паунда состоит в том, что он превратил огромную массу разрозненного поэтического материала в художественное целое. «Бесплодная земля» стала более лаконичным, точным выражением элиотовского мировидения.

Элиот, всегда осуждавший в своих эссе усложненную поэтическую риторику и фразеологию и ратовавший за простоту и точность художественной речи, был глубоко убежден, что язык его собственных стихов предельно прост. Тем не менее «Бесплодную землю», насыщенную аллюзиями, реминисценциями, вряд ли можно отнести к тем произведениям, которые читаются легко. Однако, несмотря на всю сложность и зашифрованность текста, поэма сразу же завоевала популярность не столько у представителей литературной элиты (их отклики не всегда были хвалебными), сколько у рядовых читателей.

Успех поэмы объясняется тем, что она воспринималась современниками поэта чисто эмоционально, то есть как произведение «злободневное», отразившее актуальные социальные проблемы. Ее ставили в один ряд с литературными сочинениями, раскрывающими умонастроение «потерянного поколения». Впоследствии сам Элиот решительно отвергал такого рода интерпретацию «Бесплодной земли».

Ф.О.Маттиссен приводит в своей книге известное высказывание Элиота: «Мне не нравится слово “поколение”, которое превратилось за последнее десятилетие в талисман. Когда я написал поэму “Бесплодная земля”, то некоторые доброжелательные критики утверждали, что я выразил разочарование поколения. Но это - чистейший вздор. Возможно я и выразил, как им кажется, их иллюзию разочарования, но это не было главным моим намерением.»^[35] Смысл данного высказывания вряд ли стоит сводить к отрицанию Элиотом связи «общего настроения» поэмы и атмосферы времени. Речь идет о другом. Поэт, во-первых, утверждает, что он ни в коей мере не стремился потрафлять вкусам своего времени, избрав для обсуждения «модные», актуальные темы. Кроме того, Элиот всегда осуждал и осуждает в данном случае попытку читателя навязать произведению искусства собственные эмоции и полное неумение читателя воспринять «Бесплодную землю» как эстетический феномен. Согласно его собственной теории внеличностной литературы, он не выражал чувства, идеи, проблемы поколения 1910 годов, а использовал их в качестве материала, находящегося под рукой, для создания произведения искусства. Этот материал получил предельную конкретизацию и предельное обобщение, трансформировавшись в эстетическую реальность. А вот уже эстетическая реальность подчинялась законам искусства и действительно не имела прямого отношения к чувствам, разочарованиям поколения. Поэтому, с точки зрения Элиота, говорить об их связи – «чистейший вздор».

Перед искусством, в особенности когда оно находится в состоянии кризиса, стоят иные цели. И главной задачей своего произведения автор считает восстановление литературной традиции, разрушенной позднеромантической поэзией. Таким образом, цель «Бесплодной земли» – устранить разрыв между прошлым и настоящим и вернуть языку былую эмоциональную и смысловую насыщенность.

Основополагающие принципы литературно-критической теории Элиота, рассмотренные нами, касаются главным образом проблемы поэтической формы, но в их основе лежат некие общие идеи о мире и человеке. «Бесплодная земля», являясь высшей точкой философских и творческих исканий раннего Элиота, дополняет наше понимание этих общих идей. Но если в критике они реализуются в виде рассуждений частного порядка, то в поэме они воссоздаются при помощи сложной системы художественных образов.

Элиот, создавший весьма оригинальную литературно-критическую теорию, не был новатором в области этики и философии. Он не разработал собственной этико-философской системы и его воззрения отличались крайним эклектизмом. Общее понимание проблемы бытия, вселенной и человека не выходило в его

представлениях за рамки традиционной христианской этики, которая была опосредована некоторыми философскими (Бергсон, Брэдли), культурологическими (И.Бэббит, П.Э.Мор, Ш.Моррас) и антропологическими (Дж.Фрэзер, Л.Леви-Брюль) теориями. Элиотовскую картину мира, конечно, усложняло его увлечение восточными верованиями, в частности буддизмом и индуизмом.

Согласно воззрениям Элиота, отразившимся в его эссеистике и поэтическом творчестве, причиной вечной трагедийности бытия людей является их собственная человеческая природа. Первородный грех разделил человека и Бога. Возможность приблизиться к Богу заложена в смирении, в осознании человеком своего места в системе мироздания по отношению к Богу. Однако история человечества, как ее мыслит Элиот, представляет собой не движение к Богу, а извечное повторение первородного греха. Человек подчиняет свою жизнь земным желаниям, отказываясь признать власть Бога, внеположенных абсолютных ценностей над собой. Греховное начало вытесняет в его душе божественное. Он сам стремится к власти, к обладанию миром, т. е. принимает на себя роль Бога. Пренебрежение этическими нормами приводит к распаду внутренней целостности. Человек замыкается в сфере собственных обыденных чувств, иными словами в сфере своего сугубо человеческого «я», отчуждаясь от Бога, первоосновы всего сущего, от мира и от людей. Его речь перестает быть адекватным выражением восприятия мира.

Такими Элиот видит своих современников. Именно человек начала XX века, эпохи распада всех ценностей, и то состояние, в котором он пребывает, становятся предметом размышлений автора «Бесплодной земли». Перед нами последовательно развертывается сознание человека и художника, принадлежащего пост-романтической культуре. В этом смысле поэма неотделима от своего времени. И, несмотря на категорическое нежелание Элиота быть причисленным к тем писателям, которые говорили о проблемах «потерянных», по своему духу, настрою, определенным мотивам поэма все же неразрывно связана с литературой «потерянного поколения». Конфликты эпохи за счет смещения временных планов перерастают у Элиота во вселенскую катастрофу, в универсальные проблемы бытия человека, и этот момент всегда следует иметь в виду при анализе «Бесплодной земли».

Согласно христианскому вероучению, разрушение человека вызвано его отказом подчиниться Богу и стремлением возвысить свое обыденное «я». Эта модель ложится в основу элиотовского понимания развития культуры. Причину распада европейской культуры поэт видит в **гуманизме**, утверждающем неограниченные возможности человеческого «я». Романтическая эстетика послужила в такой ситуации катализатором процесса распада. Романтизм в понимании Элиота отождествил обыденное «я» и творческое, призвав тем самым к нарушению литературных норм и к бунту против литературной традиции. Состояние современной эпохи и культуры - логический результат этих тенденций.

Человек как субъект мира, утратив ощущение абсолютных ценностей, существующих вне его «я», лишается источника жизни, своего рода плодородной

почвы для существования. Он замыкается в сфере своей обыденной личности. Его способность прозревать в окружающей реальности божественное начало и, следовательно, видеть в реальности смысл исчезает. Сама реальность и собственная жизнь стала для человека, героя «Бесплодной земли», чередой непрерывно сменяющих друг друга конечных форм и пустых понятий.

Человек (художник) как субъект культуры также оказался предоставлен самому себе. Романтизм уничтожил традицию (систему устойчивых эстетических принципов), которая была для художника источником творчества. Современный художник пытается обрести вдохновение, обращаясь к своему обыденному «я», но подлинное творчество связано не с обыденной личностью, не с импульсивным вдохновением, а с традицией. Последняя же разорвана в сознании героя «Бесплодной земли». Прошлое и настоящее культуры изолированы друг от друга. Прошлое замкнуто на себе самом и возникает в поэме в виде обрывочных воспоминаний, бессвязного нагромождения вырванных из контекста цитат и образов. Настоящее в свою очередь не несет в себе прошлого, ибо герой не ощущает и не осознает из глубинной тождественности той метафизической основы, которая их объединяет. Следовательно, и прошлое, и настоящее лишены для него смысла. Е.Ганнер полагает, что возникающие в пятой части «Бесплодной земли» видения повествователя, которые символизируют крушение западной культуры заставляют его искать истину в восточной мудрости. Идеи буддизма и индуизма создают, по мнению исследовательницы, нравственную основу для возрождения героя.^[36] С этим утверждением вряд ли можно согласиться, ибо поэтический текст делает очевидным, что постулаты «Бхагават-гиты» и Упанишад превратились в современном мире в пустые абстракции и утратили всякий смысл. Восточная мудрость - такая же бесплодная пустыня для героя, как и западная.

Распад европейской культуры Элиот мыслил не только в историческом, но и в синхроническом срезе. Ее жизненность заключена в единстве всех ее составляющих, т. е. национальных культур. Такое единство, по мнению поэта, со всей очевидностью демонстрировало позднее средневековье. Однако с течением времени произошло обособление национальных культур, поскольку у европейцев исчезло ощущение актуальности для современной жизни основы всей европейской культуры – античности. Идея распада европейского древа передается Элиотом в «Бесплодной земле» при помощи смешения различных языков. Цитаты на семи языках, которые включаются в английскую речь повествователя, создают ощущение языковой сумятицы, Вавилонского столпотворения, которое достигает кульминации в финале поэмы:

London Brige is falling down falling down falling

down^[37]

Poi s'ascose nel foco che gli affina^[38]

Le Prince d'Aquitaine a la tour abolie^[39]

This fragments I have shored against my ruins[40]

Why then Ile Fit you. Hieronimo's mad againe.[41]

Datta. Dayadhvam. Damyata.[42]

Shantih Shantih Shantih[43]

Весь этот комплекс идей представлен в поэме двумя центральными темами. Первая из них традиционно обозначается в элиотоведении как «**смерть-в-жизни**»[44]. Герой «Бесплодной земли» утратил жизненные силы: его бытие лишено смысла. Оно бессознательно, автоматически. Такого рода существование связано не с миром жизни, а с миром смерти. Смерть в контексте поэмы перестает быть освобождающей силой и становится формой экзистенции. Эта идея задана уже в эпиграфе, где говорится о умской Сивилле, которая от старости превратилась в горсточку пыли, но тем не менее не прекратила своего земного существования.

В «Бесплодной земле» Элиот демонстрирует читателю различные вариации темы смерти-в-жизни. Мария Лариш с ее беспредметными воспоминаниями; сам повествователь поэмы, переживший любовный экстаз в гиацинтовом саду; мадам Созострис; толпа безликих людей, движущаяся по Лондонскому мосту; великосветская дама, вульгарная девица Лил, клерк и машинистка и другие персонажи поэмы – существование всех этих героев есть смерть-в-жизни.

Этический смысл, который данная формула подразумевает, также чрезвычайно важен для понимания проблематики «Бесплодной земли». Клинт Брукс совершенно справедливо, на наш взгляд, связывает этические основы центральной темы поэмы с тем пониманием бодлеровской этики, которое Элиот высказывает в своем знаменитом эссе «Бодлер»[45]. Несмотря на то, что эссе было написано в 1930 году, т. е. спустя восемь лет после выхода "Бесплодной земли", оно лишь фиксирует концепцию творчества Бодлера, сложившуюся у Элиота еще в конце 1910-х – начале 1920-х годов и потому вполне может быть использовано для интерпретации поэмы. В эссе Элиот, в частности, комментирует известный отрывок из «Дневников» Бодлера, где французский поэт рассуждает о любви. «... единственное и высшее сластолюбие в любви,- пишет Бодлер,- твердо знать, что творишь зло. И мужчины, и женщины от рождения знают, что сладострастие коренится в области зла.»[46] Элиот переосмысляет слова Бодлера следующим образом: «Бодлер видел, что отношения между мужчиной и женщиной отличает от совокупления животных знание добра и зла»[47]. Развивая идею Бодлера, Элиот, наконец, приходит к важнейшему выводу: «Если мы остаемся человеческими существами, мы должны совершать либо добро, либо зло; до тех пор пока мы совершаем зло или добро, мы принадлежим миру человеческих существ; и лучше, как это ни парадоксально, совершать зло, чем не делать ничего; в этом случае, мы хотя бы существуем.»[48]

Итак, смерть неразрывно связана, согласно Бодлеру (как его понимает Элиот) и Элиоту, с **безразличием людей к добру и злу**, с неумением отличить добро от зла.

Хотя Бодлер этически оправдывает зло в своих стихах, как единственно возможную в современном мире форму жизни, Элиот отвергает в «Бесплодной земле» это оправдание. Для него жизнь-во-зле есть фиктивное, неподлинное существование. Страсть к злу эфемерна. Она опустошает человека, вытесняет божественное начало в его душе и лишает субъекта индивидуальности. Своего героя Элиот не наделяет патологической чувствительностью, но дает читателю понять, что повествователь «Бесплодной земли» прожил жизнь бодлеровского героя. В поэме наступил новый этап этой жизни. Упоение чувственностью прошло, и бодлеровский монстр превратился в безликий автомат. В его поступках нет ни добра, ни даже осознанного зла и, следовательно, нет и витальности.

В III главе поэмы («Огненная проповедь») читатель оказывается свидетелем любовного свидания клерка и машинистки. Оно наглядно демонстрирует концепцию Элиота, только что рассмотренную нами. Читатель видит, что любовь превратилась для современных людей в своеобразное телесное упражнение, вошедшее в привычку. Здесь нет ни животной страсти, ни осознанного зла, ни любви и добра. Акт живой природы напоминает нам скорее механический процесс, работу раз и навсегда заведенных автоматов. Итак, согласно Элиоту, неспособность людей различать добро и зло неизбежно связана с формой их существования, смертью-в-жизни.

К сожалению, в элиотоведении, как правило, упускается из виду актуальнейший, на наш взгляд, вопрос о возможных литературных источниках центральной темы поэмы, которую Элиот сам называл «смерть-в-жизни». Из всех известных нам исследователей эту проблему рассматривает в своей работе лишь Е.Ганнер. Она полагает, что основная тема «Бесплодной земли» была подсказана автору знаменитой поэмой С.Т.Кольриджа «Сказание о старом мореходе». Элиот, как указывает Ганнер, заимствует у Кольриджа образ жизни-в-смерти и переосмысляет его в тему смерти-в-жизни.[49] Исследовательница подробнейшим образом аргументирует свое предположение, проводя сопоставление центральных тем двух поэм. Однако конкретных фактологических доказательств того, что Элиот взял образ именно у Кольриджа, у нас нет. Мотив жизни-в-смерти был широко распространен в литературе XIX века, и вполне мог быть заимствован Элиотом у Гофмана, Шелли, Э.По, Т.Готье и др.

Очевидным остается изменение в его обозначении. На первый взгляд, различия тут нет: смерть-в-жизни и жизнь-в-смерти фиксируют пограничное состояние между смертью и жизнью. Однако за видимым сходством скрывается принципиальное несовпадение двух идей. Тема жизни-в-смерти предполагает сохранение цельности личности, ее жизненности, даже когда она погружена в мир смерти и испытывает воздействие этого мира. Тема смерти-в-жизни в «Бесплодной земле» исключает всякую жизненность и означает, что все жизненные формы стали формами смерти.

Вторую важнейшую тему поэмы исследователи определяют как тему метаморфозы, изменения или возрождения[50]. Метаморфоза, что с очевидностью демонстрирует «Бесплодная земля», согласно Элиоту, есть сущность бытия и искусства. В материальном мире все изменяется, происходит непрерывная смена одних форм

другими. Здесь нет ничего устойчивого, сущностного. Постоянен только сам процесс метаморфоз. Тема представлена в “Бесплодной земле” многочисленными образами, ситуациями, цитатами реминисценциями и имеет в поэме два плана: реальный и идеальный. Последний ориентирует читателя на “норму”, показывая, каким образом герой способен вновь обрести жизненные силы. Идеальный план темы, как правило, непосредственно связан с контекстом того источника, откуда заимствована цитата или реминисценция, вводящая данную тему. Реальный план представляет собой трансформацию идеального в событийном контексте «Бесплодной земли», демонстрируя читателю то, что происходит с героем на самом деле.

Прежде всего выясним, что же составляет содержание идеального плана. Оно связано с целью, к которой стремится герой поэмы, - преодолеть собственное бесплодие (физическое и духовное), выйти из состояния смерти-в-жизни, возродиться к новой, подлинной жизни, наполненной смыслом. Герой должен завершить свое существование в качестве единичного, отчужденного субъекта и приобщиться к некоему вечному началу в мире. Такого рода предельно упрощенная схема идеи возрождения (метаморфозы человека) лежит в основе элиотовского понимания древних ритуалов, описанных Дж.Фрэзером. Кроме того, схема объясняет, согласно Элиоту, два литературных памятника: «Метаморфозы» Овидия и «Бурю» Шекспира. Реминисценции и цитаты из этих двух произведений постоянно возникают на страницах «Бесплодной земли». Особое значение для понимания поэмы имеет упоминание мифа о Филомеле, заимствованного из «Метаморфоз» и фразы «жемчужинами стали глаза», взятой из «Бури» Шекспира.^[51] Овидиевский миф и песня Ариэля объединены в представлении Элиота общей идеей: человек умирает и одновременно возрождается в новой форме. Он преодолевает собственную ограниченность телесным началом, отчужденность от мира и сливается с природой. Напомним, что метаморфоза всегда была для Элиота метафорой истинного искусства. Она очень точно воссоздает логику его рассуждений в поэтической форме. Согласно теории Элиота, частные идеи человека, личностные эмоции возрождаются и обретают универсальный смысл в искусстве, трансформировавшись в «новые единства».^[52]

Реальный план темы метаморфозы, или возрождения, существенно корректирует идеальный. Элиот дает читателю понять, что в inferнальном мире, каким ему видится мир современный, все благое обретает противоположный, зловещий смысл. Герой (точнее - герои «Бесплодной земли») проходит стадию возрождения. Он умирает для своей прежней жизни и обретает новое существование в и иной качественной форме. Однако смерть героя, поэтически воссозданная Элиотом, полностью лишается высшего смысла. Она представляет собой естественный, бессознательный процесс, который свойственен органической природе. Читатель видит не возрождение к подлинной жизни, не слияние с божественным началом и даже не превращение в ничто. Он становится свидетелем внешних изменений, происходящих с героем.

Обратимся к IV главе поэмы («Смерть от воды»). Здесь Элиот описывает смерть Флеба-финикийца. Мы узнаем, что метаморфоза затрагивает лишь облик героя:

некогда он был красив и юн, теперь от него остались лишь кости. Сущность его экзистенции не изменилась, ибо земная жизнь Флеба, подчиненная эфемерным, корыстным целям, нисколько не отличается от его существования «под водой» в виде разрозненных костей.

Одна форма смерти-в-жизни сменяет другую, и происходит **возрождение-в-смерть**.^[53] Идея повторяемости различных форм смерти определяет понимание Элиотом истории человечества. Последняя предстает перед нами в поэме как бесконечный процесс чередования различных форм смерти-в-жизни. Вырваться из этого круга дурной бесконечности человеку не дает его греховность, его неспособность признать, что высшие ценности существуют вне его «я».

Мы определили характер возрождения-в-смерть как бессознательный и автоматический. Но сложность проблемы, с которой здесь сталкивается читатель, заключается в том, что повествователь интуитивно ощущает отчужденность своего бытия, его неистинность. Это ощущение движет им, когда он стремится сделать свое бытие витальным, наделить его высшим смыслом. Субъект жаждет трансцендировать свое «я», преодолеть в себе сугубо человеческое и соединиться с Богом. Однако это желание есть реализация первородного греха, попытка охватить бесконечное. Оно продиктовано греховным помыслом (гордыней) и неизменно приводит героя к гибели.

Так, в раннем поэтическом наброске «Смерть Св. Нарцисса» (1915),^[54] который Элиот предполагал первоначально включить в «Бесплодную землю», главный герой Нарцисс отвергает в самом себе собственно человеческое начало. Он отрицает путь человека в мире и, уединясь под скалой, становится «танцором перед Богом». Экстаз Нарцисса наступает в тот момент, когда его пронзают огненные стрелы. Но соединиться с Богом, стать чистым духом, оказывается для Нарцисса невозможным. Он лишь утрачивает человеческое: под скалой лежит сгоревшее тело Нарцисса. Герой гибнет потому, что, ограниченный чувственным началом, он не способен вместить бесконечность духа. Герой не возрождается, не освобождается от собственной замкнутости, а переживает возрождение-в-смерть.

В окончательном варианте «Бесплодной земли» греховная интенция субъекта очевидна в сцене любовного свидания в Гиацинтовым саду, которая завершается утратой чувственных способностей индивида:

I could not
speak, and my eyes failed, I was neither
Living, nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence. (64)

... я не мог

Говорить, и в глазах потемнело, я был

Ни жив ни мертв, я не знал ничего,

Глядя в сердце света, в молчанье.[55]

Она возникает и в конце первой главы, где герой опасается собаки, которая может откопать труп.

Стремление преодолеть свою изолированность от мира (возродиться) выплескивается у великосветской дамы (глава «Игра в шахматы») в импульсивный порыв: «Что мне делать?! С распущенными волосами выбежать/На улицу?» (Э, 61) Глубинный смысл, заложенный в этой фразе, легко объяснить в контексте другой цитаты из финала поэмы:

-

.... I have heard the key

Turn in the door once and turn once only

We think of the key, each in his prison

Thinking of key, each confirms a prison (79)

... Я слышал, как ключ

Однажды в замке повернулся однажды

Каждый в тюрьме своей думает о ключе

Каждый тюрьму себе строит думами о ключе (Э, 73)

Обе цитаты имеют внутреннее тождество. Гипертрофированная страсть, проявляющаяся в попытке человека внутренне освободиться (возродиться), лишь усугубляет его страдания. Чувственная (греховная) по своей природе страсть к возрождению (к трансцендированию сугубо человеческого «я») оказывается причиной еще большей замкнутости, смерти-в-жизни: думая о ключе (т. е. об освобождении), субъект, согласно Элиоту, сам строит себе тюрьму.

Поэтическое воссоздание темы возрождение-в-смерть нетрудно соотносить с литературно-критическими размышлениями Элиота, касающимися поэтов, которые допускают проникновение в свое творчество обыденных эмоций. Такого рода поэт или драматург стремится преодолеть рамки поэзии и заставить поэтическое высказывание выразить невыразимое, бесконечное. Эта тенденция приводит к распаду целостности произведения искусства и разрушению традиции.

Рассмотренные нами две центральные темы «Бесплодной земли», отразившие христианское мировидение Элиота, определили художественный принцип воссоздания облика современного человека в поэме. Мы уже не раз отмечали, что лирический герой Элиота по мере творческой эволюции поэта предстает все более и более деиндивидуализированным. «Бесплодная земля» со всей очевидностью подтверждает эту мысль.^[56]

Читатель едва ли сможет идентифицировать личность повествователя, даже если задастся такой целью. «Бесплодная земля» – это набор голосов, порой не имеющих конкретных субъектов, которые переходят друг в друга, сливаются с событиями и предметами. Человек, живущий не подлинной эмоцией, а эмоцией толпы, превращается в функцию и занимает место в мире, равноправное по отношению к бездушным предметам, которые его окружают.

Необходимо отметить, что в процессе работы над поэмой Элиот сам стремился к предельной деперсонализации своих персонажей. Он согласился с редакцией Эзры Паунда, который вычеркивал из «Бесплодной земли» все то, что давало бы читателю возможность воспринимать кого-либо из действующих лиц как цельную личность, т. е. Паунд изымал из текста те куски, где дается характеристика героя или описание обстоятельств его жизни.

Многие исследователи творчества Элиота стремятся идентифицировать повествователя, связать его роль с каким-то конкретным персонажем в поэме. Чаще всего функции повествователя и главного героя приписываются (и небезосновательно) Тиресию, персонажу древнегреческой мифологии, слепому прорицателю, который появляется в III главе поэмы («Огненная проповедь»). Фигура Тиресия действительно важна для понимания поэмы в целом, поэтому мы остановимся на ней несколько подробнее.

Исследователи излишне доверяют той характеристике, которую Элиот дает своему герою в комментариях^[57]: «Хотя Тиресий - просто зритель и в самом деле не герой, он все-таки наиболее важное действующее лицо в поэме, объединяющее все остальное. Подобно тому, как одноглазый купец, торговец смородиной, перетекает в финикийского морехода, а последний едва отличим от Фердинанда, неаполитанского принца, все женщины сведены в один образ, и оба пола соединяются в Тиресии. То, что видит Тиресий - фактически сущность поэмы» (82).

На основе элиотовской характеристики героя свою трактовку Тиресия строит Ф.О.Маттиесен. Критик полагает, что Тиресий представляет собой главный

синтезирующий образ, вмещающий все крайности мира.[58] Этой концепции придерживается и Э.Дрю. Она утверждает, что, поскольку Тиресий, согласно греческой мифологии, был слепым прорицателем, в поэме он персонифицирует «внутреннее зрение», прозревающее сущность мира, «фактически чувство истории».[59] Э.Дрю полагает, что в образе Тиресия сводятся все полюсы бытия: прошлое, настоящее, два противоположных пола и все характеры «Бесплодной земли». К аналогичным выводам приходит и Ф.Шнайдер[60]. Согласно концепции Гровера Смита, «Тиресий соединяет в себе все образы».[61] Гровер Смит и Э.Шнайдер едины в своем понимании Тиресия, как пророка, способного обнаружить извечную повторяемость зла[62]. Тем не менее Г.Смит идет в своих выводах дальше, чем вышеуказанные исследователи. Греческий пророк для него – не просто зритель (эту мысль подчеркивает сам Элиот), а участник всех событий, безымянный повествователь «Бесплодной земли».

При всем разнообразии исследовательских трактовок их, на наш взгляд, объединяет общий недостаток. Элиотоведы оставляют без внимания указание К.Брукса на то, что данный эпизод несет в себе иронический подтекст.[63] Действительно, само по себе комично уже то, что свидетелем банальнейшей любовной сцены оказывается не какой-нибудь лондонский зевака, а мудрый прорицатель. Перед Тиресием некогда трепетали даже могущественные цари. Именно он разгадал страшную тайну Эдипа. Даже после смерти, в Гадесе он не утратил свою силу и предсказал Одиссею его судьбу. В поэме читатель видит, что прошлое Тиресия иронически противопоставлено его настоящему. В самом тексте «Огненной проповеди» воспоминания прорицателя выделены синтаксически и стилистически: они заключены в скобки и переданы возвышенным слогом:

And I Tiresias have foresuffered all
Enacted on the same divan or bed;
I who have said by Thebes below the wall
Or walked among the lowest in the dead. (72)

А я, Тиресий, знаю наперед
Все, что бывает при таком визите, -
Я у фиванских восседал ворот
И брел среди отверженных в Аиде. (Э, 65)

Образ Тиресия снижается контекстом, в который его помещает Элиот. Более того, кроме предположения об исходе свидания никаких «пророчеств» от него мы больше не слышим. Наконец, слова Тиресия этически индифферентны[64]. Он - всего лишь безучастный свидетель событий, никак не пытающийся осмыслить их суть.

