



Андрей Аствацатуров

**Автор и герой в лабиринте идей**

«Азбука-Аттикус»

2023

УДК 82  
ББК 83.3

**Аствацатуров А. А.**

Автор и герой в лабиринте идей / А. А. Аствацатуров — «Азбука-Аттикус», 2023

ISBN 978-5-389-24595-2

Имя Андрея Аствацатурова, литературоведа, профессора СПбГУ, хорошо известно не только в профессиональной филологической среде: он автор книг и статей об англо-американской литературе, романов «Люди в голом», «Скунскамера», «Осень в карманах», «Не кормите и не трогайте пеликанов». В новой книге Андрей Аствацатуров обращается к творчеству классиков XX века, а также современных русских писателей. Сочетание серьезной проблематики и увлекательной манеры изложения, благодаря которому Аствацатуров известен как блестящий лектор, присутствует и в его литературоведческих работах. Виртуозный анализ позволяет увидеть парадоксы, казалось бы, в хрестоматийных произведениях англо-американских модернистов — Генри Миллера, Эрнеста Хемингуэя, Джерома Дэвида Сэлинджера, Курта Воннегута, Джона Апдайка. А современные русские авторы самым неожиданным образом оказываются их наследниками: в уголовном рассказе Романа Сенчина проступает сюжет «Трамвая „Желание“» Теннесси Уильямса, а летописец русского зарубежья Андрей Иванов предстает русским Генри Миллером. Книга адресована широкому кругу читателей — и филологам, и тем, кто хотел бы лучше понимать произведения мировой классики, познакомиться с самыми яркими именами современной русской литературы и ощутить прихотливую логику литературного процесса. В формате PDF A4 сохранен издательский макет.

УДК 82  
ББК 83.3

ISBN 978-5-389-24595-2

© Аствацатуров А. А., 2023

© Азбука-Аттикус, 2023

## Содержание

От автора	7
I. Две стратегии англо-американского модернизма: Томас Стернз Элиот и Генри Миллер	9
Ранние поэтические тексты Томаса Стернза Элиота: от «Пруфрока» к «Бесплодной земле»	9
Конец ознакомительного фрагмента.	34

# **Андрей Аствацатуров**

## **Автор и герой в лабиринте идей**

© А. А. Аствацатуров, 2023

© Оформление. ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“», 2023

Издательство КоЛибри®

Оформление обложки Вадима Пожидаева-мл.

\* \* \*

*Моему отцу и учителю Алексею Георгиевичу Аствацатурову*

## От автора

Эту книгу, объединившую мои филологические работы последних двух десятилетий, я решил посвятить своему отцу, Алексею Георгиевичу Аствацатурову. Ярчайший филолог-германист, историк литературы и эстетики, тонкий знаток классической музыки, он был и навсегда останется для своих учеников и коллег образцовым академическим ученым. Для меня он не только отец, не только самый первый воспитатель, но и первый настоящий учитель, познакомивший с миром литературы и филологической науки. Чуть позднее, уже в университетские годы, в моей жизни появились другие учителя, которым я также многим обязан: А. А. Чамеев, Ю. В. Ковалев, А. К. Савуренок, И. С. Ковалева, Л. В. Сидорченко, Е. М. Апенко, А. И. Владимирова, З. И. Плавский. Они совершенствовали мои умения и направляли мой научный интерес к тем филологическим сюжетам, которые нашли отражение в этой книге.

В последние годы я все чаще задаюсь вопросом, удалось ли мне оправдать потраченное на меня время. Особенно это касается отца. Занимаясь моими делами, редактируя, поправляя мои первые курсовые работы, доклады, статьи, он жертвовал тем бесценным временем, которое мог потратить на самого себя. Завершая книгу биографией отца, я отнюдь не надеюсь вернуть долг, я хочу лишь напомнить, что любая наша книга или статья – это в первую очередь результат усилий наших учителей.

В книге три раздела. В первом в духе сравнительного литературоведения разбираются две стратегии западного модернизма, представленные фигурами Томаса Стернза Элиота и Генри Миллера. В случае Т. С. Элиота мы имеем дело с его представлением об имперсональном характере литературы, с задачей вывести за скобки творческого процесса все субъективное и личностное. Декларируемая цель этой интенции – создание завершенного текста, органического единства. В свою очередь, Генри Миллер и его многочисленные последователи, пользуясь приемами высокого модернизма, не слишком озабочены созданием завершенного текста. Для них творческий процесс интересен в той мере, в какой он позволяет развиваться личности писателя.