Косвенным подтверждением тому, что Тиресий не мог, согласно замыслу Элиота, быть подлинным пророком служит и тот факт, что герой «Бесплодной земли» - пророк языческий. Христианское вероучение всегда отвергало языческое прорицание, как неподлинное и греховное. Элиот, воссоздавая в своей поэме образ Тиресия, безусловно учитывал христианскую традицию осмысления лжепророков и в частности дантевское описание Тиресия, казнящегося в восьмом круге Ада[65].

Тиресий в «Бесплодной земле» не лишен способностей прорицателя. Но он тем не менее - обитатель современного мира, вовлеченный в круговорот жизни/смерти и возрождений-в-смерть. Проникнуть в сущность мира, то есть возвыситься над миром, Тиресию не дано. Он, подобно другой прорицательнице, героине «Бесплодной земли», шарлатанке мадам Созострис, видит только внешние формы жизни. Поэтому представляется неправомерным рассматривать его как пророка, которому открыта высшая истина.

Какую же роль отводит греческому провидцу Элиот? Наиболее интересное понимание роли Тиресия демонстрирует в своей книге Эрик Томпсон. Исследователь полагает, что ясновидец «скорее всего выполняет ту роль, которую, согласно Ницше, в греческой трагедии выполняет хор».[66] Известно, что Элиот воспринимал философию Ф. Ницше как крайнее выражение романтического менталитета и потому, соответственно, всегда высказывался о Ницше негативно. Тем не менее автор «Бесплодной земли» хорошо знал эту философию и в 1916 г. опубликовал рецензию на книгу А.Вольфа «Философия Ницше». И все же утверждать, что Элиот использовал образ Тиресия с той же целью, с какой греческие драматурги (согласно Ф.Ницше, разумеется) использовали в своих трагедиях хор, мы не можем.

Однако сравниваемые два феномена поразительно совпадают по своей сущности. Напомним, что, согласно Ницше, хор в греческой трагедии выполняет дионисийскую функцию. Хор снимает устойчивость аполлоновских форм, делая их иллюзорными, представляя непрерывно изменяющийся динамический мир, вечное становление. Зритель оказывается в этой ситуации соучастником действия. «Трагедия, следовательно, есть особый способ реализации мифа, который предполагает творческое соучастие публики, когда божество становится реальностью посредством того, что реальность ставшего маской образа растворяется в некоторую призрачную недействительность».[67] Подобно хору, Тиресий очерчен в качестве самостоятельного действующего лица и потому ни в коем случае не сводим ни к одному герою. Мадам Созострис, рыцарь Граалья, король-рыбак, Флеб-финикиец, фракийский царь Терей - все это лишь отражения, образы, в которые Тиресий никогда окончательно не переходит. Они - его «варианты». Несмотря на свою цельность, Тиресий протеичен. Его сущность – постоянное изменение, непрерывное перемещение из одной жизни в другую: он «дрожит между двумя жизнями».[68] В

нем заключена идея трагической неспособности человека выйти из порочной череды смертей и жизней.

Образ Тиресия сложен еще и потому, что он выполняет в поэме чисто формальную функцию. С одной стороны, перед нами - как бы карикатура на неискушенного читателя, который теряется в лабиринтах «Бесплодной земли», с другой - дополнительный уровень текста - конвенция между поэмой и ее читателем. Акцентируя в герое протеичность, Элиот наделяет образ способностью связывать героев и различные формы бытия, сведенные поэмой в одну плоскость. Тиресий как бы пульсирует между ними, оставаясь при этом самим собой, «оживляя» поэму, делая зримой ее внутреннюю динамику.

Учитывая, отмеченную многими элиотоведами формальную функцию, которую выполняет образ Тиресия, его безусловно можно назвать центральным. Однако отождествлять его с повествователем «Бесплодной земли» было бы все же неправомерным. Повествователь, как уже было отмечено, намеренно не идентифицирован Элиотом. Лишить его индивидуальности, целостности было одной из важнейших задач автора «Бесплодной земли». Голос повествователя сливается с голосами других героев: Марии Лариш, Гиацинтовой невесты, мадам Созострис и т.д. Каждая маска - новая форма бытия, но она не исчерпывает образ повествователя, даже маска Тиресия. Поэтому термин «повествователь» или «герой-повествователь» можно употреблять, лишь подразумевая под ними некий совокупный образ современного человека сознание которого последовательно раскрывается в поэме.

Обобщим все сказанное. При чтении «Бесплодной земли» необходимо осознавать, что Элиот абстрагируется от повествователя поэмы. Он создает драматический монолог повествователя, современного человека, воспринимающего окружающий мир, делает его речь объектом своей рефлексии.

Комментарии к поэме, составленные самим Элиотом, открывают еще одну проблему, связанную с повествователем. Поскольку они не интерпретируют поэму, а лишь фиксируют источники, откуда заимствованы отдельные образы и цитаты, их нельзя рассматривать как автоинтерпретацию. В них не раскрывается внутренняя связь цитат и образов. Порой создается впечатление, что Элиот намеренно отказывается ее признавать и поверхностными рассуждениями пытается ввести читателя в заблуждение. Наиболее явно это стремление прослеживается в его комментариях к сорок шестой строке: «Повешенный, одна из карт колоды, выполняет в поэме две функции: он ассоциируется в моем сознании с умерщвляемым богом и с фигурой, закутанной в плащ, которая возникает в отрывке, рассказывающем о путешествии в Эммаус в V части» (82).

Может показаться странным, что такой рассудочный поэт, как Элиот, утверждает интуитивно ощущаемую и не полагаемую рассудком связь образов. Характер комментариев заставляет нас сделать вывод, что их автор, согласно художественному замыслу Элиота, – повествователь «Бесплодной земли», и комментарии к поэме являются не дополнением, а неотъемлемой ее частью.

Одним из важнейших факторов, сыгравших немаловажную роль в том, что поэма воспринималась как реальное воссоздание переживания человека, был ее автобиографизм.

Внешний план повествования зачастую отражает личный опыт поэта. Толпы людей, переходящих Лондонский мост и изображенные в финале «Погребения мертвого», - одно из самых ярких воспоминаний Элиота о его жизни второй половины 1910-х годов. Будучи клерком банка Ллойда в те годы, он мог ежедневно в девять часов утра наблюдать, как одинаково одетые клерки спешат по Лондонскому мосту в Сити, чтобы занять свои места в конторах.

Разговор неврастеничной дамы с ее приятелем («Игра в шахматы») во многом, как установили биографы Элиота, передает сложный характер взаимоотношений самого Элиота с его первой женой Вивьен. Встреча повествователя с мистером Евгенидом («Огненная проповедь») - реальный эпизод из жизни самого Элиота, к которому однажды на улице пристал какой-то коммерсант из Сирии.

Известный исследователь творчества Элиота Линдалл Гордон в своей книге весьма убедительно раскрывает биографическую основу всей поэмы.^[69] Исследователь, в частности, полагает, что настроение «Бесплодной земли» отражает тяжелое депрессивное состояние ее автора, вызванное семейной драмой. Факты приведенные Линдаллом Гордоном весьма интересны, но нельзя забывать, даже признавая их присутствие в тексте, что они переработаны творческим сознанием поэта в эстетическое целое. Предельная конкретизация реальных событий, переживаний и их максимальное смысловое насыщение придает им в повествовании универсальный смысл.

Нами уже не раз отмечалось, что «Бесплодная земля» стала итогом раннего творчества Элиота. Поэма синтезировала открытия в области поэтической формы, сделанные им в первом и во втором стихотворных сборниках.

Прежде всего, в поэме мы наблюдаем предельное усиление рефлексии, которая теперь приобретает в творчестве Элиота тотальный характер. Поэт реконструирует разные способы видения мира (с этим связано разделение повествователя на множество масок и голосов), языковые и эстетические практики, представляющие различные ментальности. При этом он охватывает всю европейскую культуру, начиная с ее истоков. Элиот обнажает генезис различных форм ментальности, эксплицирует их внутренние интенции.

Способы языкового освоения мира, соответствующие различным культурным эпохам, представлены в поэме в виде многочисленных цитат, аллюзий, реминисценций из произведений авторов, принадлежащих этим эпохам. Интертекстуальность, предполагающая ситуацию «текста-в-тексте», становится отличительной особенностью поэтики Элиота. Повествователь «Бесплодной земли» вовсе не делает попытки скрыть заимствованные цитаты. Напротив, он маркирует их; во-первых, он сохраняет особенности стилистики цитируемых текстов (в первых двух сборниках,

как мы помним, она не сохранялась: цитата, вливаясь в новый текст приобретала его стилистические особенности); во-вторых, он указывает в комментариях на их источник; в-третьих, неоднократно повторяет их в тексте поэмы.

Читатель, в свою очередь, сосредоточивает свое внимание на неоднородности текста, на несоответствии буквального содержания цитаты общему повествованию. Маркированные цитаты репрезентируют целиком то произведение, откуда они были заимствованы. Элиот заставляет читателя обратиться произведению-источнику, к его проблематике. В задачу читателя входит не анализировать подробно все линии и образы, а пережить это произведение одновременно, ощутить в нем наиболее существенное. А существенное, в свою очередь, определяется самой цитатой, которую приводит Элиот.

Цитата, заимствованный эпизод или аллюзия, как уже отмечалось, репрезентируют не только само произведение, но и реализованную в нем ментальность, культурный блок, эпоху Чужое, «готовое» слово возникает в тексте Элиота, неизменно обнаруживая свою природу, внутреннюю структуру, процесс своего рождения. Такого рода «препарирование» готового знака обеспечивается тем контекстом, в который его помещает поэт. Заимствованный знак возникает в тексте «Бесплодной земли» и сразу же ориентирует читателя на определенный стереотип, на знакомую и предсказуемую ситуацию. Однако Элиот неизбежно обманывает читательское ожидание, предлагая совершенно непредсказуемое развитие художественной реальности, вводя заимствованный знак в «неподходящий» для него контекст. [70]

Приведем один пример из II главы («Игра в шахматы») поэмы «Бесплодная земля». Она начинается с описания будуара светской дамы:

The chair she sat in, like a burnished throne
Glowed on the marble... (66)

Она сидела, как на троне, в кресле,
Лоснившемся на мраморе...(Э,50)

Английский читатель сразу же обнаружит здесь заимствование, – цитату из трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра». Элиот перефразирует слова одного из героев пьесы, Энобарба, рассказывающего о первой встрече Антония и египетской царицы:

The barge she sat in, like a burnished throne

Корабль, на котором она находилась, словно сверкающий трон, блистал на воде.

(подстрочный перевод)

Перенесение шекспировской метафоры в контекст поэмы порождает комический эффект. Читатель вправе ожидать соотнесение с лучезарным тронном корабля, как это происходит у Шекспира, но вместо корабля в тексте Элиота появляется кресло. Ироническое несоответствие стоит ситуаций обнаруживает интересный диалог двух произведений, поэмы Элиота и трагедии Шекспира. Автор «Бесплодной земли» вводит всего одной фразой реальность шекспировской трагедии в свою поэму. Антоний, как мы помним, отказывается от борьбы за власть ради любви к Клеопатре, что становится причиной его гибели. Уже роскошь и могущество египетской царицы таит в рассказе Энобарба роковую силу эроса, порабощающего волю человека. Тот же смысл Элиот вкладывает в описание будуара светской дамы, героини «Бесплодной земли». Здесь, как и у Шекспира, царит скрытый и роковой эротизм. Конфликт и ситуация в данном эпизоде поэмы Элиота, благодаря соотношению с «Антонием и Клеопатрой» выглядят парадигматическими, универсальными. С одной стороны, шекспировская цитата объясняет эпизод поэмы. Но, с другой, сам контекст поэмы интерпретирует реальность шекспировской пьесы. «Исправив» всего одну деталь (заменяв корабль креслом), Элиот снижает высокий пафос «Антония и Клеопатры». Его цель – показать обыденность, примитивность гипертрофированной чувственности и фиктивность всяких попыток ее драматизировать.

Рефлексивная работа Элиот вовсе не отрицает значимость Шекспира. Великий драматург говорил на языке своего времени, используя находившиеся в его распоряжении конвенции. Элиот лишь показывает их условность, несоответствие реалиям современной жизни.

Цитирование в «Бесплодной земле», в отличие от предыдущих произведений Элиота, приобретает системный характер. Как справедливо замечает Е. Ганнер, цитаты и аллюзии «актуализируют не только отдельные произведения прошлого, но и литературную традицию в целом».[72] Поэма являет собой сложную многоуровневую систему. Ее уровни составляют культурные блоки, представленные принадлежащими им произведениями. Здесь Элиот шифрует все стадии формирования современного ему менталитета, точнее их художественные эквиваленты. Таким образом, выстраивается следующая цепочка:

первобытный ритуал

литературный миф

средневековый рыцарский роман

искусство Возрождения

барокко

сентиментализм

романтизм

символизм.

Все уровни повествования переплетены между собой, сведены в единую знаковую систему. Последнее необходимо учитывать, ибо мы имеем дело не с иерархической лестницей, а с одним миром.

За цитатами, аллюзиями, формирующими основные уровни^[73] повествования, как правило закрепляется вполне определенная тема или мотив.

Архаический ритуал, как мы видим, является самым низшим уровнем структуры. Его осуществление призвано вернуть земле и человеку силу плодородия. Но возрождение силы плодородия еще не означает возрождения подлинной витальности, которая предполагает опосредованность телесного начала духом. Следовательно, сам по себе ритуал этически неоправдан. Субъект, бессознательно восстанавливающий в себе чувственное начало, возрождается в мир смерти. Поэтому соотнесение героя-повествователя с явлениями и символикой растительного мира (ритуала) всегда подчеркивает бессознательный неопосредованный духом характер его существования.

Следующий уровень повествования, который составляют цитаты и образы, заимствованные из Ветхого и Нового Заветов Библии, обычно в поэме напоминают о вечных духовных ценностях, утраченных современных человеком.

Из приведенной нами системы уровней можно выделить еще два. Их формируют цитаты из «Божественной комедии» Данте и цитаты из сборника стихов Ш.Бодлера «Цветы зла». На этих уровнях проявляется этическое осмысление бытия современного человека.

Остальные цитаты несут различную смысловую нагрузку, поэтому закрепить за уровнями текста, которые данные цитаты представляют, какую-либо тему или мотив невозможно.

Все пространство поэмы представляет собой чередование, переплетение «готового материала», знаков, отсылающим к другим произведениям и культурным блокам. Более того, ключевые эпизоды «Бесплодной земли» могут включать сцену или образ, отсылающие одновременно к нескольким произведениям и культурным блокам, что делает их своеобразными «конденсатами» культурной памяти. Возникающие в поэме произведения предстают подвергнутыми аналитической обработке, отнюдь не вынесенной за рамки поэмы. Они прочитываются друг через друга, интерпретируют друг друга.

Когда речь идет именно об *интерпретации* произведений в поэме «Бесплодная земля», то следует всегда учитывать, что Элиот работает не с произведениями как таковыми, а **спредставлениями** об этих произведениях, их толкованиях, уже устоявшихся в европейской культуре. В «Бесплодной земле» Элиот опирается на две известные ему работы в области мифа, ритуала и рыцарского романа: «Золотую ветвь» (1907–1915) Дж. Фрэзера и «От ритуала к рыцарскому роману» (1921) Дж. Уэстон. В автокомментариях к поэме он отсылает читателя к этим двум исследованиям. Скорее всего Элиот воспринимал выдвинутые Фрэзером и Уэстон теории как гипотезы, и проблема их верификации его не интересовала. Он обнаруживает в них аналитический инструментарий, позволяющий связать воедино различные культурные эпохи.

Элиотоведы, как правило, склонны преувеличивать значение книги Дж. Уэстон «От ритуала к рыцарскому роману» для поэмы Элиота, полагая, что логика и структура последней подчинена легенде о бесплодной земле и о поисках св. Грааля. В этом случае невыясненными остаются вопросы: почему символика легенды о св. Граале возникает в поэме, по выражению самого Элиота, лишь спорадически («*incidental symbolism*») (80), и почему основные символы легенды (за исключением «бесплодной земли»), такие, как копье и чаша св. Грааля, вообще не использованы в поэме.^[74] Очевидно, структура «Бесплодной земли» не исчерпывается идеей поиска св. Грааля и реконструкцией его ритуалистических корней. Кроме того, известно, что замысел поэмы сложился у Элиота задолго до того, как он прочел книгу Уэстон: первые наброски поэмы появились в 1915 г., то есть за шесть лет до выхода в свет книги «От ритуала к рыцарскому роману».

Все вышесказанное вовсе не означает, что мы можем игнорировать книгу Уэстон. Элиота прежде всего заинтересовал здесь сам метод исследования. Уэстон стремилась обнаружить источник рыцарских романов в архаических ритуалах и мистериях христианско-гностицистских сект, увидеть проявление мифопоэтического сознания в сознании христианском. Исследовательница сосредоточивает свое внимание на романах, объединенных единым сюжетом поиска св. Грааля. Они повествуют о земле, властителем которой был король-рыбак. В результате ранения, нанесенного королю-рыбаку копьем, он становится импотентом, а его земля, согласно принципу симпатической магии, бесплодной. Болезнь короля-рыбака и его последующее излечение трактуется как позднейший вариант ритуалемы умерщвляемого/возрождающегося бога растительности. Рыба, сопутствующая королю, как указывает Уэстон, является одним из древнейших символов плодородия: Будда, Адап (один из героев аккадской мифологии), Христос - все они представлены как рыбаки.^[75] Снять с земли проклятие и вернуть королю-рыбаку силу способен лишь рыцарь с чистой душой. Он должен задать королю вопрос о значении двух талисманов: чаши св. Грааля и копья. Согласно некоторым вариантам романа о Граале, уже сам вопрос может стать искупительным актом для короля-рыбака и бесплодной земли. Копье и Грааль, как указывает Джесси Уэстон, в языческих культурах фигурировали в качестве символов мужского и женского начала^[76]. Впоследствии эти символы были христианизированы гностиками, в чьих верованиях кровавое копье превратилось в копье, пронзившее бок Христа, а св. Грааль – в чашу,

из которой Христос и его ученики вкушали во время тайной Вечери. Познание смысла талисманов есть духовная инициация, приобщение к тайне жизни. Ниже мы рассмотрим более подробно характер включения Элиотом некоторых образов и мотивов легенды в поэму.^[77]

Характерно, что реальность *рыцарского романа о св. Граале*. совершенно неузнаваема в поэме. Взгляд обычного читателя вряд ли вообще обнаружит где-либо в тексте намеки на роман за исключением заглавия. Очевидна лишь общность тем: современный человек, непрерывно усугубляющий ситуацию первородного греха, лишенный христианского смирения, подобно королю-рыбаку обречен на духовное бесплодие. Реалии рыцарского романа все же возникают в поэме, но во-первых, в предельно сниженном виде и, во-вторых, соединенные с символами, образами и вовлеченные в контекст других воссозданных в «Бесплодной земле» произведений. Элиот не реконструирует мир рыцарских легенд в его целостности (как это делали романтики и символисты), не передает его дух. Он обнажает структуру всех романов о св. Граале, сведя их к общей парадигме, представляет саму легенду и ее вариации в европейской культуре как нерепрезентативный текст, как придуманную игру, правила которой можно объяснить и изменить. То есть Элиот *интерпретирует* роман. Он прочитывает роман в духе Уэстон, возведя его к ритуалам, описанным Фрэзером, и проецирует его события в современность, которая вскрывает его условность. Поэтому повествователь «Бесплодной земли» - не только король-рыбак, которого сменил Парсифаль, но и фрэзеровский бог, а также старый жрец, которого сменил новый.

Важнейшей особенностью поэтики «Бесплодной земли», отчасти связанной с рефлексивной стратегией Элиота, является фрагментарность. Во втором поэтическом сборнике Элиот, как мы установили, преодолевает ее. Однако в «Бесплодной земле» он вновь обращается к принципу фрагментарности, фактически превращая текст поэмы в набор дискретных поэтических отрывков, а порой даже фраз или отдельных образов. Здесь отсутствует внешне-событийная каузальность, то есть, используя терминологию Элиота, «логика идей» уступает место «логике воображения». «Элиот, - указывает Томаз Риз, - использует метод тематической фрагментации, при котором индивидуальные темы распадаются на повторяющиеся и взаимозаменяемые компоненты».^[78]

Этот принцип усиливается автором «Бесплодной земли» настолько, что фрагментарность в некоторых эпизодах превращается в коллаж. Технику коллажа Элиот заимствовал у художников-кубистов, творчество которых привлекло его в конце 1910-х годов.^[79] Кубисты создавали единое изображение, совмещая несвязанные друг с другом фрагменты и, более того, привлекали посторонние, не имеющие отношения к живописи материалы. Элиот, в свою очередь, совмещает описания явлений обыденной жизни, реплики героев, обрывки фраз, цитаты из литературных произведений, образы:

«On Margate Sands.

I can connect

Nothing with nothing.

The broken fingernails of dirty hands.

My people humble people who expect

Nothing»

la la

To Carthage then I came

Burning burning burning burning

O Lord Thou pluskest me out

O Lord Thou pluskest

Burning (74)

“В Маргейте возле пляжа

Я связь ничего

С ничем.

Обломки грязных ногтей не пропажа.

Мои старики, они уж не ждут совсем

Ничего.”

ла ла

Я путь направил в Карфаген

Горящий горящий горящий

О Господи Ты выхватишь меня

О Господи Ты выхватишь

горящий.(Э,67-68)

На первый взгляд, эти фразы никак не связаны друг с другом. Однако за ними стоит общий глубинный смысл. При всем внешнем разнообразии явлений человеческой жизни, хочет убедить нас Элиот, все они имеют единую сущность, единый прообраз.

Внешняя фрагментарность поэтического материала снимается за счет использования **техники лейтмотивов**. Мы уже подробно рассматривали ее принципы в связи со сборником «Пруфрок и иные наблюдения». Сложность построения «Бесплодной земли» во многом определяет большую сложность лейтмотивной структуры в поэме по сравнению с первым стихотворным сборником.

Лейтмотивами выступают в «Бесплодной земле» ключевые фразы. Во второй главе («Игра в шахматы») лейтмотивом становится фраза: “Hurry up Please Its time” (Прошу заканчивать пора).

Эту функцию выполняют и цитаты. Так, центральным лейтмотивом поэмы, как уже говорилось, является цитата из пьесы Шекспира «Буря»: «Those are pearls that were his eyes» (жемчужинами стали его глаза). Она возникает дважды. Первый раз в главе «Похороны Мертвого», второй раз в главе «Игра в шахматы» как напоминание о переживании в гиацинтовым саду. Еще одна цитата-лейтмотив, играющая важную роль в поэме, была заимствована Элиотом из стихотворения Эндрю Марвелла «Застенчивой возлюбленной». В «Огненной Проповеди» цитата возникает дважды в несколько измененном виде, и один раз иронически обыгрывается Элиотом.

Лейтмотивными в «Бесплодной земле» оказываются и целые фрагменты текста. Например, описание города в финале “Погребения мертвого”:

Unreal City

Under the brown fog of winter dawn (65)

Призрачный город,

Толпы в буром тумане зимней зари.(Э, 57)

Оно предваряет размышления повествователя о толпах безликих неиндивидуальных людей. Описание почти дословно повторяется в “Огненной Проповеди”:

Unreal City

Under the brown fog of a winter noon... (71)

Призрачный город,

Толпы в буром тумане зимнего полудня.(Э,64)

Здесь оно вводит мистера Евгенидиса, купца из Смирны, и тем самым соотносит его с толпой обезличенных людей из главы «Погребения мертвого».

Наряду с фразами, цитатами, описаниями, функцию лейтмотивов осуществляют в «Бесплодной земле» образы, в частности образы скалы (rock), воды (water), реки (river), тумана (fog), города (city), крысы (rat) и т.д.

Наконец, в роли лейтмотивов могут выступать отдельные слова. При этом они обретают большую смысловую насыщенность и выявляют внутреннюю тождественность различных эпизодов, в которых они возникают. Такими словами-лейтмотивами становятся, к примеру, «stir» (шевелить), «antique» (древний, дряхлый). Первое появляется в главе «Погребение мертвого» и в «Огненной проповеди». О втором слове мы уже говорили в первой части нашей работы.

Особую роль для понимания лейтмотивной структуры поэмы играет сцена гадания мадам Созострис (глава «Погребение Мертвого»). Карты Таро, используемые гадалкой, представляют собой набор символов-лейтмотивов. Начиная со следующей главы поэмы, они подробнейшим образом раскрываются повествователем. Так, финикийский моряк, Колесо, и Смерть от Воды возникнут во IV главе поэмы; Беладонна - во II и в III; одноглазый купец - в III, в образе мистера Евгенидиса; толпы людей, которые видит мадам Созострис, появятся в V главе, так же как Повешенный и «человек с тремя опорами».

Отличительное свойство поэтики «Бесплодной земли» - актуализация многозначности ключевых слов. Слово помещается поэтом в контекст, способный выявить все его основные значения, многие из которых утрачиваются в обыденной речи.

Достаточно привести два примера. В главе «Погребение мертвого» мадам Созострис появляется с картами Таро. Ее колоду повествователь аттестует, как “a wicked pack of cards” (64). Слово “wicked” употребляется не только в значении “коварный”(Э,48) или “ведьминский”^[80], но и в значении “греховный”. Согласно Элиоту, гадание современной шарлатанки, то есть неподлинное постижение мира, всегда является греховным.

Рассмотрим еще один пример. Глава “Огненная проповедь” открывается следующей фразой:

The river's tent is broken (70).

Речной шатер опал”(54)

Английское слово “tent” может быть переведено как “палатка” или “шатер”. Но в этом случае образ неизбежно утратит свою глубину. Ведь в данном контексте слово “tent”, как отмечают комментаторы поэмы[81], используется также и в значении “скиния”, (переносного шатра, осененного божественным духом). Этот скрытый смысл одного слова помогает нам осмыслить в целом главу поэмы, где оно возникает и где речь идет о десакрализации природы, об утрате ею божественного духа.

Завершая описание основных принципов элиотовской поэтики, отметим еще один художественный прием, поэтическую этимологизацию слова. Поэтическую этимологию не следует смешивать с научной. “Стремление к этимологизации, - отмечает Е.Г.Эткинд, - это стремление связать между собой слова или составные части слов, принимая во внимание их внешнюю форму, а не их взаимоотношения с идеей, символом которой они являются.”[82] В “Бесплодной земле” мы сталкиваемся с выделением и соотнесением слов, не имеющих семантической связи, на основе сходства их звучания. Так, в главе “Огненная Проповедь” возникает ассоциативное соединение двух слов: “rat” (крыса) и “rattle” (трещать, грохотать). Элиот постепенно подготавливает к нему читателя, последовательно вводя слова в текст:

But at my back in a cold blast I hear

The - rattle of bones, and chuckle spread from year to year. (70)

Ибо в холодном ветре не слышу иных вестей,

Кроме хихиканья смерти и лязга костей.(Э,63)

И спустя семь строчек мы читаем:

And bones cast in a little low dry garret,

Rattle by the rats foot only... (70)

С сухой мансарды от пробежки их крысьей

Порою донесется стук костей.(63)

Характерно, что конкретное «воплощение» данного художественного приема, как было установлено[83], Элиот заимствует у другого мастера формы, Джеймса Джойса. Джойс в романе «Улисс» (эпизод «Гадес») сопрягает эти два слова. Леопольд Блум, герой романа, видит крысу, которая шурша пробегает по камням:

Rtstr! A rattle of pebbles. Wait. Stop...

An obese grey rat toddled along the side of the crypt, moving the pebbles...[84]

(Фыррст! Шорох камней. Стой. Обожди-ка.

Жирная серая крыса проковыляла вдоль стены склепа, шурша по гравию.)[85]

Итак, мы рассмотрели принципы работы авторского самосознания в поэме «Бесплодная земля» и показали их генетическую связь с поэтикой ранних стихотворных сборников Элиота.

Элиот создал уникальный художественный мир, в котором слова обыденной речи, трансформировавшись в поэтической реальности, обретали колоссальную силу.

При помощи рассмотренных нами художественных приемов он активизировал возможности английского поэтического языка, ослабленного эпигонами романтизма. Путем титанических усилий, ограничения творческой фантазии Элиот сделал именно то, что он требовал от подлинного поэта - создал основу для дальнейшего плодотворного развития поэтической речи. «Ни один американский поэт, - писал известный критик Малькольм Каули, - не имел столько учеников, сколько их было у Элиота, причем на всех этапах его литературной карьеры. До 1925 г. его влияние казалось повсеместным, да и в последующие годы оно оставалось существенным.»[86]

[30] Bradbrook M.C. T.S.Eliot: The Making of «The Waste Land». Harlow, 1972. P.12.

[31] Безусловно, не все рекомендации Паунда были приняты к сведению. Элиот проигнорировал некоторые иронические замечания Паунда, сделанные на полях рукописи, сохранив в неизменном виде тот текст, к которому они относились. Кроме того, Элиот так и не оставил своего намерения снабдить поэму автокомментариями, хотя Паунд неоднократно высказывался против этой идеи.

[32] См. работы М.Бредбрук, П.Акройда, М.Тормэйлен.

[33] Ackroyd P. T.S. Eliot. A Life. NY, 1984. P.119.

[34] Ibid. P.119.

[35] Matthiessen F.O. The Achievement of T.S.Eliot. An Essay on the nature of poetry. NY, 1958. P.106.

[36] Gunner E. M. T.S.Eliot's Romantic Dilemma: Tradition's Antitraditional Elements. NY, 1984. P.133.

[37] Лондонский мост падает, падает, падает (англ.).

[38] И скрылся там, где скверну ждет пучина (итал.).

[39] Аквитанский принц у разрушенной башни (франц.).

[40] Этими обломками я укрепил свои руины (англ.).

[41] Ну, тогда я вам это устрою. Иеронимо снова безумен (англ.).

[42] Дай. Сочувствуй. Владей собой (санскрит).

[43] Мир (санскрит).

[44] См., например: Brooks Cl. The Waste Land : Critique of the Myth // The Merrill Studies of the Waste Land. Columbus, Ohio, 1971. P.38-39, Smith Gr. T.S.Eliot's Poetry and Plays. Chicago, 1958. P.69-72, Drew E. T.S.Eliot: The Design of his Poetry. NY., 1959. P.63.

[45] Brooks Cl. Op.cit. P.38-39; См. также Mc Lauchlan J. Allusion in the «Waste Land» // Essays in Criticism. Vol. XIX. Oct. 1969. Oxford, 1969. P.455.

[46] Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. М., 1993. С.266.

[47] Eliot T.S.Selected Essays. London, 1963. P.428-429.

[48] Ibid. P.429.

[49] Gunner E. Op.cit. P.143.

- [50] См.: Brooks Cl. Op. cit. P.48, Drew E. Op.cit. P.72, Langbaum R. Op. cit. P.112-115; Tamplin R. The Tempest and «The Waste Land» // American Literature. Vol. 39, №3 November, 1967. P.361.
- [51] Об этой шекспировской фразе в нашей работе уже шла речь.
- [52] В книге «Назначение поэзии и назначение критики» Элиот использует указанную нами цитату, придавая ей именно этот смысл. См.: Eliot T.S. The Use Of Poetry And The Use of Criticism.London, 1953. P.146.
- [53] В дальнейшем при указании на данную тему мы будем неизменно придерживаться этого названия.
- [54] Подробнее об этом отрывке см.: Gordon L. Eliot's Early Years. Oxford, 1978. P.62-63.
- [55] Элиот Т.С.Камень. Избранные стихотворения и поэмы. М., 1997. С. 56. В дальнейшем это издание будет обозначаться буквой «Э»; ссылки приводятся в тексте в скобках.
- [56] Тенденция к деиндивидуализации достигает своего апогея в рамках раннего творчества Элиота тем не менее не в «Бесплодной земле», а в поэме «Полюе люди».
- [57] Забегая вперед отметим, что комментарии выполняют в поэме определенное художественное задание и могут намеренно ввести читателя в заблуждение.
- [58] Matthiessen F.O. Op.cit. P.68.
- [59] Drew E. Op.cit. P.66.
- [60] Schneider F.W. T.S.Eliot. The Pattern in the Carpet. Berkeley, 1975. P.80
- [61] Smith Gr. Op.cit. P.68.
- [62] Ibid. P.88.
- [63] Brooks Cl. Op.cit. P.52.
- [64] Нравственную оценку Тиресием событий в первом варианте поэмы заключала в себе фраза «зная характер этих жалких насекомых» (knowing the manner of these crawling bugs). Но из окончательного варианта поэмы она была выброшена.
- [65] См.: Данте А. Божественная комедия. М., 1967. С.89.
- [66] Tompson E. Eliot. The Metaphysical Perspective. London, 1969. P.146.
- [67] Аствацатуров А.Г. Три великие книги Фридриха Ницше // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. Спб., 1993. С.29.
- [68] В оригинале: “throbbing between two lives” (72)
- [69] Gordon L. Op.cit. P.86
- [70] В отечественном литературоведении проблеме включения читателя в повествование посвящен ряд статей В. Г. Тимофеева. См.: Тимофеев В.Г. Литературные конвенции в творческом методе Джона Фаулза («Подруга французского лейтенанта») // Ученые записки Тартуского Государственного Университета. Выпуск 792. Проблемы метода и жанра в зарубежных литературах. Тарту, 1988. С. 125 - 135; Тимофеев В.Г. Проблема самосознания автора (Произведения Джона Фаулза и литературная традиция) // Ученые записки Тартуского Государственного Университета. Выпуск 828. Проблемы характера в зарубежных литературах. Тарту, 1988. С. 84-96; Тимофеев В.Г. Использование моделей и формул массовой литературы авторами художественных произведений // Материалы открытого научного семинара «Проблемы теории и истории литературы». Массовая литература. СПб., 1998. С. 15-20.
- [71] Shakespeare W. Antony and Cleopatra. London, 1939. P.39.
- [72] Gunner E. Op.cit. P.108.
- [73] В современном литературоведении чаще используется термин «код» (См. Силлард Л., Барта П. Дантов код русского символизма // Studia Slavica 35/1-2 Будапешт, 1989. С.61-95). Однако сущность описываемого явления, на наш взгляд, лучше передает термин «уровень».
- [74] О несоответствии поэмы Элиота ее предполагаемой мофологической основе см.: Thormahlen M. Op.cit. P.72.
- [75] Weston J. From Ritual to Romance. London, 1921. P.118-120.
- [76] Подр. о гипотезе Дж.Уэстон см.: Мелетинский Е.М. Средневековый роман. М., 1983. С.77.
- [77] О значении книги Уэстон для автора “Бесплодной земли” см. следующие работы: Brooks Cl. Op. cit. P.38, Drew E. Op.cit. P.59-63, Frye N. Op.cit. P.70-71, Smith Gr. Op.cit. P.70, Williamson G. A Reader's Guide to T.S.Eliot. London, 1976. P.117-124, Surette L. The Waste Land and Jessie Weston // Twentieth Century Literature. Hempsted, 1986. Vol.34. №2. P.223-244.
- [78] Rees T.R. Op.cit. P.172.
- [79] Подробнее об этом см.: Rees T.R. Op. cit. P.174, Schwartz S. The Matrix of Modernism. Princeton, 1985. P.60-61.

[80] См. перевод С.Степанова: Элиот Т.С. Избранная поэзия. С.111.

[81] См., например: Southam B.Ch. A Student's Guide to the Selected Poems of T.S.Eliot. London, 1981. P.96.

[82] Эткинд Е. Материя стиха. Париж, 1978. С.311.

[83] Gordon L. Op.cit. P.147.

[84] Joyce J. Ulysses. London, 1985. P.116.

[85] Джойс Дж. Собр. соч.: В 3 т. М., 1993.Т.2. С.124.

[86] Каули М. Дом со многими окнами. М., 1973.С.157.

Глава 3.

«Бесплодная земля»

Эпиграф.

Эпиграф, предпосланный Элиотом поэме, отсылает читателя к известному древнегреческому мифу о кумской (куманской) Сивилле. Согласно преданию, Аполлон, влюбленный в прорицательницу Сивиллу, согласился выполнить любое ее желание. Сивилла захотела вечной жизни, но забыла попросить бога даровать ей вечную юность. Через несколько столетий она превратилась в горсточку пыли, и ее единственным желанием стала смерть. Элиот, безусловно, учитывает всю традицию использования данного образа. Поскольку настоящее, согласно его теории, призвано заново открывать прошлое, то соотнесение мифа с современной реальностью и обнаружение их тождественности делает видимым те стороны мифа, которые не были значимы для античных авторов.

Сивилла некогда была прорицательницей, т. е. есть обладала способностью видеть связь настоящего, прошлого и будущего. Таков, согласно Элиоту, человек, подчиняющий свое эгоистическое «я» божественному началу. Таков и подлинный художник, наделенный “чувством истории”.

Желание Сивиллы - попытка земного существа, забывающего о своем телесном начале, стать равным бессмертным богам, заранее обреченная на неудачу. Этот мотив мы находим у Овидия в “Метаморфозах”, где Сивилла, обращаясь к Энею, говорит:

“Я не богиня, о нет; священного ладана частью

Смертных не мне почитать. Чтобы ты не блуждал в неизвестном

Ведай, что вечный мне свет предлагался скончания чуждый,

Если бы девственность я подарила влюбленному Фебу.”^[1]

Сивилла отвергает высшее, что доступно земному существу - любовь бога. Подобно ей, современный человек, замкнутый в субъективном мире своего “я”, утверждает в грехопадении и бросает тем самым вызов высшей силе мироздания. Так же, как и кумская Сивилла, он превратился в “страх в пригоршне праха”^[2] (fear in a handful of dust^[3]). Этот образ, отождествляющий повествователя с Сивиллой, - традиционный символ бренности плоти.

Кроме того, Сивилла, как отмечает большинство интерпретаторов “Бесплодной земли”^[4], - персонификация основной темы поэмы - смерти-в-жизни. Сивилла

существует, но в ее существовании нет смысла, и она жаждет окончательной смерти, которая избавит ее от страданий, причиняемых разрушающейся плотью.

Роман Петрония “Сатирикон”, откуда собственно и заимствован эпитафия, вносит дополнительный смысл в понимание древнего мифа. В устах пьяного Тримальхиона рассказ о Сивилле приобретает явно трагический характер: “Дражайший Агамемнон, - продолжал между тем Тримальхион, - прошу тебя, расскажи нам лучше о странствованиях Улисса, как ему Полифем палец щипцами вырвал, или о двенадцати подвигах Геркулеса. Я еще в детстве об этом читал у Гомера. А то еще видал я кумскую Сивиллу в бутылке. Дети ее спрашивали: “Сивилла, чего ты хочешь?”, а она в ответ: “Хочу умереть”.[5] Все, что говорит Тримальхион, - чистейшая ложь, ибо у Гомера не рассказывается ни о вырванных у Улисса пальцах, ни о двенадцати подвигах Геракла. В монологе героя “Сатириконе” Элиот, по справедливому замечанию Э.Дрю[6], обнаруживает осмеяние человеком эпохи религиозного скептицизма традиций прошлого. Миф воплощающий абсолютные, вечные ценности, лишен для Тримальхиона своего значения. Та культура, к которой он принадлежит, не в силах понять свой собственный генезис и видит в мифе лишь небылицу, как Тримальхион, в сознании которого вся история, мифы, события существуют в виде хаотичного нагромождения фактов. Параллель с современной Элиоту постромантической эпохой здесь очевидна.

Сопоставление центральной темы “Бесплодной земли” с историей Сивиллы вне контекста “Сатириконе” может показаться ошибочным. Тем не менее такой анализ необходим, ибо любой элиотовский образ всегда включает в себе традицию его использования. Кроме того, показательно, что среди мифов, возникающих в монологе Тримальхиона, Элиот остановился именно на истории Кумской Сивиллы. То есть перед нами - не трагедия мифа вообще, а привлечение определенной легенды, внутренний смысл которой также следует учитывать.

[1] Овидий П.Н. Метаморфозы. М.,1977. С.342.

[2] Элиот Т.С. Камень. Избранные стихотворения и поэмы. М., 1997. С. 56. В дальнейшем это издание будет обозначаться буквой «Э». Ссылки приводятся в тексте в скобках.

[3] Eliot T.S. Collected Poems. London, 1963. P. 64. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте в скобках.

[4] См., например: Smith Gr. T.S.Eliot's Poetry and Plays. Chicago, 1958. P.69-70.

[5] Петроний Арбитр. Сатирикон. М.-Л., 1974. С.100.

[6] Drew E. T.S.Eliot: The Design Of His Poetry. NY, 1959. P.67.

Погребение мертвого

Комплекс идей, заложенных в эпитафии, тотчас же воссоздается Элиотом уже в рамках описания современной реальности в первой главе поэмы. Она, по выражению Г.Э. Ионкис “дает общее представление о ситуации, намечает основные мотивы”^[7].

Ее заглавие заимствовано из восьмой главы Евангелия от Матфея, где Христос, обращаясь к одному из учеников, говорит: “...иди за мною и предоставь мертвым хоронить своих мертвецов”(Мтф., 8: 22). Используя фрагмент этой достаточно известной евангельской фразы, поэт уже в самом заглавии определяет магистральную тему первой главы: бытие современных людей будет пониматься как суррогат жизни, существование, ориентированное на неподлинные, не абсолютные, а эфемерные ценности.

В первоначальном варианте “Бесплодной земли” основной текст “Погребения мертвого” был предварен развернутым поэтическим отрывком, позднее вычеркнутым. Этот отрывок представлял собой рассказ веселого гуляки о своих ночных похождениях. Герой-повествователь вспоминает, как он веселился “у Тома”, где его приятель Джо распевал ирландскую песню, исполненную патриотизма. Затем он рассказывает, как в публичном доме его негостеприимно встретила хозяйка, но тем не менее предложила ему еду, постель и ванну. Уже под утро пьяную компанию, в которой оказался герой, остановил полицейский и потребовал, чтобы дебоширы следовали за ним в участок. Но тут внезапно появился мистер Доннаван, лицо влиятельное. Он заступился за повествователя и его спутников. Полицейский был вынужден уступить, и друзья продолжили веселиться теперь уже с мистером Доннаваном. Они направились в немецкий клуб, который оказался, однако, закрыт. Потом кэбмен и портной Бен Левин устроили бег наперегонки, а рассказчик выбрался из кэба, чтобы понаблюдать восход солнца, и отправился домой.

Перед читателем - рассказ о человеке, который дал волю своим примитивным, гипертрофированным чувствам. Он пьянствует, проявляет агрессивность, эротизм, азарт болельщика. Жизнь героя, несмотря на ее внешнюю активность, пуста и стереотипна, ибо человеческое “я” и его примитивные требования вытеснили в сознании героя этические ценности.

Идея смещения ценностей в современном мире, подмена истинных (духовных) ценностей ложными, готовность человека, живущего в мире условностей, забыть о своем высшем долге иронически обыгрывается Элиотом в эпизоде столкновения веселой компании с полицейским. Вся ситуация, в которую попадает герой, и ее иронический подтекст заимствованы Элиотом из романа Дж.Джойса “Улисс”^[8]. У Джойса (эпизод “Цирцея”) два полицейских пытаются арестовать лежащего в беспамятстве пьяного Стивена Дедала и не желают слушать никаких оправданий от Блума. Однако подоспевший вовремя Корни Келлехер, авторитетное в полицейском мире лицо, вступает за Блума и Стивена перед полицейскими, обратив все в шутку.

Полицейские выслушивают Блума теперь уже со вниманием и сочувствием и, пожелав ему “спокойной ночи”, уходят восвояси[9].

В первом варианте “Погребения мертвого” роль Стивена отведена рассказчику, Келлехера - мистеру Доннавану, а полицейский остается полицейским. У Элиота эпизод иллюстрирует типичное поведение субъекта, готового подчиниться любой априорной схеме. Полицейский, выступая здесь в роли квазихранителя “объективных ценностей”, подчиняется авторитету мистера Доннавана и не решается арестовать рассказчика:

Well by a stroke of luck who came by but Mr.Donnavan.

What's this officer. You're new on this beat, ain't you?

I thought so. You know who I am? Yes, I do,

Said the fresh cop, very peevish. Then let it alone,

These gents are particular friends of mine.[10]

Но, к счастью, нам попался мистер Доннаван.

В чем дело, офицер? Вы что, здесь новенький?

Я так и думал. Слыхали обо мне? Слышал.

Сказал коп-новичок очень недовольно. Ну и не лезте.

Эти господа - мои хорошие знакомые.

Эпизод, открывавший “Погребение мертвого”, был удален из окончательного варианта главы. Эзра Паунд не мог не обратить внимания на то, что данный отрывок является самодостаточным, завершенным поэтическим произведением, хоть и небольшим.

В самом деле, нарочито грубый поэтический язык этого отрывка конфронтирует с литературным языком основной части главы. Не соответствует общему настроению главы и сама атмосфера веселья и пьяного угара, которая воссоздается в отрывке. В целом вычеркнутый эпизод явно нарушал целостность главы, а важнейшей задачей Паунда и Элиота было создать произведение, наделенное “единством чувства”.

Четыре эпизода, составляющие главу “Погребение мертвого”, подчинены единому конструктивному принципу.

Начало первой главы “Бесплодной земли” представляет читателю повествователя в образе умирающего/возрождающегося бога растительности:

April is the cruellest month, breeding

Lilacs out of the dead land, mixing

Memory and desire, stirring

Dull roots with spring rain. (63)

Апрель, беспощадный месяц, выводит

Сирень из мертвой земли, мешает

Воспоминанья и старость, тревожит

Сонные корни весенним дождем.(Э, 55)

Весна возвращает повествователю “Бесплодной земли” жизненную силу и заставляет его вспомнить о прошлом, о былой чувственной страсти. Происходит некий объективный процесс, очередная смена времен года. Возрождение, которое переживает субъект, задано ему извне^[11], и оно не зависит от его воли и желания. Это не подлинное, осознанное возрождение, а вынужденное возрождение-в-смерть, изменение, затрагивающее лишь материальный мир.

Тему возрождения-в-смерть Элиот в начале “Погребения мертвого” связывает с символом сирени^[12]. Образ сломанной ветки сирени появляется в раннем стихотворении Элиота “Женский портрет”, как иронический намек на потаенную в человеке страсть, как знак связи с первоосновой жизни. В поэме Элиота “Пепельная Среда”, написанной после “Бесплодной земли” и опубликованной в 1930 г., сирень обозначает любовное желание, которое герою необходимо преодолеть. В главе “Погребение мертвого” сирень - не только символ жизненности и первоначала, но и возрождения, таящего в себе дурман и в конечном итоге смерть-в-жизни.

Сам повествователь противится чувственным желаниям, ввергающим его в мир фиктивной деятельности, не имеющий смысла и не опосредованный духом. Он предпочел бы безволие, которое несет в себе время духовной смерти, зима. Она укрывает корни (повествователя), “снегом забвения”(Э,55). Снег выступает в данном контексте как традиционный символ смерти и забвения, ассоциирующийся с саваном.

Восьмая строка поэмы, где говорится о другом времени года - лете, на первый взгляд, продолжает тему предыдущих строк. Но Элиот обманывает читательское ожидание,

включая нас в иной контекст. Он переносит читателя из растительного мира в мир людей:

Summer surprised us, coming over the Starnbergersee
With a shower of rain; we stopped in the colonnade,
And went on in the sunligh, into the Hofgarten,
And drank coffee. And talked for an hour. (63)

Лето напало на нас, пронесшись над Штарнбергерзее
Внезапным ливнем; мы скрылись под колоннадой
И вышли, уже на солнечный свет, в Хофгартен,
И выпили кофе, и целый час проболтали.(Э,55)

Ироническое совмещение, отождествление столь разных сфер бытия (растительного мира и мира людей) должно заставить читателя соотнести друг с другом их обитателей: бессознательная жизнь растений сродни растительному существованию людей.

Повествователь меняет маску, превратившись из бога плодородия в современного человека. Но сущность его остается прежней. Во-первых, он отчужден от реальности, ибо не ощущает в ней внутреннего единства, смысла. Мир распадается в его сознании на бесчисленные, не связанные друг с другом факты, события, воспоминания. Во-вторых, повествователь, точнее повествовательница, поскольку мы даже знаем, что ее зовут Мария, не связана духовно с традицией какой-либо национальной культуры. Ее можно принять за русскую, но на самом деле она немка, родившаяся в Литве. Здесь возникает мотив космополитичности сознания современного человека, утраты им своих национальных корней, духовных истоков, дающих ему творческую силу. Прозаическая фраза, произнесенная Марией по-немецки, нарушает поэтическое повествование главы и конфликтует с английским текстом:

“Bin gar keine Russin, stamm’ aus Litauen, echt Deutch” (63)

Я вовсе не русская, родом из Литвы, чистая немка. (нем.) (Э, 55)

Указанное нами понимание современного человека как духовного космополита, “перекати-поле”, зачастую реализуется в поэзии Элиота при помощи смешения географических пространств, которое мы наблюдаем в связи с фигурой Марии Лариш. Так, герой раннего стихотворения Элиота “Бербенк с бедеккером: Блейштейн с сигарой”, коммерсант Блейштейн не имеет определенной национальной принадлежности:

But this or such was Bleistein’s way:

A saggy bending of the knees

And elbows, wiht the palms turned out,

Chicago Semite Vienesse. (42)

Таков Блейштейн. Идет скривив

Колени, локти, сдвинув вяло.

Извольте видеть - иудей,

Венецианский из Чикаго.

(пер. Д.Я.Калугина)

Космополитизм еврея-торговца вызван тем, что практическое начало вытесняет в его сознании духовные интересы.

Реальной основой данного эпизода поэмы явились воспоминания немецкой графини Марии Лариш. Этот факт точно установлен элиотоведами и всегда констатируется многочисленными комментаторами “Бесплодной земли”^[13].

Однако в 1969 году возникла концепция, согласно которой данный эпизод восходит к другому источнику. Эта идея может вызвать сомнение, но, безусловно, заслуживает внимания элиотоведов. Она была высказана Габриэлем Мотолой в отношении 16-17-й строк “Бесплодной земли”. Исследователь находит здесь любовный мотив, внесенный скрытой цитатой из повести Тургенева “Вешние воды”.^[14] То, что Элиот был знаком с повестью Тургенева, не подлежит никакому сомнению, ибо в 1917 году, в имажистском журнале “Эгоист” он опубликовал рецензию на ее перевод^[15].

Общность проблематики двух произведений, согласно Габриэлю Мотоле, заключена в их обращении к современному сознанию, готовому ради чувственной любви пренебречь подлинно духовными ценностями. Героиню “Вешних вод”, так же, как и героиню “Бесплодной земли”, зовут Мария. У Тургенева Мария Николаевна говорит Санину:

“In Die Berge, wo die Freiheit thront”.

(“В горы, где царит свобода.”)[16]

Совпадение мотивов и образов в “Вешних водах” и “Бесплодной земле”, обнаруженные Габриэлем Мотолой, кажутся очевидными. Однако (и это признает сам исследователь) все приведенные им параллели не дают основания утверждать, что Элиот сознательно ввел в свою поэму реальность тургеневской повести и связанную с ней любовную проблематику. Скорее всего, эта реминисценция, если считать ее таковой, была неосознанной.

Тема духовной смерти получает иное осмысление в следующем эпизоде:

What are the roots that clutch, what branches grow

Out of this stony rubbish? Son of man,

You cannot say, or guess, for you know only

A heap of broken images, where the sun beats,

And the dead tree gives no shelter, the cricket no

relief. (63)

Что там за корни в земле, что за ветви растут

Из каменистой почвы? Этого, сын человека,

Ты не скажешь, не угадаешь, ибо узнал лишь

Грудю поверженных образов, там где солнце палит.

А мертвое дерево тени не даст, ни сверчок утешенья. (Э,56)

Эпизод развертывает бытие героя через его сознание. “Корни”, “ветви”, подобно “сонным корням” и “клубням” в начале “Погребения Мертвого” ассоциируют повествователя с растением (богом растительности). Повествователь, сын человеческий, не способен “сказать” и “угадать”. Слово “сказать” (say) предполагает рассудочное знание. “Сказать” / “назвать” синонимично в данном контексте слову “познать”. Называя какую-либо вещь, мы тем самым ее познаем. Слово “угадать” говорит об интуитивном прозрении. Рассудочное и интуитивное познание себя и мира герою недоступно, и его существование бессознательно.