Во втором разделе я рассматриваю тексты тех авторов, которые пришли на смену высоким модернистам, отчасти сохранив их эстетические установки. Эрнест Хемингуэй интересен в этом отношении как автор «феноменологической» прозы, разводящей зрение и умозрение. Джером Дэвид Сэлинджер, развивая поэтику Хемингуэя, достигает вместе с тем вершин философской прозы, заставляя сугубо американскую протестантскую этику вступить в диалог с духовными поисками русского исихазма. Джон Чивер предлагает новый тип новеллы, который позволяет ему так же, как и модернистам, предъявить глубокие основания человеческого «я», его невротические импульсы. Той же целью задается и Джон Апдайк. Используя вслед за Джеймсом Джойсом и Т. С. Элиотом миф в качестве сверхструктуры, сводящей в тексте воедино хаос современной жизни, он приближается к истоку всякой человеческой эмоции, заставляя ее быть проявлением либо смирения, либо гордыни. А Курт Воннегут, в свою очередь, идя по стопам модернистов, выявляет основания европейского разума и цивилизации и видит в них серьезную угрозу самовозрастающей, бесконечной жизни.

Третий раздел книги, как и первый, написан в традиции сравнительного литературоведения. В нем представлены такие авторы, как Владимир Набоков, безусловный классик литературы, и трое наших современников: Михаил Елизаров, Роман Сенчин и Андрей Иванов. Интересно, что двое из них (Михаил Елизаров и Андрей Иванов) развивают, каждый по-своему, набоковскую линию русской литературы. Сам Владимир Набоков мне интересен в сопоставлении с американским новеллистом Амброзом Бирсом. Программный рассказ Бирса «Случай на мосту через Совиный ручей» вооружил молодого Набокова эффектным композиционным

приемом и системой образов, которую будущий автор «Лолиты» использовал в своем рассказе «Совершенство».

Михаил Елизаров, отчасти следуя набоковским урокам, разрабатывает на материале повседневности весьма изощренную композицию, организуя сюжетную линию по модели обряда перехода, описанного Арнольдом ван Геннепом и Виктором Тэрнером. Повседневная жизнь служит реальной фактурой и другому российскому прозаику – Роману Сенчину. Он литературный наследник отнюдь не Набокова, а скорее российских писателей-деревенщиков. При этом он усваивает и традиции великих американских классиков, Уильяма Фолкнера и Теннесси Уильямса. В своем чрезвычайно выразительном рассказе «Косьба» Сенчин пользуется приемами, сценами и мотивами знаменитой драмы Уильямса «Трамвай „Желание“». И наконец, Андрей Иванов, еще один наш современник, русскоязычный автор, живущий в Эстонии, представлен в книге как интересный и яркий наследник Генри Миллера.

Завершая это небольшое предисловие, я хотел бы выразить глубочайшую признательность моим друзьям и коллегам Федору Двинятину и Денису Иоффе за их бескорыстную помощь мне в работе над некоторыми разделами книги.