Обращение “сын человеческий” открывает в поэме новый угол зрения, разделяя героя и повествователя. Внутренний мир героя становится объектом анализа повествователя, который, приняв на себя роль дантевского Вергилия, ведет героя по лабиринтам его собственного сознания и судит его, исходя из истины, из понимания абсолютных ценностей. В своих комментариях к поэме Элиот указывает источник, откуда заимствовано обращение - эпизод из Книги Пророка Иезекииля (Иез., 11:2), где Бог обращается к Пророку. Повествователь поэмы говорит о мучениях героя, помнящего лишь “грудю поверженных образов” (a heap of broken images). Здесь мы вновь сталкиваемся с цитатой из Книги Пророка Иезекииля: “Во всех местах вашего жительства города будут опустошены и высоты разрушены для того, чтобы опустошены и разрушены были жертвенники ваши, чтобы сокрушены и уничтожены были идолаы ваши...” (Иез., 4:6). Для героя поэмы, в изолированном сознании которого не происходит взаимопроникновения времен, прошлое становится “грудой поверженных образов”. Прежние ценности перестают быть духовным убежищем человека, они превращаются в пустые идолаы и вместе с ними обречены на смерть. Разорванность сознания героя, опустошенность духа и бесплодная пустыня города, мира, где он живет, в рамках “библейского” плана поэмы следует осмыслять как наказание за богоотступничество.

Эсхатологический смысл повествования усиливается апокалиптическими образами, заимствованными Элиотом из Книги Екклесиаста (12:5): “И мертвое дерево тени не даст, ни сверчок утешенья” Образы, говорящие в Библии о смерти человека (“отяжелевший сверчок”, точнее “кузнечик”) призваны заставить его вспомнить о Боге, прежде чем наступит конец света. В поэме, как справедливо полагает Г. Смит, мрачные библейские пророчества сбываются^[17]. Будущее время в тексте Библии заменяется в “Бесплодной земле” настоящим. Следовательно, возможное (конец света и гибель человека) становится у Элиота реальным.

Возможность совершенствования человеческой природы Элиот - и это следует из текста “Бесплодной земли” - полностью отрицает. Смысл данного отрицания раскрывается в следующих строчках:

There is shadow under this red rock...

(come in under the shadow of this red rock), ...

I will show you fear in a handful of dust. (63-64)

Тут есть тень под этой красной скалой...

Приди же в тень под этой красной скалой...

Я покажу тебе ужас в пригоршне праха.(Э, 56)

Обращение человека ради спасения души к Богу (в поэме он дан в образе скалы) не приносит человеку утешения, так как тень от скалы не облегчает его мук[18]. Напротив, приближение к Богу, соприкосновение с Ним выявит греховную сущность человека. Последний всегда испытывает страх перед Богом, ибо он по сравнению с Богом - всего лишь пригоршня пыли. Этот барочный образ заставляет читателя вспомнить о судьбе кумской Сивиллы, которая пытается стать подобной бессмертным богам, забывает о своем телесном начале и с течением времени превращается в горсточку пыли.

Эпизод в гиацинтовом саду раскрывает природу духовной смерти человека. Она вызвана тем, что человек подчиняется своему греховному началу, своей чувственности, которая заменяет для него абсолютные ценности. Эротизм повествователя, который видит гиацинтовую невесту, воплощающую “плотскую страсть”, [19] приводит его к утрате рассудка и к состоянию “вне жизни и смерти” [20]. Здесь вновь возникает тема смерти-в-жизни. Высшая радость, доступная человеку как живому существу, оказывается, согласно Элиоту, формой смерти:

I was neither

Living not dead, and I knew nothing. (64)

Я был

Ни жив, ни мертв, я не знал ничего.(Э,56)

Однако предложенная нами трактовка требует комментария, ибо не объясняет ряд существенных моментов и символов сцены. Непонятно, во-первых, почему повествователь утрачивает способность видеть (“и в глазах потемнело” –Э,48) и, во-вторых, почему глядя на гиацинтовую невесту, он тем самым “глядит в сердце света, в молчанье”(там же).

Данная сцена не только реализует идею замороженности эротизмом.[21] Повествователь неосознанно совершает здесь выбор между Богом и собственным “я” и выбирает последнее. Тем самым он оказывается перед Богом, он выступает против Бога, пытаясь выдержать божественный свет. Человек, являясь конечным по природе существом, не способен вместить в себя бесконечный дух. Повествователь метафорически гибнет при столкновении с ним: божественный свет слепит его.

Эпизод предельно сложен для анализа и исключает однозначное толкование. Поэтому на сегодняшний день существует множество вариантов его прочтения. Исследователи усматривают в сцене аллюзию на миф о Гиацинте[22], реминисценцию из романа о св. Граале (молчание рыцаря, его неспособность задать “сочувственные вопросы” [23]), скрытую цитату из “Божественной комедии” Данте.[24]

Из всех предполагаемых аллюзий и цитат очевидны лишь две цитаты на немецком языке, “обрамляющие эпизод”, на источник которых указывает в своих автокомментариях к поэме сам Элиот. Обе они заимствованы из оперы Рихарда Вагнера “Тристан и Изольда”.

Первая из них отсылает к самому началу оперы, когда Тристан везет Изольду в Корнуолл:

Frisch weht der Wind

Der Heimat zu

Mein Irisch Kind,

Wo weilest du ?

.....

Свежий ветер летит к родине, где ты сейчас, моя ирландская дева ? (нем.) (Э, 56).

Песня моряка, в которой слышится надежда на скорое соединение двух любящих сердец, вводит мотив романтической любви. Страсть Тристана и чувство героя “Бесплодной земли” к гиацинтовой невесте отождествляются, ибо в их основе лежит замкнутость сознания на самом себе. Подлинное соединение возлюбленных в чувстве, не осененном высшей духовностью, невозможно, и поэтому романтическая любовь, которую Элиот всегда отождествляет с плотской страстью, сопряжена с виной и смертью.

Вторая цитата заимствована из третьего действия оперы:

Oed' und leer das Meer

.....

Уныло и пустынно море (нем.) (Э, 56)

Умиравший Тристан просит посмотреть, не появился ли корабль Изольды. Слуга возвращается и произносит: “Пустынно и нелюдимо море”. Тристан умирает, ибо спасти его может лишь появление корабля, на котором должна приплыть возлюбленная, и пустынное море означает для него смерть. Нетрудно заметить, что вся сложность отношений, связывающих Тристана и Изольду в опере Вагнера, иронически сведена Элиотом к обыденной чувственной страсти повествователя “Бесплодной земли”. Контекст вагнеровской оперы (оперы романтической) четко фиксирует функцию героини. Она – воплощение романтической, чувственной любви, парализующей творческое сознание человека. Гровер Смит указывает, что “гиацинтовая невеста не может помочь герою найти слово ..., ибо она символизирует романтическую любовь, плотские радости... Это - не та духовная благодать, которая ассоциируется с дантовским обожанием Беатриче”.^[25] Слово, которое упоминает Смит, означает высшее знание. Действительно “слово” повествователь услышит не из уст своей возлюбленной, а от Бога. Объектом рефлексии Элиота вновь оказывается

романтическое мироосмысление и связанная с ним языковая практика. Привлекая цитаты из Вагнера, поэт обнаруживает глубинные импульсы этого миропонимания, его природу.

Следующий эпизод главы, гадание мадам Созострис, тематически связан с предыдущим. Здесь также проясняется сущность человека и предсказывается его дальнейшая судьба. Разница лишь в том, что теперь человек пытается осмыслить свою жизнь самостоятельно и обращается за разъяснением к гадалке.

Уже само смешение стилей сразу придает сцене гадания комический эффект. Значительность роли прорицательницы, подчеркнутая риторическим определением “ясновидящая” (clairvoyante), снижается тривиальностью описания героини. Элиот обманывает ожидание читателя, который узнает, что она мадам Созострис сильно простужена:

Madam Sosostris, famous clairvoyante,
Had a bad cold, nevertheless
Is known to be the wisest woman in Europe,
With a wicked pack of cards (64)

Мадам Созострис, знаменитая ясновидящая,
Сильно простужена, тем не менее
С коварной колодой в руках слывет
Мудрейшей в Европе женщиной (Э,56-57)

Пародийными выглядят причинно-следственные связи в данном отрывке. Это станет очевидно, если перевести стихи Элиота на язык прозы: “Несмотря на то, что мадам Созострис сильно простужена, она считается мудрейшей в Европе женщиной”. Фраза, завершающая эпизод, не оставляет никаких сомнений, что в современном мире древняя предсказательница - шарлатанка, опасаящаяся полиции. Поскольку целью гадания мадам Созострис является заработок, то ее сознание подчинено не высшему, а обыденно-прагматическому началу. Она механически повторяет приемы египетских магов, предсказывавших с помощью карт Таро подъем воды в Ниле, а тайна жизни, равно, как и связь времен, ей недоступна.

Травестийный характер эпизода проявляется и в соотнесении мадам Созострис с кумской Сивиллой (напомним, что обе они прорицательницы). Комментаторы “Сатирикона” видят в рассказе Тримальхиона отражение современных Петронию

реалий римской жизни. В те времена шарлатаны ставили в храмах глиняную фигурку, которая должна была изображать высохшую от старости кумскую Сивиллу, и объявляли, что она может за деньги предсказывать будущее.^[26] На вопросы, заданные Сивилле, они отвечали сами. По всей вероятности, такую “кумскую Сивиллу” и видел Тримальхион. Элиот был убежден, что римское искусство времен Петрония и Сенеки принадлежит эпохе упадка, “распада восприимчивости”, когда подлинная религия может уступить место квази-мистицизму. Подобно той “Сивилле”, которую довелось наблюдать Тримальхиону, мадам Созострис - порождение эпохи религиозного скепсиса. Ее гадание, связанное обыденно-прагматическими целями, напоминает “пророчества” глиняной статуэтки. Находя духовное прибежище в мистике, XX век в то же время пытается объяснить мир логическими схемами, доставшимися в наследие от прошлого. Так, карты Таро, имевшие для египетских магов сакральный смысл, превратились в руках мадам Созострис в бессмысленные картинки, значение которых она сама не вполне угадывает.

Ирония Элиота, которую мы обнаруживаем в эпизоде гадания, очевидна уже в самом имени героини. Оно, как указывают все комментаторы поэмы, заимствовано из романа О.Хаксли “Желтый Кром” (1921). Вспомним, в каком контексте это имя возникает в романе. Мистер Скоуган, один из героев Хаксли, в шутку переодевается цыганкой и в палатке принимает посетителей, желающих узнать свою судьбу: “Афиша, прикрепленная булавками к занавеси, закрывавшей вход в палатку, возвещала о Созострисе, колдунье из Экбатаны”.^[27] Предсказание судьбы в данном контексте лишается сакральности и выглядит неподлинным, фиктивным. У Элиота роль мистера Скоугана (псевдо-Созострис) отведена мадам Созострис, гадание которой фактически уподобляется шарлатанству.

Карты колоды Таро, которые использует мадам Созострис, в современном мире утратили для человека свой первоначальный смысл. И все же они остались вечными знаками человеческой судьбы, набором архетипов. В поэме карты, выпавшие повествователю, с одной стороны, служат обозначением его сущности, с другой – выполняют структурирующую функцию. Перечисление карт - это стягивание воедино основных лейтмотивов поэмы.

Если во всех рассмотренных нами эпизодах первой главы человек поэтически осмысливается Элиотом уже как отдельно взятая сущность, то в финале он предстает перед нами как субъект социума.

Перед читателем разворачивается картина современного мегаполиса. С одной стороны, это вполне конкретный город, Лондон. Он зафиксирован Элиотом с точностью топографа.^[28] С другой стороны это обобщенный тип социума, который наделен свойствами библейских городов Вавилона и Иерусалима, Древнего Рима эпохи упадка, бесплодной земли из рыцарского средневекового романа о святом Граале, дантевского Ада и, наконец, Парижа Бодлера и Рембо:^[29]

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London bridge so many.
I had not thought death had undone so many.
Sights, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet. (65)

Призрачный город,
Толпы в буром тумане зимней зари,
Лондонским мост на веку повидал столь многих,
Я и не думал, что смерть унесла столь многих.
В воздухе выдохи краткие, редкие.(Э,57)

Город и его жители внешне осязаемы, но их сущность - смерть. Поэтому Элиот называет город “призрачным” (unreal). Здесь вновь возникает тема смерти-в-жизни.

Доминирующие в отрывке образы усиливают ощущение погружения повествователя в сферу небытия, точнее, в мир, где нет четкого различия между жизнью и смертью. Зима, время упадка духа, время сна и смерти, заставляет читателя соотнести данный эпизод с началом поэмы, где речь идет о летаргическом сне, обозначающем тему смерть-в-жизни:

Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow (63)

Зима дает нам тепло, покрывает
Землю снегом забвенья... (Э,55)

Образ тумана поэт использует как традиционный символ пограничного состояния между жизнью и смертью. Присутствие тумана означает, что мир еще на пороге существования.

Элементы урбанистического пейзажа заимствованы Элиотом из стихотворения Бодлера “Семь стариков” и образуют бодлеровский план повествования. Париж, который для героя “Семи стариков” был “полон снов” (pleine de rêves), трансформируется у Элиота в “призрачный город”, столь же эфемерный и лишенный реальных черт. “Желто-грязный туман”^[30] бодлеровского утреннего Парижа передается Элиотом как “бурый туман зимнего утра”. Наконец, в обоих поэтических произведениях толпа людей ассоциируется с рекой, с безликой текущей массой.

Бытие людей в современном городе “Бесплодной земли” предельно деиндивидуализировано. Человек стал существом массовым. Идею смерти-в-жизни в данном контексте следует понимать как отсутствие индивидуальной воли.

Собрат по оружию, которого окликает повествователь, один из толпы мертвецов, иронически идентифицируется им как Стетсон, по названию фасона одежды^[31].

Бодлеровский план повествования уточняется и конкретизируется дантовским. Фраза “Я и не думал, что смерть унесла столь многих” заимствован из III песни “Ада” (Ад, III: 55-57). Толпа клерков, текущая через Темзу по Лондонскому мосту, ассоциируется с душами умерших, которые в «Божественной Комедии» не принадлежат миру теней, ибо их не переправили через реку смерти Ахерон. Данте узнает, что перед ним души ничтожных, не совершавших на земле ни добра, ни зла. Смерть в загробном мире была бы для них избавлением, но даже Ад отворачивается от них. Существование ничтожных нельзя назвать смертью, оно скорее напоминает экзистенцию. В “Бесплодной земле” ее аналогом выступает земное бытие современных людей, которое было уже нами обозначено как смерть-в-жизни.

Ощущение Данте, попавшего в IV песне “Ада” в Лимб, становится впечатлением повествователя “Бесплодной земли”:

Sighs, short and infrequent, were exhaled (65)

В воздухе выдохи, краткие, редкие (Э, 57)

Души людей, не знавших Христа, которые встречает Данте, соотносятся с безмянными персонажами поэмы, живущими в мире условных представлений, в том мире, где нет Бога.

Мотив смерти Бога связан в поэме также с упоминанием часов на церкви Сент-Мэри Вулнот, отбивающих время “с мертвым звуком на девятом ударе”(Э, 57). В Евангелии, девятый час - час смерти Христа (Лука, 23: 44).

Идею опустошенности бытия, идею смерти-в-жизни Элиот стремился реализовать не только в плане содержания, но и в плане формы. Достаточно обратить внимание на построение образов, которые он использует в описании города.

Рассмотрим один из важнейших образов финального эпизода главы, образ тумана. Мы уже отмечали, что он обозначает пограничное состояние мира между жизнью и смертью. Кроме того, туман может означать плотское начало, закрывающее от человека горный мир, царство духа и свободы.^[32] В стихотворении “Любовная песнь Дж.Альфреда Пруфрока” образ тумана сохраняет этот смысл. Подсознание Пруфрока, таящее в себе животные импульсы, прорывается сквозь сетку рассудочных понятий. Этот непрерывный и изменяющийся поток жизни ассоциируется у Элиота с туманом, который в стихотворении обретает реальные черты животного.

The yellow fog that rubs its back upon the windows-panes

The yellow smoke that rubs its muzzle on the windows-panes. (13)

Туман все трется об окно спиною рыжей,

И дым все тычется в окно своею мордой рыжей.^[33]

Согласно Элиоту, образ в романтической поэзии является лишь понятием, где план выражения и план содержания разделены, т.е. сам образ тумана не актуализирует в себе чувственное (животное) начало, а только лишь указывает на него. Поэтому автор “Пруфрока” стремился снять эту дихотомию и сделать слово материальным.

В “Погребении мертвого” образ, сохраняя все свои коннотации, лишен той насыщенности, которую мы наблюдаем в “Пруфроке”. Здесь перед читателем скорее общий фон, декорация к трагедии, участники которой, окутанные туманом, существуют вне жизни и смерти. Смерть имманентна чувственности, что в свою очередь должно найти соответственное выражение в поэтической форме, поскольку, как уже было отмечено, Элиот не допускает несовпадения плана выражения и плана содержания. Туман не может быть живым существом, ибо он не просто “означает” небытие, а **является** небытием.

Соответственно эволюционирует и другой символ, город. В “Парижских картинах” Ш.Бодлера город (женское начало) осквернен страстью («Вечерние сумерки») и представляет в образе животного, как равноправный по отношению к повествователю субъект («Слепцы»). Также выглядит город и в тематически связанных с урбанистической лирикой Бодлера ранних стихотворениях Элиота “Пруфрок”, “Рапсодия”, “Прелюдии”. Ночной город, будучи одновременно проекцией животного начала в человека, является в них средоточием темных иррациональных сил, животных импульсов.

Но если в “Пруфроке” город, подобно человеку, – живое существо, исполненное чувственности, то в “Бесплодной земле” город становится опустошенной мертвой

формой, которую покинуло чувственное начало. И если допустить разделение плана содержания и плана выражения, можно сделать вывод относительно изменения последнего. Мы обнаружим это изменение, обратившись к рукописному варианту “Погребения мертвого”, где повествователь, адресуя свои слова городу, говорит:

Terrible City! I have sometimes seen and see

Under the brown fog of your winter dawn...[34]

Ужасный город ! я иногда видел и вижу

Под бурым туманом твоего зимнего рассвета...

(подстрочный перевод)

Характерное для Бодлера определение “terrible” исправлено рукой Элиота на более точное “unreal” (призрачный). В этом случае образ становится еще более неопределенным. Существование города обозначается как мнимое. Он - фантом. Поэтому Элиот и вычеркивает местоимение “your” (твой), маркирующее город в качестве самостоятельного субъекта. К тому, что эфемерно, что является лишь видимостью, повествователь обращаться не может.

Вся эволюция ключевых образов в творчестве Элиота, которую мы наблюдаем, сопоставляя его ранние поэтические произведения и “Бесплодную землю”, связана с тем, что он переосмысляет бодлеровское понимание человека, которое рассматривается им, как мы помним, в эссе “Бодлер”. Какова, однако, причина этого переосмысления, которое повлекло за собой изменение структуры поэтических образов ?

Напомним, что интерес к Бодлеру возник у Элиота еще в студенческие годы. Его привлекала антиромантическая точность бодлеровской фразы, предельная концентрация в художественном образе личного переживания и желание автора “Цветов Зла”, отказавшегося от парнасского понимания искусства как холодной эстетической игры, сделать поэзию исходной точкой поиска нравственных и абсолютных ориентиров.[35] И в стихах 1910-х годов, вошедших в сборник “Пруфрок и иные наблюдения”, Элиот активно использует бодлеровские образы и реалии (туман, город, его обитатели), наделяя их той энергией и тем зловещим смыслом, которые так очаровывали в “Цветах Зла” английских декадентов и эстетов. Однако в начале 1920-х годов, стремясь обезличить художественное высказывание, Элиот ставит своей целью переосмыслить понимание эстетики и поэтики Бодлера, выработанное предшествующим поколением английских литераторов. В отличие от Суинберна и Саймонса он видит в авторе “Цветов Зла” не бунтующего романтика или теоретика (практика) зла, а поэта-классициста, развивающего традиции Расина, и страдающего христианина, обреченного жить в секуляризованном мире. И в поэме “Бесплодная земля” образы и фразы, заимствованные у Бодлера, приобретают отчетливо антиромантические и антидекадентские коннотации. Здесь заключено

принципиальное отличие элиотовской концепции человека от бодлеровской, что существенно для плана выражения.

Человек у Бодлера наделен неизбежной чувственностью. Он несет с собой зло, разрушение, смерть и в то же время остается реально существующим субъектом бытия. Житель бесплодной земли, в прошлом чувственное “животное”, в настоящем лишен своей страсти. Она опустошила человека, что превратило его не в животное, а в предмет, механизм. Поэтому “живые” у раннего Элиота образы (туман, город, река, жители города) представлены в “Бесплодной земле” как мертвые формы, едва отделимые друг от друга части статичной декорации.

Тему смерти-в-жизни сменяет тема возрождение-в-смерть, которая проскальзывает в диалоге повествователя со Стетсоном.

Разговор о трупе, посаженном в саду, отсылает читателя к первым строкам поэмы, где герой также отождествляется с богом растительности. Мотив возрождения-в-смерть, который возникает в начале “Погребения мертвого”, в конце главы фокусируется в образе трупа. “Снег забвения”(forgetful snow), вводящий в первом эпизоде мотив смерти, трансформируется в финале в “нежданный мороз”(sudden frost). Параллелизм эпизодов, подчеркнутый общностью образов и мотивов, дает нам основание заключить, что первая часть поэмы обладает четкой симметрической композицией. Соответственно финальная сцена первой части не требует дополнительного комментария. Сложность вызывает лишь измененная Элиотом цитата из пьесы Джона Уэбстера “Белый дьявол” (Д.V, сц. 4):

Oh keep the Dog far hence, that's friend to men,

Or with his nails he'll dig it up again ! (49)

И да будет Пес подальше оттуда, он друг человека

И может когтями вырыть его из земли ! (Э,58)

У Джона Уэбстера, которого Элиот почти дословно цитирует, говорится о волке, вырывающем людей из земли. Замена волка собакой снижает трагедийность эпизода, на которую английский читатель ориентирован знакомой ему цитатой из Уэбстера. Рефлексия направлена здесь не только на реальность уэбстеровской пьесы, но и на традицию использования образа собаки в различных мифологиях. Пьеса Уэбстера «Белый дьявол» прочитывается Элиотом через египетскую мифологию и христианское вероучение и одновременно через внешне-событийную реальность поэмы. Последняя в свою очередь также интерпретируется вышеуказанными планами повествования. В египетской мифологии в образе собаки представлен Анупис, покровитель мертвых, который, согласно мифу, помог Изиде собрать останки Озириса. Христианская традиция, в свою очередь, часто ассоциирует с собакой грешника (Матф., 7:6). Из контекста поэмы очевидно, что собака выполняет ту же функцию, что и апрельский дождь, то есть пробуждает форму растительного мира от сна, смерти, бездействия. С одной стороны, ее роль позитивна, ибо она как “друг человека” возвращает ему активность. С другой, – возрождение человека Элиот

полагает бессмысленным, негативным процессом, поскольку возрождаются греховные чувственные силы, ввергающие человека в новую форму смерти-в-жизни. Отсюда и двойственность интересующего нас образа. “Помощь” собаки лишь усугубляет трагедийность бытия человека, активизирует его греховную сущность, а не спасает его.

Наконец, финальная фраза первой главы, заимствованная Элиотом у Бодлера, подводит итог поэтическим размышлениям повествователя.

Ты, “hypocrite lecteur! - mon semblable, mon frere!(49)

Лицемерный читатель, мой двойник, мой брат (франц.)

(подстрочный перевод)

Все то, о чем говорил повествователь, имеет универсальный смысл и касается не только его самого, но и читателя, его двойника.

[7] Ионкис Г.Э. Английская поэзия XX века (1917-1945). М., 1980. С.108.

[8] Weitzel H. Spuren Des “Ulysses” in “The Waste Land” // Germanisch-Romanische Monatsschrift. Band XX, Heft 4, November. Heidelberg, 1970. P.452-455.

[9] Джойс Дж. Ук. соч. Т.2 С.601-603.

[10] Eliot T.S. The Waste Land: (APoem). A Facs.And Transcr. Of the Original Drafts.including The Annotation of Ezra Pound. London, 1980. P.5.

[11] Gunner E. Op.cit. P.108

[12] Подробнее об этом см.: Thormahlen M. Op.cit. P.145-146.

[13] См. комментарий Л.М.Аринштейна в кн.: Элиот Т.С. Избранная поэзия. Спб., 1994. С.416.

[14] Motola G. The Mountains Of The Waste Land // Essays in Criticism. Vol. XIX. January 1969. №1. Oxford. P.167-170.

[15] Eliot T.S. Tugrenev By Edvard Garnet // The Egoist IV. II. December 1917. P.167-170.

[16] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 28 томах. Т.11. М., 1966. С.143.

[17] Smith Gr. Op.cit. P.73.

[18] Напомним, что первые две фразы из процитированного отрывка, которые вводят образ скалы, первоначально входили в поэтический набросок “Смерть святого Нарцисса”. Нарцисс, стремясь приобщиться к Богу, поселяется под **скалой**. Подробнее об образе скалы см.: Thormahlen M. Op.cit. P.149-150.

[19] Smith Gr. Op. cit. P.75.

[20] Williamson G. A Reader’s Guide To T.S.Eliot. London, 1976. P.131.

[21] По-видимому именно так трактует данный эпизод Г.Э.Ионкис. См.:Ионкис Г.Э. Ук.соч. С.106.

[22] Williamson G. Op.cit. P.131.

[23] Smith Gr. Op.cit.P.74-75, Williamson G. Op. Cit. P.131-132.

[24] Tamplin R. The Tempest and The Waste Land. November 1967. Vol. 39. №3. P. 359.

[25] Smith Gr. Op.cit. P.75.

[26] Петроний, Арбитр. Сатирикон. С.100.

[27] Хаксли О. Желтый Кром. Рассказы. М., 1987. С.162.

[28] Day R.A. The "City Man" in "The Waste Land": The Geography of Reminiscence // PMLA. Vol. LXXX. №3. June 1965. P.285-291.

[29] Подробнее об этом см.: Thormahlen M. Op.cit.P.129, Brooks Cl. Op.cit. P.44.

[30] Бодлер Ш. Цветы зла. М., 1970. С.147.

[31] Образ "Стетсона" так и остается загадочным для эллистов. Существует несколько оригинальных трактовок данного образа: Childs D.J. Stetson in The Waste Land // Essays in Criticism. Vol. XXXVII. №2. April 1988. Oxford. P.131-148., Crawford R. Rudyard Kipling in The Waste Land // Essays in Criticism. Vol. XXXVI. №1. Jan., 1986. Oxford. P.32-47.

[32] Таков, в частности, смысл образа тумана в произведениях П.Б. Шелли "Королева Маб" и "Освобожденный Прометей".

[33] Элиот Т.С. Избранная поэзия СПб., 1994. С. 153.

[34] Eliot T.S. The Waste Land... P.9.

[35] Подробнее см.: Аствацатуров А.А. Ш.Бодлер в восприятии Т.С.Элиота // Материалы XXVI межвузовской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов. Выпуск 6. СПб., 1997. С. 22-24.