## **I. Две стратегии англо-американского модернизма: Томас Стернз Элиот и Генри Миллер**

### **Ранние поэтические тексты Томаса Стерна Элиота: от «Пруфрока» к «Бесплодной земле»**

Интерпретация художественных текстов в историко-литературных исследованиях почти всегда сопряжена с привлечением эстетической программы, заявленной анализируемым автором в его теоретических работах. Этот принцип справедлив и в аргументации не нуждается. И все же нет ничего удивительного в том, что многие представители современных литературоведческих школ намеренно игнорируют при рассмотрении текстов эстетические декларации их создателей. Художник, объясняя собственное творчество, зачастую оставляет самые принципиальные моменты непроясненными. Он, как правило, сопротивляется критической попытке интерпретировать его произведения, противопоставляя нетворческой, одновекторной, расчленяющей, линейной логике собственные творческие синтетические стратегии. Дух несводим к формуле. Отсюда – тревожное молчание художника, попытка отгородиться от критика, держать его на расстоянии или даже мистифицировать, направляя по ложному пути. Постмодернисты не составляют, как это может показаться на первый взгляд, исключения. В состязании и сопротивлении критикам они действуют гораздо решительнее своих предшественников и играют на опережение, зачастую эксплицируя в рамках произведения его интерпретацию, предлагая читателю уже *готовый* критический анализ. Мы намеренно выделили слово «готовый». В постмодернистских произведениях лишь разыгрываются стереотипы прочтения текстов, и критиков поджидает не долгожданный ключ к окончательной разгадке, а бесконечные ловушки и лабиринты. Наивный критик всерьез работает по предложенным ему парадигмам анализа, но это не приближает его к пониманию произведения. Таким образом, аналитические стратегии авторского письма оказываются центробежными, и они держат критика, привычно вооруженного литературоведческими приемами по измерению тайны человеческого духа, на расстоянии. Парадоксальность данной ситуации заключается в том, что читатель оказывается максимально приближен к автору, вовлечен в текст. Ему навязывают игру, правила которой соперник знает лучше и, более того, может их менять по своему усмотрению. Неотрефлексированное автоматическое принятие их обрекает читателя (критика) на полное поражение.

Однако вернемся к проблеме соотношения творчества писателя и заявленных им эстетических принципов. Существует вероятность того, что критик, принявший последние на веру, окажется в ситуации наивного читателя постмодернистских текстов. Пытаясь применить теоретические положения рассматриваемого автора и используемые им категории при анализе его произведений, критик описывает художника языком художника, оказываясь внутри объекта, а не вне его. Пренебрежение теоретическими высказываниями автора отчасти освобождает нас от этой ошибки, но существенно ограничит угол зрения. Эстетические декларации ни в коем случае не могут быть отброшены, однако их следует рассматривать не как подсказку или методологию для исследования якобы прилагаемых к ним текстов, а как проявление внутренних интенций автора, критических по своей природе, реализованных в том числе в его художественных произведениях. Должны быть найдены общие основания его художественного и литературно-критического творчества. В такой ситуации разговор о соответствии (несоответствии) декларируемых автором эстетических положений художественной практике всегда будет переведен в иную плоскость, нежели та, что открывается субъективному критику.

В данной статье, посвященной творчеству Томаса Стернза Элиота (1888–1965), выдающегося англоязычного поэта и теоретика литературы, мы, в частности, предпримем попытку объяснить кажущееся противоречие между консервативной позицией Элиота-критика и принципами его поэтики, казавшимися его читателям крайне радикальными и едва ли не авангардными. Кроме того, мы проследим эволюцию критической (аналитической) линии в его ранней поэзии на материале четырех ключевых текстов: стихотворений «Любовная песня Дж. Альфреда Пруфрока» (1915), «Суини среди соловьев» (1918), «Геронтион» (1919) и поэмы «Бесплодная земля» (1921).

Первые зрелые поэтические опыты Элиота, и в частности «Любовная песня», относятся к «американскому» периоду его жизни, началу 1910-х годов, когда поэт еще связывал свою судьбу с Гарвардским университетом. В эти годы Элиот уделяет внимание главным образом философии<sup>1</sup>, нежели поэтическому творчеству. Литературно-критические воззрения Элиота на ту пору еще не сложились 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 песня Дж. Альфреда Пруфрока», «Женский портрет», «Прелюдии», «Рапсодия ветреной ночи») со всей очевидностью отражают эти представления. Созданные значительно раньше его программных работ, они скорректировали направленность его теоретической мысли.

## Теория

Будучи одним из самых влиятельных и цитируемых по сей день теоретиков литературы, Элиот тем не менее опубликовал совсем немного работ, посвященных общим проблемам литературного творчества. У неподготовленного читателя его статей может возникнуть впечатление, что их автор обсуждает какие-то отдельные вопросы, связанные с конкретными литераторами и их произведениями. Его художественными «манифестами» можно было бы назвать эссе «Традиция и индивидуальный талант» и «Назначение критики», но и здесь мысль Элиота оказывается на первый взгляд скрытой за частностями. Однако все эти наблюдения и выводы имплицитно зиждутся на жестких методологических основаниях, определенных эстетических позициях и глубже – представлениях о мире и человеке. Последние ни в коем случае не абстрагируются Элиотом и проявляются лишь в процессе анализа конкретных проблем. Элиот всегда стремился избегать теоретических обобщений и не оставил нам работ по общим вопросам философии, эстетики, где были бы эксплицированы его представления о бытии, Боге, человеке, за исключением нескольких студенческих сочинений и диссертации, посвященной неогегельянцу Ф. Г. Брэдли. Это тем более любопытно, ибо Элиот получил прекрасное философское образование в Гарварде. Но он всегда был критически настроен по отношению к спекулятивным практикам и не стремился создать целостную философскую систему. Как раз в конструировании подобного рода концепций, в попытке придать мировидению дискурсивную завершенность он видел стремление исказить реальность<sup>2</sup>.