Игра в шахматы.

Несмотря на многочисленные замечания Эзры Паунда, оставшиеся на полях рукописи, изменения, которые Элиот внес в первоначальный вариант этой главы, были незначительны. Те случаи, где оба варианта главы существенно расходятся, будут нами рассмотрены особо; сейчас же мы остановимся лишь на наиболее важных моментах правки.

Прежде всего, отметим, что первоначально вторая глава поэмы называлась “В клетке” (In The Cage). Элиотоведы, имеющие в своем распоряжении черновой вариант “Бесплодной земли”, всегда рассматривают данную главу в связи с развернутым поэтическим отрывком “Смерть Герцогини”, который сохранился в рукописях Элиота. Этот отрывок вряд ли должен был войти, согласно замыслу автора, в текст второй главы поэмы. Видимо, предполагалось, что он будет скорее самостоятельным, автономным по отношению к “Игре в Шахматы” произведением. В “Смерти Герцогини” мы обнаруживаем ряд параллельных с “Игрой в Шахматы” мест, которые гармонично включены в структуру обоих текстов. Это строки 108-110 и 136-138 окончательного варианта “Бесплодной земли”. Кроме того, глава и имеющийся в нашем распоряжении отрывок связаны общностью мотивов и тем, которые подробно разрабатываются в “Смерти Герцогини” и присутствуют в более сжатой форме в “Игре в Шахматы”. Необходимо также учесть, что работа над “Смертью Герцогини” не прерывалась вплоть до 1921 года, т.е. до публикации окончательного варианта “Бесплодной земли”. Все это дает нам основание предположить, что данный отрывок был творческим экспериментом, поиском формы, активизировавшим мысль поэта и в то же время признанный им неудачным. Но без всестороннего анализа эпизода “Смерть Герцогини” понимание главы “Игры в Шахматы” окажется неполным.

“Смерть Герцогини”, изобилующая реминисценциями из пьесы Джона Уэбстера “Герцогиня Амальфи”, раскрывает перед читателем самосознание герцогини. Героиня ощущает замкнутость своего бытия, которая проявляется двояко: она отчуждена от своего возлюбленного и одновременно чувствует свою изолированность от людей, которые ее окружают. Желание преодолеть свою инаковость реализуется как стремление, во-первых, вновь обрести утраченную любовь и, во-вторых, стать такой же, как и жители Хэмпстеда. Финал “Смерти Герцогини” показывает псевдотрагическую обреченность желаний героини. Причина замкнутости ее внутреннего мира и невозможности эту замкнутость преодолеть заключена в том, что бытие героини предопределено чувственностью, желаниями, порожденными эгоистическим “я”. Герцогиня осознает, что возлюбленный к ней охладел, и их духовное единение разрушено. Возможность его восстановления она видит в возвращении любовного чувства. И здесь возникает порочный круг: эротизм не может вернуть людям способности сочувствовать, сопереживать друг другу. Повествователь дает понять, что возрождение чувственной страсти не принесет

героям избавления от их внутренней замкнутости. Оно будет лишь возрождением-в-смерть.

Желание преодолеть самоизоляцию проявляется, как уже было отмечено, и в том, что Герцогиня стремится слиться с толпой обитателей Хэмпстеда. Последние напоминают птиц, и Герцогиня хочет им уподобиться, также превратившись в птицу. Это стремление строить свое бытие согласно общепринятым условностям приводит героиню к потере индивидуальности и превращает ее жизнь в бессознательное существование растения. Чувственное, бессознательное, доминирующее в людях и самом порыве Герцогини стать похожей на них, подчеркивается иронической идентификацией героев с растением:

In the evening people hang upon the bridge rail

Like onions under the eaves [36]

Вечерами люди свешиваются с перил моста,

Словно луковицы, подвешенные на веревке.

(подстрочный перевод)

Желание Герцогини стать птицей соотносит ее с образами овидиевских героинь, Прокны и Филомелы, которые в дальнейшем появятся в тексте “Бесплодной земли”, и вводит тему, которую мы обозначили как “возрождение-в-смерть”. Здесь открывается этический смысл стремлений героини. По сути они - реализация первородного греха. Вместо полного слияния с миром, растворения в природе, Герцогиня лишь изменит свою внешность и утратит человеческое “я”, ибо метаморфоза (превращение), как справедливо замечает Бредбрук, “всегда предполагает потерю индивидуальности”.ё[37]

Таким образом, рассмотрев поэтический отрывок “Смерть Герцогини”, мы определили основное направление, в котором развивалась творческая мысль Элиота. Здесь обращает на себя внимание тот факт, что стержневым мотивом для поэта первоначально был мотив замкнутости и изолированности людей, их некоммуникабельности. Именно поэтому II глава была первоначально названа “В клетке”. И все же непосредственно перед публикацией “Бесплодной земли” “Смерть Героини” была отвергнута, а глава получила новое название, “Игра в Шахматы”, ибо оно больше чем прежнее соответствовало выверенному Элиотом соотношению в эпизодах доминирующих мотивов и тем. Что касается второй главы, то здесь мотив замкнутости оказался подчинен мотиву механического (бессознательного) существования, который и был заявлен в новом заглавии, “Игра в Шахматы”.

Центральный символ главы, Белладонна (одна из карт мадам Созострис) предстает в повествовании Элиота развернутым. На уровне проявлений внешней реальности

главы обобщенный тип обитательницы бесплодной земли распадается на два образа: великосветской неврастенички и посетительницы лондонской пивной, Лил. Различие героинь - лишь во внешнем образе жизни, внутренне они тождественны.

“Игру в Шахматы” условно можно разделить на три части. Первая - описание изысканного будуара. Атмосфера дурманящей чувственности, царящей здесь, придает действительности оттенок эфемерности. Следующий за ней диалог повествователя “Бесплодной земли” и его возлюбленной подчеркивает утрату связей между людьми, их неспособность к общению. Образы смерти, которые проникают в сознание повествователя, символизируют обреченность замкнутого существования. “Игра в Шахматы” завершается разговором в пабе между Лил и ее приятельницей, упрекающей Лил в том, что после аборта та подурнела. Бесплодие (аборт) - метафорический эквивалент смерти, парадоксальным образом оказывается неизбежным следствием чувственной страсти.

Первая фраза представляет читателю героиню:

The chair she sat in, like a burnished throne,
Glowed on the marble... (66)

Она сидела, как на троне, в кресле
Лоснившимся на мраморе.(Э,50)

Возникает ощущение, что за небольшим вступлением последует более подробное описание героини. Однако вместо этого повествование растекается в долгий перечень предметов, составляющих обстановку будуара. Героиня предельно обезличена, ибо человеческое “я” здесь скрыто и представлено материальными объектами. Перед нами - не просто описание внутреннего мира, а его объективизация. Поэтому читатель способен проникнуть в сознание героини и даже сопереживать ей. Он созерцает картины, статуэтки, сверкающие драгоценные огни, вдыхает запахи, слышит потрескивание огня в камине и шаги на лестнице. Конкретизация доводится Элиотом до наивысшей точки, где реальность обнаруживает в себе общечеловеческое, универсальное. Как мы уже указывали, эмоциональная напряженность повествования, его “объемность”, всегда связаны с предельным сосредоточением в нем смысла. В такой ситуации перед нами не просто современная женщина или тип современной женщины, а универсальное женское начало, неизменное со времен грехопадения до наших дней. Конкретные образы, становясь в “Игре в Шахматы” вечными, обнаруживают аналогии в произведениях, составляющих основу европейской традиции. Многоплановое повествование сводит воедино различные декорации, на фоне которых разгорается чувственная страсть героев Овидия, Вергилия, Шекспира и Бодлера.

Один из важнейших символов главы - огонь. Огонь понимается традиционно как приносящий разрушение или очищающий[38]. Элиот акцентирует первый смысл, ибо бесплодная земля представляет собой мир, где укорененность человека в грехе не оставляет места очищению.

Огонь страсти, образ сопутствующий у Шекспира Клеопатре, сохраняется Элиотом в стихотворении “Бербенк с бедеккером ...”, где огнем охвачен корабль современной Клеопатры, принцессы Волюпины. Если читатель обратится к произведениям, где возникают прообразы обитателей современной бесплодной земли, Терей, Эней, Дидона, то он обнаружит, что они неизменно связываются с символом огня. Тем не менее на уровне внешней реальности поэмы огонь страсти - не метафора внутреннего состояния героини, а элемент декорации. В главе “Игра в Шахматы” он представлен тривиальными эквивалентами: пламенем свечей и огнем в камине.

Обозначением чувственно-эротического импульса, движущего современной жизнью в данной главе является парфюмерный аромат. Замутняющий разум человека, аромат ассоциируется с опьяняющей страстью к женщине. Если в “Похоронах мертвого” соотношение запаха и страсти, заданное в слове “белладонна”, намечено лишь пунктирно, то в главе “Игра в Шахматы” оно становится очевидным.

В ранних стихотворениях Элиота мы также сталкиваемся с такого рода ассоциацией. Мотив аромата, запаха, обостряющего чувственность и таящего в себе смертельную опасность, был заимствован Элиотом скорее всего у Шарля Бодлера. В стихотворении “Шепотки бессмертия” (“Whispers of Immortality”), где красавица Гришкина распространяет вокруг себя резкий кошачий запах, иронически обыгрывается тема бодлеровских “кошек”.

Первая часть “Игры в Шахматы” обнаруживает поразительное сходство с описанием спальни в стихотворении Ш.Бодлера “Мученица”. Все бодлеровские реалии, флаконы, статуи, картины, ткани, сохраняя свой зловещий смысл, переносятся Элиотом в пространство, которое окружает аристократку:

In vials of ivory and coloured glass
Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,
Unquent, powdered, or liquid - troubled, confused
And drowned the sense in odours; stirred by the air ... (66)

(Флаконы - все без пробок - издавали

Тягучий, сложный, странный аромат

Тревожащий, дурманящий.(50)

Ср. у Бодлера:

Среди шелков, парчи, флаконов, безделушек
Картин, и статуй, и гравюр
Дразнящих чувственность диванов и подушек
И на полу простертых шкур,
В нагретой комнате, где воздух - как в теплице
Где он опасен, прян и глух,
И где отжившие в хрустальной их гробнице
Букеты испускают дух ...[\[39\]](#)

Аромат, наполняющий воздух спальни, также, как и в другом стихотворении Ш.Бодлера “Кошки”, где он исходит “от смуглой блестящей кожи”[\[40\]](#), активизирует чувственно-эротическое начало в человеке. Наивысшее напряжение природных сил приводит субъекта на грань жизни и смерти, где сознание полностью растворено в чувстве. Эротизм ассоциируется, таким образом, с наркотическим ароматом, который замутняет рассудок и усиливает чувство.

Предельная интенсивность чувственного начала есть, согласно Элиоту, иллюзия полноты жизни, свойственная человеку, связанному первородным грехом. Фактически же этот бунт плоти означает неполноценность жизни, смерть-в-жизни, ибо подлинное бытие предполагает сбалансированность мысли и чувства. Активизация чувственного начала не приводит к высшим формам жизни. Напротив, она опустошает человека, ввергая его в мир смерти.

Поэтому образ аристократки в главе “Игра в Шахматы” при всем сходстве с “мученицей” остается полемичным в отношении Бодлера. В ней нет бодлеровского упоения чувством, ибо ее страсть давно опустошена. “Мученица”, несмотря на свою страшную смерть, производит впечатление живой. Аристократка, живущая в современном мире, напоминает механическую куклу. В стихотворениях Бодлера наркотический смертельный аромат создает сама природа, при этом природа избыточная, заполняющая собой все возможное пространство, и потому обреченная на гибель. В “Игре в Шахматы” живой запах умерщвлен. Он становится искусственным (парфюмерным) и воспринимается как запах разложения.

Мотив чувственной страсти обозначается Элиотом при помощи еще одной реалии. В комментариях к поэме Элиот указывает, что слово “laquearia” (кессонный потолок)

взято им из “Энеиды” Вергилия (I, 726). Авторское указание дает нам основание предположить, что Элиот намеренно стремится обратить внимание читателя на источник заимствования. Упоминание золоченых кессонов становится нитью, связывающей будуар светской дамы и роскошный зал дворца Дидоны, где во время пира карфагенская царица влюбляется в Энея. Огонь любви, сжигающий Дидону и Энея, превращается Элиотом в символ греховной страсти. Герои Вергилия отдаются чувству, забывая о своем высоком предназначении быть властителями народов. Это чувство приводит Дидону к безумию и гибели, когда Эней уплывает. Дидона умирает, и ее покидает огонь страсти. В “Игре в Шахматы” этот мотив иронически обыгрывается. В будуаре аристократки к орнаментам кессонов возносится дым затухающих свечей.

Судьбу героев Вергилия Элиот проецирует на реальность своей поэмы, где в роли Дидоны выступает аристократка, которую также сжигает огонь страсти. Но соотнесение героинь выявляет ложную трагедийность переживаний аристократки. Ее чувственный мир предельно мелок и примитивен по сравнению с высокими страстями героев Вергилия.

Наряду с двумя элементами декорации, напоминающими о трагедии Клеопатры и Дидоны, в “Игре в шахматы” появляется еще один - картина, изображающая превращение Филомелы в птицу. Комментарии Элиота подсказывают читателю, что повествователь имеет в виду не столько сам миф с его многочисленными вариантами, сколько именно овидиевскую интерпретацию мифа.^[41]

Согласно Овидию, фракийский царь Терей, женатый на дочери афинского царя Прокне, воспылил страстью к ее сестре, Филомеле. Он запер Филомелу в хлев, силой овладел ею, и, чтобы она не смогла никому рассказать о его преступлении, отрезал ей язык. Когда злодейство Терей открылось, Прокна убила своего сына, Итиса и его мясом накормила мужа. Терей в ярости бросился преследовать Прокну и Филомелу, но боги спасли сестер, превратив их в птиц: Филомелу - в ласточку, Прокну - в соловья. Терей же был превращен богами в удода.

Элиоту безусловно важны лишь те стороны мифа, которые могли бы быть актуальными для культуры XX века. Он выявляет метафизическую основу мифа, основу его включения в христианскую традицию.^[42]

Судьба Филомелы и Прокны вновь указывает на основную тему поэмы (возрождение-в-смерть), которая, как мы уже отмечали, может иметь два плана: “идеальный” и “реальный”.

Земное начало в человеке всегда обрекает его на невыносимые телесные муки. Сохраняя в себе человеческие, плотские страсти, герои Овидия страдают. Но страдания должны прекратиться, когда они станут птицами, и человеческое сольется с природным, т. е. когда индивидуальная замкнутость человека будет преодолена. Это – «идеальный» план реминисценции. Упоминание Филомелы и Прокны становится важным еще и потому, что оно вводит мотив страдания, приносимого чувственностью. Филомела предстает в “Игре в шахматы” “осиленной грубо Тереем”.

Большинство элиотоведов, по-разному трактуя эту фразу, сходятся в одном: чувственная любовь связывающая людей, есть насилие над женщиной, приносящее ей страдание. Однако исследователи не учитывают того, что Прокна и Филомела обрекают и самого Терее на страдания. Земная красота Филомелы становится для него мучительным соблазном, а Прокна убивает его сына. Кроме того, в произведениях, которые вплетены в ткань повествования “Бесплодной земли”, женщины, маски Белладонны (кроме, пожалуй, мученицы), не становятся объектом насилия и поругания. Тем не менее они страдают и заставляют страдать других.

Проблема, как мы видим, имеет более общий смысл. Примат чувственного, обыденно-личностного начала истребляет в индивидууме его Божественную сущность, искажает его истинную природу. Это неизбежно влечет за собой мучения, приносимые бунтующей, неудовлетворенной плотью. Если принять во внимание все вышесказанное, то станет очевидным принцип отождествления кумской Сивиллы, хранительницы святого Грааля, Клеопатры, Дидоны, бодлеровской мученицы, Прокны, Филомелы и Бьянки, героини пьесы Миддлтона “Женщины, остерегайтесь женщин”. Кто из них страдает, а кто заставляет страдать, в сущности не важно. Но само страдание всегда неразделимо с чувственным началом.^[43]

Миф о Прокне и Филомеле вводит и мотив бесплодия, который будет разработан Элиотом в финале главы. “Трагическое убийство Прокной своего ребенка, - пишет по этому поводу Е.Ганнер - в современном мире становится аборт Лил”.^[44]

Элиот иронически интерпретирует миф, давая понять читателю, что метаморфозы Филомелы и Прокны не приносят им освобождения от страдания. Героини переживают возрождение-в-смерть. Их превращение оказалось чисто внешним.

... yet there the nightingale

Filled all the desert with inviolable voice

And still she cried, and still the world pursues,

“Jug Jug”to dirty ears (66)

все же

Сквозь плач ее непобедимым пеньем

Пустыню заполнявший соловей

Ушам нечистым щелкал “Щелк, щелк, щелк”.(Э,59-60)

В первоначальном варианте поэмы последняя строчка процитированного отрывка содержит прямое указание на то, что мир пребывает во власти смерти:

“Jug Jug to the dirty ears of death[45]

Щелк, щелк, ушам нечистым смерти.

(подстрочный перевод)

От современных людей скрыт универсальный смысл мифа. Они видят в нем лишь легенду, не имеющую к ним отношения.

Этот мотив, мотив утраты чувства истории, в целом очевиден в первой части “Игры в шахматы”. Великосветскую даму окружает мир прошлого европейской культуры. Но в ее сознании прошлое редуцировано к шаблонам, тривиальным объектам, за которыми уже не угадывается его временная сущность. Пласты культурной традиции, как показал наш анализ, взаимопроникают друг в друга, но их связи исчезают, едва читатель сосредоточивает внимание на самих предметах. Декоративный плющ (аксессуар Диониса), роскошное кресло (напоминание о Клеопатре), кессонный потолок (дворец Дидоны) и, наконец, картину, изображающую сцену превращения Филомелы, никак нельзя соотнести друг с другом. Именно поэтому в они названы “обломками времени” (stumps of time).

Центральная часть “Игры в шахматы” открывает еще одну проблему бытия современных обитателей бесплодной земли, заданную в “Смерти Герцогини” - их взаимоотношенность. Способность сопереживать, полагает Элиот, возможна лишь в том случае, если люди ощущают свою общность в Боге. Тогда общим становится и их язык, точно выражающий эмоции.

В “Игре в шахматы” великосветская дама с расстроенными нервами разговаривает с повествователем “Бесплодной Земли”, пытаясь вызвать у него сочувствие, и не встречает ответной реакции. Плотское начало, эротизм причина замкнутости каждого из них в темнице его субъективного “я”. Отсюда неспособность людей сопереживать друг другу:

“My nerves are bad tonight. Yes, bad. Stay with me.

“Speak to me. Why do you never speak. Speak.

“What are you thinking of? What thinking? What?

“I never know what are you thinking. Think.”

I think we are in rat’s alley

Where dead men lost their bones

“What’s that noise ?

The wind under the door. (67)

“Все действует мне на нервы. Все. Остайся.

Скажи мне что-нибудь. Ты все молчишь.

О чем ты думаешь? О чем ты? А?

Я никогда не знаю. Впрочем, думай.”

Думаю я, что мы на крысиной тропинке,

Куда мертвецы накидали костей.

“Что там за стук ?”

Ветер хлопает дверью.

(Э,60)

Синтаксически не выделяя реплики повествователя, Элиот, как полагает Смит, дает читателю понять, что герой не произносит их вслух, а лишь размышляет.[46] Молчание повествователя, опустошенного чувственностью, подобно его молчанию в Гиацинтовым саду, означает смерть-в-жизни. Его подруга-аристократка спрашивает его:

«Are you alive, or not?» (67)

Ты жив, или нет? (Э, 60)

В данном эпизоде эта тема репрезентируется также скрытой цитатой из Уэбстера[47] и традиционными образами смерти (крысиная тропинка, мертвецы, кости.

Замкнутому сознанию человека соответствует и пространство, в котором он обречен жить. В “Игре в шахматы” оно предельно ограничено и отделено от мира. Герои обнаруживают себя в запертой комнате (a closed room), в закрытой машине (closed car). Замкнутость бытия фиксирует и образ запертой двери. Данный образ вновь появляется в финале “Бесплодной земли”, где разница между внутренним миром человека и внешним миром будет окончательно снята, и станет очевидно, что замкнутое пространство, в котором живет повествователь, – это тюрьма его собственного сознания.

Гипертрофия чувственного начала не только замыкает человека в собственном “я”, но и обезличивает его и те формы искусства, которые он создает. Искусство, созданное “массовым человеком”, апеллирует не к личности, а к толпе: повествователь “Бесплодной Земли” напевает про себя популярный в начале века рэгтайм. “Шехекеспировский рэг”, который в отличие от подлинного искусства не трансформирует хаос животных чувств в надличностное единство, а автоматически копирует его, предлагает слушателю общее представление о чувстве, своего рода фикцию чувства. Именно поэтому язык рэгтайма сведен к примитивным клише, а музыкальная фраза - к ритмическому тиканью метронома:

О О О that Shakespeherian Rag –

It’s so elegant

So intelligent (68)

О О О Шехекеспировские шутки –

Так элегантно

Так интеллигентно (Э,60-61)

Чтобы передать сущность деиндивидуализированного бытия, в основе которого лежит чувственность, Элиот обращается к пьесе Т.Миддлтона “Игра в шахматы”. Бьянку, героиню пьесы, соблазняют, в то время как ее свекровь отвлекают игрой в шахматы. Эта игра стала для автора “Бесплодной земли” точной метафорой существования людей, которое напоминает передвижение фигур, механическую имитацию подлинной жизни человека.

В заключительной части главы действие переносится в лондонский паб, где две “представительницы социальных низов” обсуждают семейные проблемы. Читатель узнает, что к одной из них, которую зовут Лил, вернулся с войны ее муж Альберт. Пока он воевал, Лил развлекалась со своими любовниками и, чтоб не забеременеть, принимала таблетки. Но они не помогли, и Лил сделала аборт. К тому же ей

пришлось потратить деньги, которые Альберт дал ей на то, чтобы она вставила себе новые зубы. Подруга уговаривает Лил привести свою внешность в порядок. Ведь Альберт хочет отдохнуть от войны, и если он увидит, что его молодая жена превратилась в старуху, то он может ее бросить.

Будучи внешне неподготовленным всем ходом повествования “Игры в шахматы”, данный эпизод тем не менее является неотъемлемой частью главы. Он вводит мотив отчуждения от первооснов жизни и позволяет читателю переосмыслить проблематику двух первых частей главы.

В первом эпизоде “Игры в шахматы” внимание повествователя фокусируется на обстановке роскошного будуара. Судя по тем памятникам старины, которыми окружала себя его хозяйка, читатель делает вывод, что речь идет об утонченной, интеллектуальной даме. И если ее бытие хотя бы внешне ориентировано на интеллектуальные ценности, то оно представляет собой бытие-в-культуре. Поэтому разрыв связей с жизнедарующими силами, заложенными в первооснове мира, выглядит в данном случае как потеря ощущения метафизической основы европейской культурной традиции, чувства истории. Холодный интеллектуализм человека и гипертрофированная чувственность превращают в его сознании памятники культуры в обломки времени.

В финальной сцене главы в центре внимания оказывается Лил с ее проблемами. Элиот делает вульгарную Лил зеркальным отражением интеллектуальной дамы и, более того, карикатурой на нее. Лил начисто лишена той минимальной степени самоосмысления, которая свойственна даме. Ее бытие - не бытие-в-культуре, а бессознательное существование растения. Тем не менее образ Лил ставит ту же проблему утраты человеком связи с источником жизни, но на физическом уровне. Ее организм дряхлеет, подобно растению, корни которого не достигают живительной подземной влаги. И причина этой медленной смерти также заложена в чувственности, подавляющей рассудок. Лил понимает любовь не как ритуальный праздник зарождения жизни, который возвращает человека к источникам бытия, к его первоначалу, а как механическое совокупление, лишённое цели и смысла. Поэтому Лил изнуряет свое тело контрацептивными таблетками и абортами, что является насилием над природой ради чувственных удовольствий. Аборт в “Игре в шахматы” - тривиальный эквивалент разрыва человека с жизнью. Плоть обособляется от природы и дряхлеет, обреченная на смерть.

You ought to be ashamed, I said, to look so antique

(And her only thirty-one).

I can't help it, she said, pulling a long face,

It's them pills I took, to bring it off, she said. (68)

Стыдись, - говорю я, - ты стала развалиной.

(А ей всего тридцать один).

- А что я могу, - говорит она и мрачнеет, -

Это от таблеток, тех самых, ну чтобы ...(53)

Причину утраты связей между самими обитателями современного мира Элиот, как уже было отмечено, видит в чувственной природе человека. Но если в центральной части главы люди изолированы друг от друга духовно, то в финале речь идет об утрате их физического влечения друг к другу. Опасения женщин вызваны тем, что Альберт может охладеть к Лил, потерявшей свою физическую привлекательность:

He said, I swear, I can't bear to look at you.

And no more can't I, I said, and think of poor Albert,

He's been in army four years, he wants a good time,

And if you don't give it him there's others will, I said (68)

Он же сказал: смотреть на тебя не могу.

И я не могу, - говорю, - подумай об Альберте,

Он угробил три года в окопах, он хочет пожить

Не с тобой, так другие найдутся, - сказала я (Э,61)

Повторяющаяся пять раз фраза “Прошу Заканчивать Пора” - всего лишь реплика бармена, предлагающего посетителям покинуть “заведение”. Тем не менее в контексте поэмы эти слова обретают глубокий смысл. Ограниченный временем, человек призван к действию, к активности, которая понимается двояко. Подруга уговаривает Лил не терять времени и что-то делать, чтобы исправить ситуацию - привести себя поскорее в порядок, пока другая не успела занять ее место рядом с Альбертом. Ведь Альберт, потерявший четыре (А.Сергеев при переводе допустил вынужденную ошибку) года на войне, захочет наверстать упущенное, пожить в свое удовольствие. “He wants a good time” (Он хочет пожить в свое удовольствие), - произносит она, бессознательно требуя от своей собеседницы “ловить момент”, т. е. подчиниться “естественному” ходу вещей, вульгарному, линейному времени. Активность, как ее понимает подруга Лил является в своей сущности фиктивной, ориентированной на ложные устремления.

Подлинный смысл фразы “HURRY UP PLEASE IT’S TIME” заключен в идее этически оправданной деятельности, активности, наделенной высшим смыслом и потому позволяющей человеку возвыситься над временем. Итак, время, хочет сказать Элиот, для современных людей полностью опустошено, и уже настал тот момент, когда от человека требуется сделать окончательный выбор между смиренным покаянием и жизнью-в-грехе.

Главу завершают слова безумной Офелии. Они отсылают нас к тому эпизоду в “Гамлете”, где героиня поет песню о соблазненной девушке, обращаясь к королеве Гертруде, а затем уходит, пожелав королеве “спокойной ночи”. Здесь возникает мотив поругания и осквернения природы, который станет центральным в главе “Огненная проповедь”. В трагедии Шекспира обвинение королевы в преступной чувственности бросает не только Офелия, но и Гамлет, который также иронически желает королеве “спокойной ночи”. В конце третьего действия Гамлет упрекает свою мать в том, что она под маской церковного обряда венчания скрывает разврат. Таким образом становится очевидным тот смысл, который Элиот вкладывает в казалось бы незначимые слова. В современном мире аналог Гертруды - грубая и чувственная Лил, изменяющая своему мужу, ибо брак ее с Альбертом также выглядит как узаконенный разврат. Порочной Гертруде и Лил, отчужденным от жизни противопоставлена “невинная” Офелия, которая примет в “смерть от воды”, соединившись с первоначалом жизни.

[36] Eliot T.S. The Waste Land... P.104.

[37] Bradbrook M.C. T.S. Eliot: The Making of “The Waste Land”. Harlow, 1972. P.15.

[38] Подр. см.: Thormahlen M. Op.cit. P.173.

[39] Бодлер Ш. Цветы Зла. С.185.

[40] Там же. С.58.

[41] См.: Метаморфозы (кн.IV).

[42] Элиот в своих комментариях к поэме сам подсказывает читателю, что миф переосмысливается им с точки зрения христианского мировидения. “Sylvan Scene” - лес, на фоне которого происходит превращение Филомелы, эпитет, относящийся к поэме Мильтона “Потерянный Рай” к Раю (IV, 14) обрамляет овидиевскую сцену.

[43] Кл. Брукс полагает, что история Филомелы подразумевает идею возникновения подлинной поэзии из страданий: Brooks Cl. Op.cit. P.121.

[44] Gunner E. Op.cit. P.47.

[45] Eliot T.S. The Waste Land... P.11.

[46] Smith Gr. Op.cit. P.81.

[47] Подр. об этом см. Аринштейн Л.М. Комментарии в кн. Элиот Т.С. Избранная поэзия. С.423.

Огненная проповедь

Глава третья, озаглавленная “Огненная Проповедь”, на первый взгляд лишь повторяет все то, о чем повествователь, правда, на языке иных символов, говорил в главе “Игра в шахматы”: чувственность человека есть причина его опустошения и отчуждения от истоков жизни. Этот смысл заключен в ее названии, отсылающем читателя к «Огненной проповеди» Будды, где пророк говорит о том, что все воспринимаемое человеком охвачено пламенем страсти.

В черновом варианте “Бесплодной Земли” Элиот, намеренно подчеркивая перекличку мотивов в обеих главах, помещает между ними связующий эпизод: небольшой отрывок из жизни своей героини Фрески. Структура ее образа полностью совпадает со структурой образа великосветской неврастенички из “Игры в Шахматы”. В первой так же, как и во второй, доминирует чувственная природа. Именно чувственность делает сознание Фрески пассивным, т.е. неспособным воспринимать реальность и активно ее переживать.

Эпизод начинается с пробуждения Фрески. На первый взгляд, состояние ее сознания кардинальным образом меняется. Оно освобождается от власти сна, необузданной эмоции стихии, “любовных грез” и переходит в качественно иное – в состояние активной интеллектуальной деятельности. Однако в сущности это изменение мнимое, ибо рассудок и эмоция Фрески разобщены. Эмоциональный мир слишком аморфен и огрублен, и потому выразить переживания Фрески в рассудочных категориях невозможно. Рассудок движется в русле понятийных схем, и эмоции героини, вызванные книгой Жироду, сводятся к тому, что Фреска называет книгу “умной” (“clever”).

I have a clever book by Giraudoux.

Clever, I think is all. I, - ve much to say -

But cannot say it - that is just my way...[48]

У меня есть очень умная книга Жироду.

Умная, и этим все сказано.

Я могла бы сказать об этом многое,

Но не сумею, у меня всегда так

(подстрочный перевод)

Элиот дает понять читателю, что Фреска – не просто интеллектуальная дама. Она еще и поэтесса, выражающая в своих стихах примитивные, стереотипные эмоции, которые делают ее поэзию субъективной.

Несмотря на то, что эпизод явно соответствовал общему характеру обеих глав и, более того, обобщал в личности героини различные аспекты бытия современного человека, Элиот согласился с Паундом, когда тот выбросил “Фреску” из окончательного варианта “Бесплодной земли”. Тематически “Фреска” описание будуара в главе “Игра в шахматы”, вновь демонстрируя человека, живущего поверхностными представлениями о культуре, в то время, как автор стремится к лаконичности формы и ни при каких обстоятельствах не хотел повторяться.

Кроме того, в художественном отношении “Фреска” явно уступает началу “Игры в шахматы”. Здесь Элиоту не удастся добиться предельной сжатости и эмоциональной насыщенности текста, столь очевидной в “Игре”. В отличие от безымянной неврастенической дамы, Фреска сохраняет некоторые индивидуальные черты. У нее даже есть имя. Но, раскрывая личность героини, Элиот вслух размышляет о ее внутреннем мире, характеризует его, а не **представляет**, не драматизирует его, как в первой части главы “Игра в шахматы”.

Таким образом, эпизод “Фреска” можно рассматривать как поэтическое воплощение тем, уже разработанных в первой части главы “Игра в шахматы”. Видимо, сам Элиот так и оценивал его и потому отказался от мысли включить в поэму.

Идея отчуждения человека от жизненных сил разведена в главе “Игра в Шахматы” на три составляющих: 1) утрата чувства истории, 2) отчуждение людей друг от друга, 3) бесплодие и аборт. “Огненная проповедь” рассматривает эти же проблемы сквозь призму уже более обобщенного видения мира. Здесь в центре внимания Элиота оказывается сама природа и человек. Главу можно разделить на три части.

В первой перед нами предстают картины урбанистической природы, которую воспринимает и которой окружен повествователь. Во второй части появляются обитатели бесплодной земли. В сжатой форме рассказывается о встрече повествователя с мистером Евгенидом, купцом из Смирны, а затем следует эпизод любовного свидания клерка и машинистки. Наконец, в финале слово получает сама природа. Она наделена теми же свойствами, что и человек. Изменения, происходящие в душе человека, затрагивают и ее. Связь эта весьма ощутима, ибо природа возникает в персонифицированных образах “дочерей Темзы”.

Уже первые строки главы рисуют увядание природы с приходом осени. Дряхлеющая, десакрализованная природа дана в “Огненной проповеди” в образе Темзы. В поэме Спенсера “Проталамион”, рефрен из которой приводит Элиот, нимфы готовятся к свадьбе. Но современный мир поражен бесплодием, и бог растительности (тот дух, что обитал в реке), представленный в “Огненной проповеди” метонимически, (“последние пальцы листьев”) умирает, ибо наступила осень. Спенсеровские нимфы, персонификации священной сущности реки, покидают место своего обитания:

The river tent is broken: the last fingers of leaf
Clutch and sink into the wet bank. The wind
Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed. (70)

Речной шатер опал; последние пальцы листьев
Цепляются за мокрый берег. Ветер
Пробегаёт неслышно по бурой земле. Нимфы ушли.(Э,63)

Десакрализация бытия получает художественное воплощение не только в образах первобытной (растительный бог) и античной культуры (нимфы). Ритуальный, низший план поэмы, поясняется библейским планом. Новый план проявляется уже в связи с упоминанием шатра. Английское слово “tent”, как мы уже отмечали, может употребляться в значении “скиния”. Большинство комментаторов поэмы, и в частности Б. Саузем[49], отмечают, что данный образ заимствован Элиотом из Книги Пророка Исайи (Исайя, 33:20-21), где “неколебимой скинией” назван город Иерусалим. Господь будет здесь вместо рек. В “Бесплодной земле” скиния разрушена, а город (Лондон) и река, на которой он стоит (Темза), десакрализованы.

33-я глава Книги Пророка Исайи содержит важный для понимания “Огненной Проповеди” этический смысл. Человек здесь представлен как осквернитель. Он оскверняет землю, но при этом оскверняется сам, и тот огонь разрушения, который он в себе несет, уничтожит его самого: “дыхание ваше – огонь, который пожрет вас” (Исайя, 33:11).

Важнейшим символом главы “Огненная проповедь”, так же, как и главы “Игра в шахматы”, является огонь.[50] Идея, заключенная в Книге Исайи, перерабатывается Элиотом в мотив осквернения (опустошения) – центральный мотив “Огненной проповеди”, мотив осквернения (опустошения). Человек предстает как осквернитель, заражающий огнем своей страсти мир, природу, которая также становится воплощением всего чувственного и греховного. Но чувственность мимолетна, она исчерпывает себя, и природа предстает опустошенной, бесплодной, утратившей былую страсть. Поэтому Темза, в образе которой представлена природа, пуста и не несет с собой даже тривиальных свидетельств чувственной любви:

The river bears no empty bottles, sandwich papers,
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends
Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed,

And their friends, the loitering heirs of city directors,
Departed, have left no addresses.

By the waters of Leman I sat down and wept. (70)

(На реке ни пустых бутылок, ни пестрых оберток,
Ни носовых платков, ни коробков, ни окурков,
Ни прочего реквизита летних ночей. Нимфы ушли.
Их друзья, шалопаи, наследники директоров Сити,
Тоже ушли и адресов не оставили.
У вод леманских я сидел и плакал.(Э,63)

Последняя фраза представляет нам самого повествователя. “Leman” означает не только Женевское озеро, где в 1921 году Элиот работал над “Бесплодной землей”. Это слово имеет устаревшее значение “любовница” или “проститутка”.^[51] Таким образом, становится очевидным, что в основе отношения человека к миру лежит чувственность.

Кроме того, фраза, о которой идет речь, – измененное начало 137 псалма, который в английском переводе звучит следующим образом:

By the rivers of Babylon, there we sat down, yea,
We wept, when we remembered Zion.

При реках Вавилона мы сидели
И плакали, когда вспоминали о Сионе.

(подстрочный перевод)

Герой сравнивает себя с иудеями, вспоминающими об утраченной родине. Повествование вновь возвращает читателя к элиотовскому пониманию культуры и традиции. Герой не только изолирован от жизнедающих сил природы, но и погружен в духовное рабство. Он не осознает, что одна из причин его опустошенности - разрыв с истоками духовности, с культурной традицией. Он не

помнит своих истоков, и потому не произносит вторую часть фразы (слова “вспоминает о Сионе”). Следовательно, повествователь не способен творить:

Sweet Thames, run softly, for I speak no loud or long. (70)

Милая Темза, тише, ибо негромко я и недолго пою.(Э,63)

В данном фрагменте текста мы наблюдаем совмещение двух цитат. К спенсеровскому рефрену прибавляется обрывок фразы, заимствованный из “Кубла-Хана” Кольриджа[52]. Согласно Элиоту, личностное чувство, если оно превалирует над рассудком, создает препятствие подлинному творчеству. Но именно такая неизбывная чувственная эмоция вдохновляла Кубла-Хана. В “Бесплодной Земле” она исчерпана, и герой, обреченный на духовную смерть, и лишенный связи с истоками традиции, замыкается в молчании.

Переплетение мотивов чувственной любви и осквернения, которое мы обнаружили в словах “у вод леманских”, еще более очевидно в следующих строках первой части “Огненной проповеди” (строки 185-202). Несколько измененная Элиотом цитата из стихотворения Эндрю Марвелла добавляет к этому комплексу мотивов мотив “опустошенного” времени и тему смерти-в-жизни.

Мотив осквернения проявляется в разных планах текста и прежде всего в реминисценциях из рыцарского романа о св. Граале, а также в упоминаниях двух античных мифов об Актеоне и Филомеле. Рефлексивная стратегия Элиота в этом эпизоде достигает здесь своей кульминации. Текст поэмы отсылает читателя одновременно к нескольким источникам и потому предполагает прочтение на нескольких уровнях. Источники заимствования интерпретируют друг друга и внешне-событийную реальность поэмы, которая в свою очередь «прочитывает» их, объясняя их происхождение. Они утрачивают свою многозначность, целостность и превращаются в тексты, предполагающие однозначную интерпретацию. Как и в других ключевых эпизодах поэмы Элиот строит повествование на обмане читательского ожидания.

Прежде всего, он вводит в поэму реальность рыцарского романа о св. Граале, которая становится почти неузнаваемой:

While I was fishing in the dull canal

On a winter evening round behind the gashouse

Musing upon the king my brother's wreck

And on the king my father's death before him

.....

But at my back from time to time I hear
The sound of horns and motors, which shall bring
Sweeney to Mrs. Porter in the spring.(82)

А я удил над выцветшим каналом
За газовым заводом в зимний вечер
И думал о царе, погибшем брате,
И о царе-отце, погибшем прежде.
А за спиною, вместо новостей

.....

Гудки машин: весной в такой машине

К девицам миссис Портер ездит Суини. (Э, 63-64)

Король-рыбак здесь дан в сниженном образе, поскольку Элиот помещает его в современную реальность: читатель видит человека, который одиноко сидит у газового завода и удит рыбу. Существенно, что поэт использует не столько сам роман в данном случае, сколько его интерпретацию, предложенную Дж. Уэстон. Вслед за Уэстон Элиот в рамках самого текста своей поэмы возводит рыцарский роман к ритуалам, которые в свою очередь также не являются ритуалами в чистом виде. Это – представления о ритуалах, их концептуализация, предложенная Дж. Фрэзером в работе «Золотая ветвь». Поэтому повествователь «Бесплодной земли» (т. е. человек с дочкой) – не только король-рыбак, которого сменит Парсифаль, рыцарь св. Грааля, но и фрэзеровский бог растительности (умирающий и воскресающий), а также старый жрец, поджидающий, когда его сменит новый. Все ипостаси повествователя, как мы видим, вводят мотив его воскресения, возрождения в новой форме. Это воскресение неизбежно, но оно трактуется Элиотом не как возрождение в новую жизнь, а как трансформация одной формы неподлинного бытия (смерти), в другую, т. е. как возрождение-в-смерть. Оно предполагает обретение физической чувственной силы, воскресение плоти, и следовательно этически неоправдано. Соответственно, победа Парсифаля, а также освобождение земли, могут выглядеть в контексте «Бесплодной земли» лишь как фикция. Рыцарский роман прочитывается через ритуал, возводится к ритуалу. Тем самым Элиот обнаруживает генезис романа, показывает, как он возник и демонстрирует его «сделанность», условность. Изначален лишь ритуал, а рыцарский роман – всего лишь его позднейшая концептуализация, попытка вложить в него новый смысл. Подвергнутый такого рода однозначной интерпретации роман превращается в текст, проецируется на плоскость, лишается изначальной органичности. Условность эпизода Элиот подчеркивает, вводя в текст не реальных, а литературных героев. В частности, возникающий в тексте поэмы Суини – герой ранних стихотворений Элиота.

В процитированном отрывке Суини едет к миссис Портер. И здесь в тексте Элиота мы наблюдаем сложную рефлексивную работу. На уровне плана рыцарского романа Суини, как мы помним, – это Парсифаль, который должен помочь королю-рыбаку. Суини действительно метафорически «помогает» ему, замещая его в роли человека, исполненного животной чувственностью. Повествователь уже не в силах выступить в этой роли, и его сменяет Суини. Вновь в тексте мы наблюдаем обман читательского ожидания, ибо развитие событий в «Бесплодной земле» не соответствует реальности рыцарского романа. В романе чистый душой, невинный Парсифаль искупает вину короля. Выступающий в современной реальности в его роли Суини, напротив, одержим чувственностью. Он не искупает вину повествователя (короля-рыбака), а лишь повторяет его ошибку. Суини также заражен плотской страстью, как некогда ею был заражен повествователь: он едет в публичный дом миссис Портер. Разница между героями лишь внешняя: повествователь уже истощен, а Суини еще полон животных сил. Но и его ожидает та же судьба. На уровне древнего ритуала, явившегося, согласно Дж. Уэстон и Элиоту, основой рыцарского романа, эпизод прочитывается следующим образом: король-рыбак и Суини соединяются в одной роли – умирающего / воскресающего бога растительности, или же повествователь выступает в роли старого жреца, а Суини – молодого, который должен его сменить (убить). В реальности поэмы, как мы можем заметить, ситуация ритуала, в отличие от рыцарского романа, находит свое осуществление. В этом смысле Элиот не обманывает читательского ожидания. Однако древний ритуал в поэме сведен на уровне плана выражения к фрэзеровской схеме, как уже было указано, а на уровне плана содержания – к его бессознательной имитации героями Элиота. Контекст поэмы обнаруживает его условность, также, как и условность рыцарского романа.

Интерпретируя роман о св. Граале, Элиот подключает не только фрэзеровскую ритуалем умиряющего / воскресающего бога растительности, но и ряд литературных произведений. В частности, строку «весной в такой машине/ К девицам миссис Портер ездит Суини», Элиот заимствует у Джона Дея. Сравним отрывок из Джона Дея, приведенный Элиотом в комментариях, и текст «Бесплодной земли», соответствующий этому отрывку. У Дея мы находим: *When of sudden, listening, you shall hear A noise of horns and hunting, which shall bring Acteon to Diana in the spring.* (82) Но внезапно, вслушиваясь, можно услышать Звуки рогов, что к Диане приведут весной Актеона. (подстрочный перевод) Очередной раз обманывая читательское ожидание, Элиот несколько изменяет поэтическую фразу Дея, заменив «*hunting*» (охота) на «*motors*» (автомобили), а героев греческого мифа – на Суини и миссис Портер. Объектом рефлексии здесь становится поэтический язык Джона Дея, который выглядит предельно условным, искусственным, навязывающим реальности ложный смысл. В текст поэмы включается миф об Актеоне и Диане, но не как таковой, а интерпретированный Джоном Дея. Миф заключает в себе важный для понимания поэмы мотив осквернения мира и, благодаря этому мотиву, прочитывается в едином ключе с романом о св. Граале и мифом о Филомеле. Актеон, как мы помним был превращен Артемидой в оленя за то, что увидел ее купающейся (вариант: за то, что пытался ее изнасиловать). Элиот интерпретирует этот миф, иронически подчеркивая

несоответствие мифологических героев современным людям, выступающим в их ролях. Если Актеон совершает осквернение Дианы, то Суини лишь его неосознанно имитирует. Высокий смысл мифа при этом утрачивается.

Повествователь у Элиота вспоминает о погибшем брате и об отце, произнося фразу из шекспировской «Бури»:

Musing upon the king my brother's wreck
And on the king my father's death before him. (70)

И думал о царе, погибшем брате,
И о царе-отце, погибшем прежде.(Э, 63)

В «Буре» Фердинанд, оплакивающий отца, размышляет о смерти как об искупительной силе, дарующей новую жизнь. К. Брукс достаточно убедительно, на наш взгляд, соотносит шекспировскую цитату с романом Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль»: «Скорее всего, заимствование осуществляется для того, чтобы связать идею “Бури” с эпизодом из истории Парцифалья».[53] «Брат», о котором говорит повествователь «Бесплодной Земли», по всей видимости, действительно Треврицент, принявший на себя грехи своего старшего брата Амфортаса, проклятого короля, и ставший отшельником. Ведь не случайно в эпизоде упоминается сам король-рыбак. Аскетическая жизнь Треврицента, подчинившего Богу свое эгоистическое «я», – возможный путь спасения для героя «Бесплодной Земли». Тем не менее повествователь не осознает смысла истории Треврицента и не может возродиться. Таким образом, Элиот прочитывает роман о св. Граале через реальность шекспировской пьесы «Буря», а последнюю, также, как и роман через фрэзеровское понимание первобытного ритуала. Гибель отца Фердинанда можно трактовать как смерть / воскресение бога растительности.

Первый эпизод «Огненной проповеди» завершается двумя цитатами:

O the moon shone bright on Mrs. Porter
And on her daughter
They wash their feet in soda water
Et O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole ![54] (82)

Ах, льет сиянье месяц золотой

На миссис Портер с дочкой молодой

Что моют ноги содовой водой

Et O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole ! (Э, 64)

Первая, где фигурируют содержательница борделя миссис Портер со своей дочкой, заимствована из популярной песни. В тексте Элиота эта песня прочитывается через роман о св. Граале и, в свою очередь, своеобразно интерпретирует роман. Здесь травестируется ритуал омовения ног, упоминаемый в некоторых романах о св. Граале. Лишившись своего сакрального смысла, ритуал выглядит фиктивным и сводится к соблюдению правил «личной гигиены». Миссис Портер в такой ситуации выступает в роли хранительницы тайн св. Грааля, иницирующей Суини-Парсифаля. Но в реальности поэмы, она вводит его не в мир тайны, а в публичный дом.

Элиот также включает в повествование реальность оперы Р. Вагнера «Парсифаль», к которой читателя отсылает строчка из стихотворения П. Верлена «Парсифаль». В опере во время ритуала омовения ног звучит пение хора детей – в поэме Элиота оно сопровождает «ритуал» миссис Портер.

Подобная десакрализация бытия связана с утратой духовного наследия. Заданный фразой “У вод леманских я сидел и плакал”, этот мотив получает в “Огненной Проповеди” дальнейшую разработку. Жизнь в бесплодной земле - автоматическое чередование одних и тех же форм “из года в год” (year to year). Фердинанд размышляет о своем утонувшем отце и готовится повторить его судьбу; Суини также принимает от короля-рыбака своеобразное “наследство” - чувственную страсть; а дочь миссис Портер продолжает “дело” своей матери. Итак духовное наследство жителей “бесплодной земли” - смерть.

Зловещая атмосфера первой части “Огненной проповеди” нагнетается при помощи многочисленных образов и символов смерти. На берегу Темзы разбросаны обнаженные трупы и человеческие кости. Среди них снуют крысы, которые уже появлялись в «видениях» повествователя в предыдущей главе поэмы. Напомним, что король-рыбак удит рыбу зимним вечером, то есть когда наступает время символической смерти природы.

Первая часть завершается встречей повествователя с мистером Евгенидисом, сирийским купцом. Здесь вновь проскальзывает идея профанирования тайн человеческой жизни. Элиот, как утверждает большинство исследователей^[55], использует факты из книги Джесси Уэстон, которая утверждала, что культы Аттиса, бога растительности, распространялись в Римской империи сирийскими купцами. Иными словами, мистер Евгенидис – носитель мистического знания, проводник героя. Он, согласно комментариям Элиота, совмещает в себе образы короля-рыбака и Флеба, финикийца (см. главу «Смерть от воды»). Подобно финикийскому моряку, его

образ воплощает возможность спасения человека, но эта возможность в поэме иронически переосмыслена. Евгенидис приглашает героя-повествователя принять участие не в мистерии, а в оргии.

Вторая часть “Огненной Проповеди” меняет угол зрения повествователя. Природа исчезает, и в центре внимания остается человек. Чтобы точнее определить особенности поэтической формы данного эпизода, сопоставим первоначальный вариант второй части главы и вариант окончательный, который Элиот опубликовал с учетом замечаний Паунда.

Все сокращения, внесенные Элиотом в текст по совету “мастера”, прежде всего были вызваны требованием достичь предельно сжатой формы и устранить несущественные тавтологические подробности. Кроме того, в черновом варианте рукописи, характеры обитателей бесплодной земли сохраняли некоторую степень индивидуальности, а одной из важнейших задач поэта было добиться предельной обезличенности персонажей. Так, в первом варианте эпизода машинистка наделена тем же отношением к культуре, что и дама в “Игре в шахматы”:

A touch of art is given by the false

Japanese print, purchased in Oxford Street.[56]

Сопричастность искусству ощущается в фальшивой

Японской гравюре, купленной на Оксфорд-стрит.

(подстрочный перевод)

Интерес пусть даже к внешним формам культуры предполагает активность сознания, что явно идет вразрез с требованиями деиндивидуализации. По той же причине из окончательного текста поэмы были выброшены детали, подчеркивающие животную природу людей, ибо высшая степень деиндивидуализации возникает, когда предметом изображения становится не сама животность (чувственность), а следствие чувственности, превращение человека в автомат:

Bestows one final patronising kiss

And gropes his way finding the stairs unlit

And at the corner, where the stable is

Delays only to urinate and spit.[57]

Последний покровительственный поцелуй

И он спускается по теплой лестнице

А за углом, у конюшни

Останавливается, чтобы помочиться и сплюнуть.

(подстрочный перевод)

Кроме того, сцена, написанная под очевидным влиянием натуралистически окрашенного романа Джойса, несмотря на ее предельную конкретность, фиксирует эстетически не значимую для целостного понимания эпизода тривиальную подробность.[58]

Во второй части “Огненной проповеди” предметом элиотовского анализа оказывается сам человек, его частная жизнь и культура, им создаваемая. Этический план главы, заявленный в первой части цитатой из книги пророка Исаяи, остается неизменным. Он лишь усложняется, воплощаясь в реалиях современной жизни. Человек оскверняет чувственной любовью тот мир, что его окружает, и тот мир, что заключен в нем самом, чувственной любовью. Он отчуждается от жизнедарующих источников мира, и все его бытие, некогда осененное божественным светом и имевшее высший смысл, теперь сведено к элементарным функциям. Эта десакрализация бытия происходит, когда животная страсть человека угасает, и он превращается в безжизненный автомат.

В целом, весь эпизод следует трактовать как поэтическое воплощение идеи осквернения. Важно, однако, учитывать, что тема осквернения, поругание природы (женщины) как бы “вынесена за пределы текста”. Это неслучайно – ведь она воссоздана рефлексирующим художником. Связанное с греховной человеческой природой, осквернение произошло в прошлом, и любовный эпизод - лишь его следствие или неосознанное повторение. Осквернение стало каждодневным, вошло в привычку. Утратив для современных людей значение, оно утратило и внутреннюю трагедийность, ибо его сущность - *смерть*. Фраза “When lovely woman stoops to folly” (Когда красавица в грехе) также включает в себе мотив осквернения. Любой английский читатель легко вспомнит источник, откуда она взята, сюжет известного романа Оливера Голдсмита “Вексфилдский священник” и тот контекст, в котором цитата возникает:

When lovely woman stoops to folly,

And finds too late that men betray,

What charm can soothe her melancholy,

What art can wash her guilt away ?

The only art her guilt to cover,

To hide her shame from every eye,
To give repentance to her lover
And wring his bosom - is to die.[59]

Когда неведомая сила,
Любви нахлынувшей волна,
К паденью женщину склонила,
И долг нарушила она.
И видит вскоре, что любимый
С другой скрестил влюбленный взор,-
Чем ей помочь, неисцелимой,
Как смыть с ее души позор ?
Один лишь путь: в тоске безмерной
Таить глухую боль стыда.
И, чтоб раскаялся неверный
Уйти из жизни навсегда.

(перевод В.Левика)[60]

Напомним, что героиню Голдсмита, юную Оливию соблазняет коварный мистер Торнхилл. Придя на то место, где она с ним встретилась, девушка поет песню о поруганной любви, которая начинается с уже процитированных нами слов. Оливия связывает свой печальный удел с судьбой героини песни, и единственное утешение она видит в смерти. В “Огненной Проповеди” Элиот иронически обыгрывает сюжет песни:

When lovely woman stoops to folly and
Paces about her room alone
She smooths her hair with automatic hand,
And puts a record on the gramophone. (72)

Когда в грехе красавица, она
По комнате бредя, как бы спрсонья,
Рукой поправит прядь, уже одна,
И что-то заведет на граммофоне.(Э,66)

Мотив осквернения утрачивает в поэме свою остроту и трагический пафос, характерный для романа Голдсмита. Ожидание сентиментального читателя, в сознании которого моментально вспыхивают проникнутые “страданием” поэтически строчки “Вексфилдского священника”, оказывается обманутым. Вместо меланхолии, тоски, грустных размышлений, машинистка проявляет полное безразличие и нежелание думать. Ситуация выглядит предельно тривиальной и комически не соответствует заявленному сходству с сюжетом песни из романа. Ирония Элиота, как мы видим, направлена не только на героиню “Бесплодной земли”, но и на сентиментальное, введенное в литературный обиход культурой XVIII века, представление о трагической любви и утраченной добродетели.

Для современной Оливии (машинистки) любовное свидание не может быть предметом переживаний. Она воспринимает его как нудную механическую работу, которую приходится автоматически выполнять. Внутренний мир машинистки полностью опустошен. Она утратила способность чувствовать, размышлять (она даже не заметила, что ее любовник ушел) и превратилась в безвольную марионетку. Бессознательность существования машинистки есть одно из многочисленных проявлений в поэме темы смерти-в-жизни.

Сцену любовного свидания и следующие за ней песни дочерей Темзы объединяет небольшой фрагмент, важный для понимания главы в целом. Он заключает в себе картину “идеального”, этически оправданного бытия и символически обнаруживает в современной реальности высший смысл жизни и возможность возрождения. Отрывок предваряет взятая в кавычки цитата из “Бури”:

This music crept by me upon the waters” (72)

Музыка подкралась по воде. (Э, 66)

У Шекспира эту фразу произносит Фердинанд, услышав песню Ариэля. Читатель поэмы должен помнить, что в самой песне заложен мотив возрождения, приобщения индивидуально-чувственного к природному и всеобщему. Но повествователь использует слова Фердинанда как поэтический штамп, адресуя их к мелодии мандолины, доносящейся из пивной, где развлекаются рыбаки. Последние репрезентируют жизнеутверждающие силы, ибо рыба - традиционный символ плодородия. Достаточно вспомнить, что Будда и Христос также выступали в роли символических рыбаков. Такое понимание образа рыбака обнаруживается и в программном стихотворении Эзры Паунда “Приветствие”.

При анализе данного отрывка нельзя упускать из виду, что его идеальный план травестируется Элиотом. Отдыхающие в пивной рыбаки вовсе не совершают символического действия, как ошибочно полагает Г. Смит.[61] Они, подобно другим персонажам поэмы, – опустошенные обитатели десакрализованного мира и потому скорее лишь имитируют священнодействие. Кроме того, характер включения отрывка в текст главы заставляет предположить, что музыка и возгласы рыбаков соотносятся Элиотом с мелодией, записанной на ту самую граммофонную пластинку, которую слушает машинистка.

Центральная часть “Огненной проповеди” позволяет выявить четыре глубинных плана: 1) первобытный (ритуальный), 2) средневековый (рыцарский), 3) дантевский, 4) бодлеровский.

Что касается двух первых, то они представляют собой широкое поле для исследовательских догадок. Во избежание обвинений в произвольном анализе мы воздержимся от попыток их интерпретировать и ограничимся тем, что приведем гипотезы, предложенные авторитетными элиотоведами. Э. Дрю, в частности, полагает, что свидание машинистки с клерком должно быть осмыслено как “ритуал религиозной проституции”, [62] отсылая читателя к одному из важнейших теоретических источников поэмы – “Золотой Ветви” Фрэзера, к главе, где речь идет о культуре Адониса на острове Кипр. Г. Смит, в свою очередь, отвергает предположение Дрю, утверждая, что перед читателем – современная версия оболыщения рыцаря св. Грааля девами.[63] Обе концепции в сущности не являются взаимоисключающими, а реконструируют два различных плана повествования. Предположения исследователей остаются все же догадками и не дают нам оснований с уверенностью говорить о сознательной ориентации Элиота в данном конкретном случае на указанные источники. Но, принимая эти две точки зрения, нельзя игнорировать элиотовскую иронию. Ведь читатель сталкивается не с иллюстрацией, скажем, культа, а с его травестией.

Нас в данном эпизоде интересуют два других плана: бодлеровский и дантовский, которые зачастую игнорируются элиотоведами при анализе текста. Прежде всего отметим, что один из важнейших принципов построения Элиотом многоплановой структуры заключается в том, что дантов план неизменно соотносится с бодлеровским. Очевидными примерами такого переплетения могут служить “Пруфрок” и финал “Погребения мертвого”.

215 - 223 строки “Бесплодной земли” перефразируют начало восьмой песни “Чистилища”. Обратимся к тексту “Божественной Комедии”. Уходящий день вызывает скорбь в душе Данте. Это чувство сродни печали уходящих в плаванье мореходов, которые вынуждены расстаться с родной землей. Тем не менее оно сменяется в их сознании ожиданием нового. Элиот иронически переосмысляет слова Данте. Нступают сумерки, люди возвращаются с работы, подобно мореходам, приходящим из плавания, и жаждут новых ощущений. За внешне пародийным сходством лежит более глубокая связь двух произведений. Восьмая песнь “Чистилища” повествует о нерадивых королях, погруженных в праздность. У Элиота

носителем греха нерадивости, безволия, является машинистка. Атмосфера праздности, которая ее окружает, есть следствие бессознательности и автоматизма ее существования, незаполненного смыслом и активной деятельностью.

Большинство элиотоведов, рассматривая бодлеровский план эпизода любовного свидания клерка и машинистки, справедливо полагает, что здесь поэт драматизирует свои этические представления, опирающиеся на идеи автора “Цветов Зла”. Однако, на наш взгляд, структура указанного плана данной сцены не исчерпывается этой общей отнесенностью к бодлеровским представлениям о современном человеке и имеет весьма конкретные основания, а именно известное стихотворение Бодлера “Слепцы”, где, как и в “Бесплодной земле” возникают образы людей-автоматов. Центральный эпизод “Огненной проповеди” рассказывает о мифическом прорицателе, слепце Тиресии:

I who have sat by Thebes below the wall
And walked among the lowest of the dead (72)

Я у фиванских восседал ворот
И брел среди отверженных в Аиде.(Э,56)

Он напоминает слепцов, о которых идет речь у Бодлера:

Ils travers ainsi le noir illimite
Ce frere de silence eternel.[64]

Бредут они среди бескрайней черноты,
Сестры молчанию извечному.[65]

(перевод С. Петрова)

Тиресий, подобно лирическому герою Бодлера, включает самого себя в ряд тех, кого он описывает:

I Tiresias, old man with wrinkled dugs
Perceived the scene and foretold the rest -

I too awaited the expected guest.(72)

Я, старикашка с дряблой женской грудью,

Все видя, не предвижу новостей -

Я сам имел намеченных гостей (Э, 65)

В “Слепцах” мы находим следующие строчки:

Vois, je me traine aussi mais, plus, qu’eux hebetes.[66]

Взгляни, плетусь и я, тупее, чем скоты.[67]

Укажем еще на одну параллель. Героев стихотворения Бодлера окружает город, поющий, мычащий, смеющийся. Погружаясь в его животную стихию, рассказчик восклицает: “ O, Cite, cite !” Ему вторит повествователь “Огненной Проповеди”, который также слышит исполненную страсти музыку города:

O City, city, I can sometimes hear

Beside a public bar in Lower Thames Street,

The pleasant whinning of a mandoline

And a clatter and a chatter from within... (72)

О Город, город, я порою слышу

Перед пивной на Лоуэр-Темз-стрит

Приятное похныкивание мандолины...(Э, 66)

Бодлеровские “слепцы” похожи на куклы-автоматы (“pareils aux mannequins”), ибо они не осенены божественным светом. Подобно “слепцам”, машинистка, агент и сам Тиресий – бездушные автоматы, ведущие механическое существование и не ощущающие присутствия в жизни метафизических ценностей. Их удел - вечный

мрак, сумерки, сгущающиеся над цивилизацией. Мотив слепоты несколько раз возникает в эпизоде. В контексте “Бесплодной земли” он связан не только с идеей духовной тьмы, но и с темой возрождения-в-смерть. Цитата из шекспировской “Бури”, вводящая ее в поэму (“those are pearls that were his eyes”; жемчужинами стали глаза), как раз и предполагает, по мысли Элиота, идею утраты зрения, что является формой освобождения от субъективного и поверхностного (чувственного) восприятия.

В финале главы возникают дочери Темзы (персонификации природы), которые поют сначала хором, а затем по очереди. Рефрен, который разделяет их песни, заимствован из оперы Р.Вагнера “Гибель Богов” (III,1) :

Weialala leia

Wallala leialala. (73)

Девы Рейна оплакивают утрату священного духа реки, который был осквернен Альберихом, похитившим золотое кольцо. Преступление Альбериха связало кольцо и любого его обладателя проклятием. На берегу Рейна появляется Зигфрид, завладевший кольцом. Он отказывается вернуть его Девам, и они предрекают ему скорую гибель. Проклятие, как мы знаем, может быть снято, когда золото (священный дух) вновь возвратится в Рейн. Принцип включения фрагмента вагнеровского текста в поэму Элиота очевиден: оба произведения связаны мотивом осквернения истоков жизни и оплакивания утраченной священной сущности, но в «Бесплодной земле» пафос, очевидный в «Гибели Богов», все же снят.

Воплощения современной природы, дочери Темзы, поруганы также, как Девы Рейна и девы из легенды о св. Граале.^[68] Они опустошены страстью и предстают в “Бесплодной земле” в образах растленных женщин. Одна из дочерей Темзы вспоминает:

Highbury bore me, Richmond and Kew

Undid me. (74).

В Хайбери я родилась.

Ричмонд и Кью убили меня.

(подстрочный перевод)

Глагол “**undo**” уже использовался Элиотом в главе “Погребение мертвого” по отношению к “живым мертвецам”, переходящим Лондонским мост:

I had not thought death had **undone** so many. (65)

Я и не думал, что смерть унесла столь многих.(Э,57)

Во последнем случае данный глагол репрезентирует идею не физической смерти, а духовной, вызванной чувственностью. Впрочем, последнее не столь очевидно. Значение “духовной смерти” использование глагола подразумевает со всей определенностью лишь в “Огненной Проповеди”, где читатель осознает, что дочь Темзы, признающая в своем падении, жива. Для понимания фрагмента существенно, что он представляет собой скрытую цитату из “Божественной Комедии”. Фраза, произнесенная дочерью Темзы, в “Божественной Комедии” принадлежит Пие дел Таломеи, которую Данте встречает в Чистлище. Обращаясь к поэту, она говорит:

“Sienna mi fe’; Disfecemi Maremma”^[69]

В Съене я родилась, Маремма убила меня

(подстрочный перевод)

Причиной физической смерти Пии, также, как и духовной смерти дочери Темзы, была чувственная страсть (Пию муж убил из ревности). Проецируя судьбу Пии в контекст поэмы, Элиот утверждает важную идею: осквернение есть по сути символическое убийство.

Опустошение духа природы изменяет и ее внешний облик. Подобно тому, как воды Рейна в вагнеровском “Кольце”, некогда прозрачные и излучавшие свет, стали мутными, Темза экологически загрязнена современным мегаполисом:

The river sweats

Oil and tar. (73)

Дегтем и нефтью

Потеет река.(Э,66)

Бытие (в образе реки) осмысляется в третьей части “Огненной проповеди” не только на символическом, но и на философском уровне. Современный мир - носитель культуры, утратившей жизнеспособность. Прошлое и настоящее здесь не взаимодействуют, а, напротив, даны в непримиримой оппозиции, как справедливо замечают многие исследователи.^[70] Первая песнь дочерей Темзы рассказывает о настоящем, вторая - о прошлом. Символы прошлого связаны с тремя цветами: белым, золотым и красным:

Elizabeth and Leister

Beating oars

The stern was formed

A gilded shell

Red and gold

The brisk swell. (73)

Елизавета и Лейстер

В ладье с кормой

В виде раззолоченной

Раковины морской

Красный и золотой

Играет прилив.(Э,67)

В трактовке цветовой символики данного эпизода исследователи, как правило, единодушны. Белый цвет, согласно Рональду Тамплину, означает чистоту и ясность.^[71] “Ясными”, как видно из предыдущего отрывка, остаются формы античного и христианского искусства, чья сокровенная тайна (дух) чиста и не осквернена, не профанирована:

“...Where the walls of Magnus Martyr hold

Inexplicable splendour of Ionian white and gold.” (74)

Великомученика своды блещут несказанно

По ионийски золотом и белизной.(Э,66)

Прошлое (эпоха Елизаветы) сохраняет гармонию форм и связь с греческой и христианской традицией. Эта преемственность культуры воплощена в образах “белых башен”. В финале поэмы эти башни, столпы цивилизации, рушатся.

Золотой цвет – аллегория сакральной силы и божественного духа, косвенное указание на Золото Рейна. И, наконец, красный цвет, появляющийся в обоих песнях хора, объясняется как цвет страсти, крови умирающего/возрождающегося бога растительности.

Время Елизаветы, которое символически воссоздается во второй песне, Элиот называет веком расцвета английской культуры. В елизаветинскую эпоху эмоция художника двигалась в согласии с разумом, подобно лодке, беспрекословно подчиняющейся движению весел:

Elizabeth and Leister

Beating oars... (74)

Елизавета и Лейстер

Удары весел

(подстрочный перевод)

Такое прочтение образа станет более очевидным, если мы обратимся к финалу пятой главы “Что сказал Гром”:

Damyata: the boat responded

Gaily, to the hand expert with sail and oar

The sea was calm your heart would have responded

Gaily, when invited, beating obedient

To controlling hands. (74)

Дамьята: лодка весело

Искусно руке моряка отвечала

И море спокойно и сердце весело

Могло бы ответить на зов и послушно забиться

Под властной рукой.(Э,73)

Поэт елизаветинской эпохи выполнял требование “Дамьята” (“Владей собой”), поскольку эмоция была осмысленна, а искусство наделено способностью контролировать движение сердца рассудком.

Настоящее (первая песнь хора) отделено от прошлого. Это разделение подтверждает рассмотренная нами цветовая символика. Белый и золотой цвета отсутствуют в первой песне, присутствует лишь красный (“красные паруса”), цвет, символизирующий бога растительности, связанного порочной чередой жизни/смерти. Гармоническая цельность природы разорвана. Течение времени (Темза) увлекает за собой обломки мира (мертвый лес) разрушенной вагнеровской Вальгаллы.

“Огненная проповедь” завершается коллажем фраз, кажущимися бессвязными, ибо сам повествователь не в силах проникнуть в их сущность. Но они открывают читателю причину гибели мира и возможный путь спасения:

To Carthage then I came

Burning, burning, burning, burning

O Lord Thou pluckest me out

O Lord Thou pluckest

Burning (75)

Я путь направил в Карфаген

Горящий горящий горящий

О Господи Ты выхватишь меня

О Господи Ты выхватишь

горящий (Э,68)

Здесь соединены цитаты, заимствованные из духовных произведений, представляющих разные полюсы мировой культуры. Западная и Восточная мудрость оказываются едины в понимании огня как разрушительной для профанного мира силы. Слова: “To Carthage then I came” (Я путь направил в Карфаген) взяты Элиотом из “Исповеди” Блаженного Августина. Целиком фраза звучит следующим образом: “Я прибыл в Карфаген: кругом меня котлом кипела позорная любовь.”^[72] Опустошение приносит душе огонь нечестивой страсти. Спасение человека Августин видит в аскезе, в отказе от всего суетного и мирского.

Цитаты из Августина переплетаются в тексте Элиота со словами Будды («burning»), вырванными из контекста его “Огненной проповеди”, где пророк говорит о том, что все явления мира охвачены огнем желания. Именно желание обуславливает связь человека с колесом сансары, т.е. с постоянными реинкарнациями (переходами их одного существования в другое). Возникает круговорот, (рождение-смерть-возрождение), который человек не в силах преодолеть. Чтобы стать свободным от колеса сансары, и достичь нирваны, слившись с Мировой Душой, человек должен встать на путь аскезы^[73]. Современный человек живет во власти желания и эгоистического интереса и не осознает необходимость добровольной аскезы, оставаясь в круговороте рождений и смертей. Слова Будды дают читателю ключ к пониманию следующей главы “Бесплодной земли”.

[48] Eliot T.S. The Waste Land: (A poem) ... P.23.

[49] Southam B.Ch. Op.cit. P.96.

[50] Необходимо отметить, что в данном случае речь идет о скрытом и декристаллизованном символе.

[51] Williamson G. Op.cit. P.139.

[52] Подробнее об этом см.: Gunner E. Op.cit. P.16-17.

[53] Brooks Cl. Op.cit. P.50.

[54] И о эти голоса детей, под куполом поющих! (франц.)

[55] Brooks Cl. Op.cit. P.51, Smith G. Op.cit. P.87.

[56] Eliot T.S. The Waste Land: (A Poem) ... P.33.

[57] Ibid. P.35,47.

[58] См.: Thormahlen M. Op.cit. P.79.

[59] Goldsmith O. The Vicar Of Wakefield. New York,1961. P.127-128.

[60] Голдсмит О. Избранное. М.,1978. С.217.

[61] Smith G. Op.cit P.89.

[62] Drew E. Op.cit. P.80.

[63] Smith G. Op.cit.88.

[64] Baudelaire Ch. Poemes. Paris,1959. P.104.

[65] Бодлер Ш. Цветы Зла. М.,1970. С.154.

[66] Baudelaire Ch. Op.cit. P.104.

[67] Бодлер Ш. Цветы Зла. М.,1970. С.154.

[68] Подробнее об этом см.: Brooks Cl. Op.cit. P.53.

[69] Purgatorio, V,133.

[70] См.: Brooks Cl. Op. cit. P.53. Williamson G. Op. cit. P.142.

[71] Tamplin R. Op.cit. P.368.

[72] Августин Аврелий. Исповедь Блаженного Августина, епископа Гиппонского. М., 1991. С.86.

[73] Более подробно буддийский план “Бесплодной земли” проанализирован в следующих работах: Dwivedi A.N. T.S.Eliot Major Poems: An Indian Interpretation // Salzburg Studies in English Literature. 1982, McCarthy H.E. T.S.Eliot And Buddhism // Philosophy East And West, II, №2 (April), 1952. P.31-55.

Смерть от воды.

Четвертая часть “Бесплодной земли” была озаглавлена Элиотом “Смерть от Воды”. Первоначально, помимо скорбной элегии о Флебе, финикийце, она содержала рассказ некоего безымянного моряка о плавании рыболовного судна и кораблекрушении. Образ моряка, связанного священнодействием (ловлей рыбы), согласно Элиоту, традиционно служил персонификацией жизненных сил, заложенных в мире. Моряк-рыбак – современный аналог бога плодородия[74], а также эпический герой, побеждающий воплощение хаоса (хтонических чудовищ), и, наконец, христианский паломник. Перед нами герой “идеальный”, герой, сознание которого активно, причем предельная концентрация воли и эмоции дает ему возможность возвращать жизни утраченный смысл. Но “идеальный план” в поэме не соответствует реальному: моряк, выполняющий священную миссию, оказывается человеком, которым движет не творческое стремление проникнуть в тайну мира, а обыденный расчет.

Это противопоставление двух планов, заданное в первых трех четверостишиях первоначального варианта главы, вызвало резкую критику Паунда, назвавшего форму выражения, к которой прибегнул Элиот, “откровенно плохой”. С таким резким суждением в адрес величайшего поэта XX века согласиться трудно, но ироническое противопоставление поведения моряка на берегу его высокому назначению проводится Элиотом действительно механически. В двух четверостишиях читатель видит перечисление положительных и отрицательных черт моряка:

The sailor attentive to the chart and to the sheets,
A concentrated will against the Tempest and the tide,
Retail even ashore, in public bars or streets
Something inhuman, clean and dignified...

.

Yet, from his trade with wind and sea and snow, as they
Are, he is, with “much seen and much endured”
Foolish impersonal, innocent or gay
Liking to be shaved, combed, scented, manucured.[75]

Моряк, привычный к карте и парусу,
Сосредоточенная воля против бурь и прилива,
Сохраняет даже на берегу, на улице и в барах
Нечто внечеловеческое, чистое и благородное.

И все же уйдя от спора с ветром, морем, снегом
Он со своим вечным “я много видел и пережил”
Глуп, обезличен, наивен и весел.
Стремится побриться, причесаться, надушиться.

(подстрочный перевод)

Вторая часть первоначального варианта главы содержала долгий рассказ некоего моряка о путешествии. Здесь также очевидно противоречие между идеальным образом моряка и реальным субъектом, выступающим в этой роли в поэме. Последний наделен эгоистическим интересом и стереотипными чувствами. Цель его путешествия - не паломничество, а жажда, с одной стороны, “наживы”, с другой, – примитивных, острых ощущений. Чувственностью охвачен весь мир, описанных моряком событий. Это – атмосфера мрачных предчувствий, таинственности, героики плавания, ночных кошмаров моряка.

Преувеличенная экспрессия отрывка, его псевдо-романтический пафос, видимо, показались Элиоту слишком грубо пародийными, и, поэтому он убрал описание морского плавания из окончательного текста поэмы.

В главу “Смерть от Воды” вошло всего двенадцать строчек, рассказывающих о гибели Флеба, финикийского моряка. В них, как полагают многие исследователи творчества поэта, символически обобщены, сжаты переживания самого Элиота, вызванные недавней гибелью его близкого друга Жана Верденаля. Однако рефлексия, очевидная в данной главе, заставляет нас усомниться в этом или же предположить, что Элиот обыгрывает свою скорбную сентиментальность и иронически абстрагируется от нее. Каковы же принципы поэтики, которые поэт здесь осваивает ?

Сразу же обращает на себя внимание очевидное обстоятельство, которое, как правило, не замечается элиотоведами: размер главы чрезвычайно мал по сравнению с остальными главами поэмы. На наш взгляд, небольшой объем главы и ее композиция объясняются тем, что она была написана в форме так называемой “фиктивной эпитафии”[76]. “Смерть от Воды” включает в себе все композиционные особенности

этого жанра: 1) традиционный зачин, который представляет умершего; 2) центральную часть, подводящую итог жизни покойного; 3) традиционное обращение к путнику, проходящему мимо камня, на котором написана эпитафия (в тексте поэмы – обращение к проплывающему на корабле капитану). Эти особенности нарочито эксплицированы Элиотом, и ожидаемый читателем скорбный пафос повествования оказывается снижен дотошным соблюдением формы. Эпитафия превращается в «Бесплодной земле» в текст.

Отметим еще один момент, существенный для понимания стилистических особенностей главы. Первоначально эпитафия Флебу-финикийцу была написана Элиотом по-французски, как часть его французского стихотворения “В ресторане” (“Dans Le Restaurant”), а уже потом переведена на английский самим автором. Связь проблематики данного стихотворения с центральными темами поэмы “Бесплодная земля” подробно рассматривались во многих работах[77], и мы не будем возвращаться к этому вопросу. В данном случае существенно, как нам представляется, иное, а именно “французское” происхождение четвертой главы.

В 1910-е годы, отвергая поздний романтизм, Элиот в поисках новых возможностей поэтического выражения обратился к французскому символизму, художественным открытиям Т.Корбьера и Ж.Лафорга. Осваивая их принципы построения художественного образа и поэтической формы, он создал несколько французских стихотворений, а затем применил эти принципы в рамках английской поэтической речи. Было бы ошибкой считать, что использование формальных особенностей иноязычной поэзии не влечет за собой перенесение на национальную почву особенностей ее языкового строя. Подвергся ли языковой строй в данном случае какой-либо деформации? Каково соотношение, скажем, в построении фразы между поэтическим языком Элиота, нормами английского литературного языка и нормами французского литературного языка? По-видимому, эти вопросы остаются открытыми. Из известных нам зарубежных и отечественных работ о творчестве Элиота данная проблема ставится лишь в статье А.Фейнберга. Отмечая влияние французских символистов на поэтическую речь Элиота, исследователь делает следующий вывод: “По-видимому, инородность таких приемов ощущается лишь на первых порах, а потом, когда произведение заняло свое место в отечественной литературе, привычность текста мешает заметить его связь с зарубежной традицией или чужим языковым строем”[78]. Вероятно, читателю 1920-х годов английский язык “Смерти от воды” мог показаться языком буквального перевода. В любом случае поэт намеренно остраивается от привычной художественной конвенции, пытаясь выявить ее условность.

В главе рефлексия оказывается направленной и на план содержания эпитафии. «Смерть от воды» соединяет два мотива “Бесплодной земли”, заданные в картах мадам Созострис: “смерть от воды” и Колесо.

Первый из них развивает центральную тему “Бесплодной земли”, “возрождение-в-смерть”. Его ритуальная основа проявляется при сопоставлении с эпизодом “Гадес” из романа Джеймса Джойса “Улисс”, откуда Элиот заимствовал

выражение “смерть от воды”. Главный герой “Улисса”, Леопольд Блум, увидев на кладбище крысу, делает умозаключение, почти совпадающее по выражению с описанием останков матроса у Элиота: «One of those chaps would make short work of a fellow **pick the bones** clean no matter who it was»^[79] (Такие вот молодцы живо разделаются с любим. Не будут разбирать кто оставят гладкие косточки^[80]).

Ср.: у Элиота:

A current under sea

Picked his bones in whispers” (75)

Морские течения,

Шепча, ощипали кости (Э, 68)

Размышления о том, как лучше хоронить покойника, приводят джойсовского Блума к мысли о смерти от воды: “Или **хоронить в море**. Где это про башню молчания у парсов? Птицы пожирают. Земля, огонь, вода. Говорят тонуть приятней всего. В одной вспышке видишь всю жизнь”.^[81]

Поток сознания Блума и повествование Элиота имеют общую основу – отнесенность к ритуалу плодородия, которая образует “идеальный” план “Смерти от воды”. Фрэнгер в главе “Ритуал Адониса” указывает: “На праздниках в честь Адониса, которые ежегодно справляются в Западной Азии и Греции, оплакивалась смерть бога. Женщины, одетые в похоронные одежды, горько рыдая, несли его изображения и бросали их в море или в водоемы. На следующий день в некоторых местах праздновали воскресение Адониса.”^[82]

Финикийский моряк Флеб оказывается у Элиота аналогом умерщвляемого/возрождающегося бога плодородия, Адониса. Он так же, как и бог, принимает смерть от воды, чтобы воскреснуть и вернуть мир к жизни.

Но в поэме “идеальный план” мотива “смерти от воды” не ограничивается фрэнгеровской ритуалемой. Большинство исследователей видят в эпизоде намек на христианский обряд крещения^[83]. В “Послании к римлянам” святого апостола Павла говорится о том, что все крестившиеся соединяются с Христом в смерти, для того, чтобы воскреснуть (Рим., 4:34). Герою “Бесплодной земли” необходимо принять “смерть от воды” с тем, чтобы умереть для всего греховного и воскреснуть к новой жизни.

Мы уточнили “идеальный план” первого мотива. Его реальный план, как это ни парадоксально, проясняется другим мотивом, мотивом колеса^[84], который присутствует в двух символах: колеса (wheel) и водоворота (whirlpool). Указанные символы сводят воедино несколько представлений о циклическом характере человеческой жизни, выработанных отстоящими друг от друга мировыми культурами.

Необходимо отметить, что мотив колеса также имеет “идеальный план”. Колесо следует осмыслять как штурвал. И рулевой, стоящий за штурвалом, - личность, способная обуздать свои эмоции рассудком, двигаясь к высшей цели сквозь бушевающие его искушения.

Поскольку смерть бога в древнем ритуале маркирует конец старого цикла и начало нового, то идея жизненных циклов возникает уже на самом низшем уровне, ритуальном. Она очевидна и на средневековом уровне. М.Тормейлен[85] и другие элиотоведы полагают, что колесо и водоворот означают Колесо Фортуны. Человек, связанный с колесом Фортуны, вовлечен в изменяющийся поток жизни, которая, повторяясь, образует циклы. Пытаясь достичь земных благ, он подчиняет себя времени, в то время как христианин призван встать над временем, увидеть в конечном, преходящем, бесконечное и постоянное. Колесо Фортуны, таким образом, есть обобщенный символ профанного мира[86]. Желание Флеба овладеть временем[87] (обманчивая активность сознания равнозначная его опустошенности), что проявляется в реальности поэмы как обыденная жажда наживы, отдают героя во власть Фортуны. Лишь смерть освобождает Флеба от ее колеса:

Phlebas the Phoenician, a fortnight dead

Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell

And the profit and loss. (75)

Флеб, финикиец, две недели как мертвый,

Крики чаек забыл и бегущие волны

И убытки и прибыль.(Э,69)

Следующий уровень мотива колеса представлен древнеиндийской мудростью. Элиотоведы убеждены, что колесо и “водоворот” отсылают читателя не только к Колесу Фортуны, но и к колесу сансары. У нас нет оснований отвергать это предположение: во-первых, Элиот, как известно, проявлял огромный интерес к индийским верованиям; во-вторых, древнеиндийский план повествования очевиден в “Бесплодной земле”, так как здесь мы сталкиваемся с цитатой из “Огненной проповеди” Будды и цитатами из Упанишад. Принимая во внимание идею сансары, добавим, что Флеб погибает, но не достигает нирваны, а, вовлеченный в круговорот жизни, вновь возрождается. Изменения, которые в нем происходят (развеществление плоти) касаются внешнего облика Флеба и не затрагивают его сущности. Предыдущей инкарнацией Флеба был Евгенид, следующая реинкарнация также неизбежна. Элиот, безусловно, не разделял буддийского верования, и колесо сансары было для него не более чем художественной метафорой бытия. Он

препарировал идея сансары в концепцию постоянного возрождения человека в смерть.

Финальные строки главы утверждают человечество как общность, связанную не корыстными интересами, а божественным происхождением. Судьба Флеба представляется повествователю парадигматической, неким упреком человечеству, поэтому он призывает читателя помнить о судьбе Флеба:

Centile or Jew

O you who turn the wheel and lool to wind ward,

Consider Phlebas who was once handsome and tall as you. (75)

Иудей и эллин под парусом у кормила,

Вспомни о Флебе: и он был исполнен силы и красоты (Э,69)

Что сказал Гром

В восточных и христианских верованиях гром традиционно ассоциировался с голосом Бога. Заглавие финальной части “Бесплодной земли”, таким образом, предполагает, что повествователь сделает попытку услышать и понять те пути и возможности человека, о которых говорит Бог. “Что сказал Гром” имеет трехчастную форму. В первой части томимые жаждой обитатели бесплодной земли скитаются в горах и двое из них встречают фигуру, закутанную в плащ. Вторая часть (строки 366-394), открывается со слов:

What is that sound in the high air» (76)

Что за звук высоко в небе (Э,71)

Она объективизирует апокалиптические видения повествователя, которому мерещатся ужасы и чудится разрушение цивилизации. Третья часть (строки 395-433) начинается с картины обмелевшего Ганга:

Ganga was sunken, and the limp leaves

Waited for rain... (76)

Ганг обмелел, и безвольные листья

Ждали дождя...(Э,72)

Здесь звучат приказы Бога, посланные человеку в раскатах грома; и в финале появляется внимающий им король-рыбак, который сидит и удит рыбу рядом с руинами цивилизации.

Несмотря на то, что образы пятой части поэмы складываются в определенное системное единство, большинство из них уже было использовано Элиотом в предшествующих главах. Поэтому мы ограничимся комплексным анализом образной системы главы, останавливаясь на конкретных образах лишь в том случае, если они возникают в измененном контексте и несут новое сочетание мотивов.

Первые строки главы как бы подводит сжатый итог предыдущему повествованию:

After the torchlight red on sweaty faces

After the frosty silence in the gardens

After the agony in stony places. (76)

После факельных бликов на потных лицах

После морозных молчаний в садах

После терзаний на пустошах каменистых...(Э,70)

Возникают те же образы, которые были объединены мотивами возрождения-в-смерть и смерти-в-жизни. Вспышки религиозного вдохновения, прорывы человеческого духа к высшей сущности, опустошенность современного мира, переживания в гиацинтовом саду – все эти проявления человеческой сущности дают теперь возможность повествователю осознать причину смерти мира. Гибель человека Элиот объясняет грехопадением. Возможность спасения воплощена в образе Христа, которого повествователь называет не прямо, а перефразируя цитату из “Откровений” Иоанна Богослова:

He who was living is now dead

We who were living are now dying

With a little patience (76)

Он, что жил, ныне мертв

Мы, что жили теперь, умираем

Набравшись терпенья.(Э,70)

Иисус - связь между человеком и Богом, но человек не видит Христа. Современное бытие человека секуляризовано, и Высший разум превратился в абстракцию, в условность. Бог мертв, и в тексте поэмы он “выхолощен” и представлен в образе “бесплодного грома”.

Прежде чем перейти к более подробному воплощению данного мотива, отметим особый характер первых двух частей главы “Что сказал Гром”. Если повествование первых четырех глав “Бесплодной земли” внешне бесстрастно, то, когда мы обращаемся к пятой, у нас тотчас же возникает ощущение, что Элиот стремится непосредственно воздействовать на подсознание читателя.

Даже не понимая всех тонкостей образных хитросплетений поэта, читатель все же ощущает трагизм и безысходность, заключенные в каждой стихотворной строчке. Показателен в этом отношении отрывок, начинающийся со слов “If there were water” (76), («О. Если бы тут вода» –Э,71). То, что повествование данного эпизода окрашено авторской эмоцией, очевидно с первых же строк. Точные образы создают безрадостный пейзаж каменистой местности, по которой влачитя усталый путник. В его сознании возникают галлюцинации, он умирает от жажды и мечтает о живительной влаге. Но внезапно страшная мысль, словно укол, возвращает его к действительности:

But there is no water (76)

Но нет здесь воды (Э, 71)

Общее ощущение трагизма усиливается в сознании читателя благодаря непрерывным повторениям одних и тех же слов. Так слово “rock” возникает в первой части главы девять раз, слово “water” – десять. Кроме того, Элиот воздействует на подсознание читателя и средствами звуковой символики. В первой части имитируется звук каплюющей воды: Drip drop drip drop drop drop drop (77) Во второй - крик петуха: Co co ríco co co ríco (77). А в финале - голос Бога.

Однако столь сильное непосредственное впечатление от текста, заставляет многих исследователей предположить, что Элиот создает общую атмосферу смерти, оперируя не символами, а конкретными образами. Так, Г. Э. Ионкис пишет: “Тема бесплодной земли в последней части поэмы получает не символическое и аллегорическое, но конкретное воплощение:

Нет здесь воды всюду камень

Камень и нет воды и в песках дорога

Дорога, которая вьется все выше в горы

Горы эти из камня и нет воды.[88]

Исследовательница полагает, что перед нами реальные картины реального мира, а не символы. С этим утверждением можно согласиться лишь отчасти, ибо оно противоречит элиотовскому пониманию структуры художественного образа. Элиот, безусловно, как и все имажисты, стремился достичь предельной конкретности и визуальности образа. Но конкретность в образе всегда на грани всеобщности. Образ настолько конкретен, что становится универсальным, сосредоточивая в себе всю полноту эмоционального переживания автором действительности и глубину смысла. Образ – всегда «конденсат» различных культурных традиций. Вопреки убеждению Г. Э. Ионкис, перед нами не просто пейзаж. Те реалии, которые мы видим, остаются пейзажем только для повествователя. Исследователь призван увидеть здесь сложное переплетение образов, раскрывающих взаимоотношения Бога и человека в мире бесплодной земли. Мы уже рассматривали два центральных символа Бога (глава «Погребение мертвого») в поэме Элиота (вода и скала), поэтому нет необходимости подробно на них останавливаться. Отметим лишь некоторые особенности их использования в главе «Что сказал Гром». Повествование сосредоточено вокруг двух образов (воды и камня). Постоянное повторение в тексте делает их ничего не значащими, пустыми для повествователя, в то время как читатель осознает их важность.

В рассматриваемом эпизоде главы интересен еще один образ. Это – горы. Оказационально возникающий в «Погребении мертвого», образ в финальной главе поэмы помещен Элиотом в новый контекст. Пятая глава раскрывает подлинный смысл той внешней свободы духа и активности, которую житель бесплодной земли некогда ощущал в горах. («В горах там привольно» – Э,48). Итак, в главе «Что сказал Гром» символ теряет свой идеальный план. Из царства свободы горы превращаются в царство смерти и стагнации духа:

Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit (76)

(Горы гнилозубая пасть не умеет плевать.(Э,70)

Трансформация происходит лишь тогда, когда становится очевидно, что активность сознания, вызванная нахлынувшей чувственностью, не есть подлинная жизнь духа. Чувственная природа искушает человека, как духовно, так и физически. Мотив опустошения возникает в образах физически немощных людей. Их путешествие и отдых, о которых говорилось в «Погребении мертвого», оборачиваются тягостным скитанием в горах, где нет отдыха. Скитание отличается от паломничества, ибо

последнее всегда имеет цель и высший для христианина смысл. Путешествие героев “Бесплодной земли” в горах полностью лишено цели.

Отрывок, завершающий первую часть главы “Что сказал Гром”, как указывает в своих комментариях сам Элиот, представляет собой его рефлексивную интерпретацию евангельской легенды, повествующей о путешествии двух учеников Христа к селению Эммаус. В Евангелии от Луки рассказывается о том, как два ученика Христа по пути в Эммаус встречают Учителя, разговаривают с ним, но не узнают его. Им открывается истина лишь тогда, когда они преломляют с ним хлеб. В комментариях Элиот соотносит смерть бога плодородия и Иисуса в образе таинственной фигуры, закутанной в плащ. Если ученики не узнают своего учителя, то обитатели бесплодной земли его не видят, а лишь смутно ощущают его присутствие:

Who is the third who walks always beside you?

When I count, there are only you and I together

But when I look a head up the white road

There is always another one walking beside your. (77)

Кто он, третий, вечно идущий рядом с тобой?

Когда я считаю, нас двое, лишь ты да я,

Но когда я гляжу на белеющую дорогу,

Знаю, всегда кто-то третий рядом с тобой...(Э,71)

Мадам Созострис также не видит его. Она, как мы помним, не находит в картах повешенного, который ассоциируется Элиотом с умирающим/возрождающимся богом плодородия и фигурой в плаще. Более того, сам повествователь, автор комментариев, трактует этот эпизод как типичную для уставших путешественников галлюцинацию. Итак, героям не дано увидеть эту фигуру независимо от того, кто перед ними: очеловеченный бог плодородия или воскресший Христос. Первый - персонификация телесного начала, второй - духовного. Оба начала опустошены в современных людях, так как люди живут вне Бога (ибо некогда предавались плотским страстям) и, что существенно, утратили свою животную чувственность. Г. Смит, основываясь на буддийской легенде в пересказе Н. С. Уоррена, предлагает иную версию эпизода. Согласно его предположению, фигура, закутанная в плащ, - воплощение смерти, и ученики Христа ощущают рядом с собой персонификацию идеи своей скорой гибели[89].

Комментарии Элиота к следующему отрывку и приведенная им цитата из эссе Германа Гессе “Взгляд в Хаос” заставляет нас предположить, что вторая часть главы повествует о гибели современной цивилизации. Мотив ее гибели соединяется в поэме с мотивом смерти Бога. Фраза “материнское тихое причитанье” (Э,71) означает оплакивание Христа Марией. С падающих башен, столпов цивилизации, раздается похоронный звон часов Мэри Вулнот, отбивающих час смерти Христа:

And upside down in air were towers

Tolling reminiscent bells, that kept the hours (78)

И с башен опрокинутых несется

Курантов бой покинутое время...(Э,72)

Смерть Бога и его превращение в абстрактное понятие, не связанное с реальностью, воплощается в современном мире в институте официальной церкви. Эта тема разрабатывалась Элиотом в его стихотворениях “Воскресная Заутреня мистера Элиота” (1918) и “Гиппопотам” (1918). В главе “Что сказал Гром” она воссоздается в образах страшных орд, завернутых в плащ людей (преемников Христа) и в образе старой, разрушенной часовни, которая является символом церкви.^[90]

В новом контексте уже знакомая читателю символика открывает свой зловещий смысл. “Лиловый воздух”, окутывающий разрушающиеся города, становится не символом плодородия, а обозначением сумерков, сгущающихся над цивилизацией, и смерти. Лиловым светом освещены и образы смерти, которые объективизируют страх повествователя:

And bats with baby faces in the violet light (78)

В лиловый час под сводом крыльев стук

Нетопыри свисают вниз головами (Э,72)

Волосы женщин перестают функционировать как атрибут богини плодородия, черный цвет делает их воплощением разрушительных сил смерти. Музыка рыбаков, полная страсти, уже почти не слышна, а петух (1)жертвенная птица, 2)обозначение Иоанна Предтечи) превращается в предвестника зла.^[91]

Цивилизация XX века представлена в данной главе названиями столиц, в прошлом центров величайших культур. Но современный город секуляризировался и утратил способность осмыслить себя как новый Иерусалим, осененный святым духом. “Новый Иерусалим”, о котором говорит Иоанн Богослов – это город, “нисходящий с неба” (Откр., 3:12). В “Бесплодной земле” Новый Иерусалим, который виден в небе над горами, рушится, и вслед за ним гибнут одна за другой великие цивилизации:

What is the city over the mountains

Cracks and reforms and bursts in the violet air

Falling towers

Jerusalem Athens Alexandria

Vienna London

Unreal (78)

Что за город там над горами

Разваливается в лиловом небе

Рушатся башни

Иерусалим Афины Александрия

Вена Лондон (Э,71)

Е.Ганнер, анализируя этот отрывок, указывает, что вся глава “Что сказал Гром” представляет собой полемику с романтизмом, а эпизод, где рушатся цивилизации – своеобразный поэтический диалог с кольриджевским Кубла-Ханом. Дворец Кубла-Хана, построенный в воздухе, по мнению исследовательницы, – аналог поэзии, порвавшей с традицией.^[92] Предположение Е. Ганнер представляется нам убедительным лишь отчасти. Во-первых, прямые параллели с кольриджевским текстом в данном отрывке главы не обнаруживаются. Во-вторых, даже если предположить, что город над горами – символ романтического искусства, не связанного с традицией, то в этом случае мы попадаем в область исследовательских гипотез и догадок, доказать которые так же невозможно, как и опровергнуть. Ганнер, на наш взгляд, не учитывает общего контекста главы, центральный мотив которой – смерть Бога. Проблема традиции символически рассматривается Элиотом именно в рамках этого мотива. Кроме того, Ганнер упускает из виду, что в “Бесплодной земле” упоминается именно город, а не дворец. Поэтому при анализе интересующего нас образа следует принимать во внимание в первую очередь “евангельский план”

данного отрывка и соответственно трактовать город как “новый Иерусалим”. Однако в тексте мы обнаруживаем полемику с романтизмом, на которую указывает Е. Ганнер. Объект изображения здесь не столько сам конец света, сколько механизмы художественного сознания (и в т. ч. сознания романтического), создающие картины Апокалипсиса, и языковую практику, облекающую эти картины в художественную форму. В результате подобного рода интерпретационной работы Апокалипсис в «Бесплодной земле» утрачивает иллюзию реальности и становится условным текстом, сочиненным согласно определенным законам. Ориентированный Элиотом на произведения, описывающие конец света, читатель вправе ожидать трагический и страшный итог существования человечества. Однако поэт обманывает читательское ожидание, предлагая читателю трагедийность, которую тот сразу же осознает как мнимую.

В третьей части главы Элиот обращается к истокам цивилизации, к ее началам. Древнеиндийская мудрость, сохраненная в ведических книгах, подобно христианской, утратила свое место в современном мире. Река в индийском искусстве - традиционный символ знания. Если Темза, река Европы, осквернена, то река Индии, священный Ганг, обмелела. Культура сохранилась на Востоке в пустых формах, в постулатах, которые люди не переживают. Ее воплощение, природа, также застыла в ожидании живительной влаги.

В своих комментариях к поэме Элиот отсылает читателя к тексту Брихадараньяка Упанишад (5;1). Там рассказывается о том, как боги, демоны и люди подступили к Творцу всего сущего и попросили его изречь слово. И Творец трижды произнес: “Да” : “Дамьята” (владей собой), “Датта” (дай), “Даядхвам” (сочувствуй). Эти приказы слышит в ударах грома повествователь “Бесплодной земли”. Существенно, что высшее знание дается здесь извне, его нельзя обнаружить в сфере личного “я”.

Приказы Бога становятся тремя опорами, “поддерживающими” повествователя. Так сбывается пророчество мадам Созострис, которая по картам Таро предсказала, что герой на каком-то этапе своей жизни станет “человеком с тремя опорами”. Элиотоведы чаще всего не обращают внимания на одну существенную особенность в использовании автором “Бесплодной земли” цитат из Упанишад: Элиот изменяет порядок, в котором следуют приказы. Его Гром произносит сначала “Датта”, затем “Даядхвам” и, наконец, “Дамьята”. Это изменение, безусловно, внесено не случайно. Элиот не механически переносит древние постулаты в текст своей поэмы, а переосмысляет их в рамках собственного представления о человеке. Первые два приказа являются условиями третьего. А. Двиведи пишет по этому поводу: “Видимо, Элиот стремился доказать, что способное на щедрость и сочувствие сердце позволяет сделать первый шаг к самоконтролю”.^[93] Повествователь реагирует на приказы и осознает свою неспособность их выполнить. Первое требование творца (“Дай”) утверждает, что деятельность - необходимый элемент человеческой жизни. Человек есть не то, о чем он размышляет и что он чувствует, а то, что он **делает**. Любая форма деятельности должна иметь конечный результат. Соответственно искусство (в его высшем, “классическом” варианте) требует завершенности произведений, полной вербализации художника. Но герой и все человечество подчинились биению крови

сердца, велению плоти, эмоции, которая осталась невыразимой, ибо затемнила рассудок. Плоды творческих усилий, воспоминания людей, некрологи не сохранили эмоциональную вспышку, ибо она осталась в пределах субъективного сознания человека, не стала достоянием других и исчезла, как исчезает все преходящее. Эта мысль воссоздается мрачными образами, заимствованными у Уэбстера:

Which is not to be found in our obituaries

Or in memories draped by the beneficent spider (79)

Чего не найдут в некрологах наших

В эпитафиях, затканых пауками...(Э,73)

Образ “пустой комнаты” связывает требование “дай” со вторым приказом – “сочувствуй”. Проблема изоляции человека в его личностном “я” уже рассматривалась подробно нами именно в связи с образом запертой комнаты. Повествователь вспоминает тех, кто оказался трагически неспособным последовать совету “сочувствуй”. Это – герой “Божественной Комедии”, граф Уголино и персонаж одноименной трагедии Шекспира Кориолан. Оба они следовали велениям своего личностного “я”, утверждаясь в грехе гордости. Неспособность сопереживать другим, бескорыстно действовать во имя интересов других, привела каждого из них к предательству и смерти. “Подобно предателю Уголино, - пишет Гровер Смит, - повествователь заперт в башне своего собственного одиночества и утратил способность сочувствовать”.^[94]

Третий приказ – “Владей собой” означает подчинение эмоционального рассудочному. Этот мотив уже рассматривался нами выше.

Знание не приносит облегчения, оно лишь “умножает скорбь” повествователя. Осознавая причину своей медленной смерти, он не в силах что-либо изменить. В финале мы вновь видим больного короля-рыбака и его владение – бесплодную землю. Его появление сопровождается цитатами из произведений разных эпох и культур. Цитаты следуют одна за другой и создают эффект “вавилонской башни”. На первый взгляд, они представляют собой сущую бессмыслицу, но тем не менее здесь в емких формулировках подведен итог всему повествованию. Несмотря на то, что цивилизация, заданная в образе Лондонского моста, разрушается, остаются императивы, которые способны вернуть жизни ее смысл. Цитата из монолога Даниэля Арнаута, который в Чистилище (XXVI; 148) искупает грех сладострастия, соединяет воедино ряд мотивов “Бесплодной земли”. В отличие от повествователя, Арнаут добровольно принимает страдания в очистительном огне, избавляясь от плотской страсти. Подавление чувственной любви, как утверждает Арнаут, есть условие преображения и восхождения к Богу. Мотив возрождения задается также

следующей цитатой, заимствованной из анонимной поэмы “Венерин день”. В ласточку была превращена сестра Прокны, Филомела. Она освободилась от страданий, когда стала частью природного, преодолев границы чувственного, эгоистического “я”. Это – еще один императив, который усваивает повествователь.

Образ принца Аквитанского у разрушенной башни, заимствованный из сонета Жарар де Нерваля “El Desdichado” (“Обездоленный”), символизирует разрыв с прошлым, с традицией.

Повествователь “Бесплодной земли” уподобляется кидовскому Иеронимо,^[95] герою “Испанской трагедии”. Притворяясь безумным, Иеронимо ставит пьесу, цель которой – не просто развлечение, а желание отомстить за смерть сына. В словах Иеронимо “Я вам это устрою”(Э,74) заключен намек повествователя (который сам повествователь не понимает) на цель поэмы. Внешне бессвязные цитаты, образы поэмы напоминают розыгрыш. Тем не менее в них заключен глубочайший смысл.

Троекратное повторение слова “шанти”, заимствованного из Упанишад, используется не только для формального указания на финал, как полагает повествователь, автор комментариев. А. Дживеди объясняет финал “Бесплодной земли” следующим образом: “Шанти означает состояние сознания, после того как человеку удастся разрешить все свои проблемы и сомнения”^[96]. Здесь заключен высший нравственный смысл поэмы: человек способен вернуть утраченную связь с миром, лишь обретя внутренний покой и смирившись перед величием Высшего Разума.

[74] Brooks Cl. Op.cit. P.55.

[75] Eliot T.S. The Waste Land: (A Poem)... P.55,63.

[76] Гровер Смит называет главу “эпитафией рыцарю Св.Грааля”, см.: Smith G. Op.cit. P.91.

[77] Langbaum R. Op.cit. P.113-115, Thormahlen M. Op.cit. P.146, 155. Williamson G. Op.cit. P.115-118.

[78] Фейнберг А. Ук.соч. С.70.

[79] Joyce J. Ulysses. P.116.

[80] Джойс Дж. Ук. соч. Т.2. С.124.

[81] Там же. С.124.

[82] Фрээр Дж.Дж. Ук.соч. С.316.

[83] Drew E. Op.cit. P.83.

[84] Образ колеса, лишь дважды упомянутый в окончательном варианте “Бесплодной земли”, значительно чаще встречается в черновиках Элиота.

[85] Thormahlen M. Op.cit.180.

[86] Подр. об этом см.: Ле Гофф Жак. Цивилизация средневекового Запада. М., 1992. С.155-156.

[87] Брукс справедливо отмечает, что Колесо - важнейший символ поэзии Элиота, "обозначающий мир времени". См.: Brooks Cl. Op. cit. P.55.

[88] Ионкис Г.Э. Ук.соч. С.111.

[89] Smith G. Op.cit. P.94.

[90] Большинство интерпретаторов поэмы соотносят образ часовни у Элиота с "Часовой опасностей", где проходит свое последнее испытание рыцарь св.Грааля. См. комментарии Л.М.Аринштейна в кн.: Элиот Т.С. Избранная поэзия. С.429. См. также: Brooks Cl. Op. cit. P.48, Drew E. Op.cit. P.85.

[91] Подробнее об этом см.: Smith G. Op.cit. P.95, Brooks Cl. Op.cit. P.58.

[92] Gunner E. Op.cit. P.29-130.

[93] Dwivedi A.N. T.S.Eliot's Major Poems: An Indian Interpretation. P.48.

[94] Smith G. Op.cit. P.96.

[95] Подробнее об этом см.: Wheelwright Ph. Pilgrim In The Waste Land // The Merrill Studies in The Waste Land. Columbus, 1971. P.98-99, Brooks Cl. Op. cit. P.61-62, Smith G. Op. cit. P.97, Drew E. Op. cit. P.88-89.

[96] Dwivedi A.N. Op.cit. P.54.