В системе Элиота огромную роль сыграла его приверженность христианскому (католическому) миропониманию.

Элиот исходит из представления о наличии объективной, независимой от субъекта реальности. Она, будучи непрерывно изменчивой, управляется неизменными законами, и в ее основе лежат абсолютные, метафизические ценности. Субъект, согласно Элиоту, не существует как изолированная, отчужденная от реальности форма: он подчинен порядку вещей и, соответственно, должен понимать свое место и предназначение в мире. Обнаружение и осмысле-

---

<sup>1</sup> Подробнее см.: *Jain M. P. T. S. Eliot and American Philosophy. Cambridge, 1992.*

<sup>2</sup> См.: *The Letters of T. S. Eliot. 1898–1922. Vol. 1. London, 1988. P. 80–81.*

ние абсолютных ценностей, изначального смысла бытия – важнейшая цель субъекта, ибо оно обеспечивает *целостность видения мира*. Эти ценности имеют глубокие основания в душе человека и не являются чем-то внешне чуждым по отношению к нему. Их познание, регулируемое религиозной практикой, приводит человека к самопознанию. Однако существенно, что они *внеположны* человеку. Последний, будучи сам творением сверхъестественной реальности, не может ее (то есть метафизические ценности) искусственно создать или произвольно выдумать, считает Элиот<sup>3</sup>. Человек ограничен и имеет преходящую сущность – трансцендентный мир бесконечен. Осознание субъектом своего несовершенства и неизбежности подчинения внеположным ценностям (смирение) является, по Элиоту, необходимым условием целостности индивидуальности и целостности восприятия мира.

Религиозно-этическая позиция Элиота имеет также политическое и эстетическое измерения. Вслед за Ш. Моррасом Элиот называл себя католиком в религии, монархистом в политике и классицистом в литературе. Данная формулировка предполагает в каждой из этих трех сфер культуры безоговорочное признание субъектом истинности внешней по отношению к нему власти, в которой сосредоточены неизменные законы как отражение вечных ценностей. В области политики Элиот был закоренелым тори и занимал правые позиции. Он всегда скептически относился к демократическим ценностям, полагая ошибочным потрафлять интересам толпы, но, в отличие от своего друга и учителя Эзры Паунда, не увлекался крайне правыми политическими доктринами.

Консервативный характер мироощущения Элиота сформировался в полемике с либерализмом, проявления которого мыслитель видел в различных сферах ментальной деятельности человека. Либерал утверждает значимость уникальной человеческой личности как таковой, отвергая для нее необходимость подчиняться ценностям, лежащим вне ее<sup>4</sup>. В такой ситуации источником истины становится именно внутренний мир личности. Либерал призывает оценивать человека и мир именно человеческой мерой. Если, с точки зрения либерала, субъект обретает индивидуальность, следуя велениям своего «я», наедине с самим собой, то для консерватора Элиота – лишь осознав свою подчиненность внешней божественной воле. Истоки современного либерализма Элиот видит в ренессансном гуманизме, поставившем личность в центр мироздания и заявившем о ее безграничных возможностях. Критикуя гуманизм, связанный с ослаблением религиозного сознания<sup>5</sup>, Элиот одновременно критикует и Реформацию. Протестантизм, с его точки зрения, разрушает выстроенные высокой церковью иерархические отношения между Богом и человеком, пытаясь фактически включить идею Бога в область человеческого «я».

Итак, согласно Элиоту, религиозный опыт, предполагающий познание метафизических ценностей как внеположных человеку, дает субъекту целостное видение мира в его многообразии. Этот универсализирующий взгляд является неперенным условием творческого процесса. Переживание реальности, считает Элиот, может состоять из множества слагаемых, но благодаря «целостности мировосприятия» художника они, даже будучи внешне неоднородными, оказываются связанными между собой его воображением. Художник, наделенный «целостным мировосприятием», по Элиоту, способен свести их в один образ, ибо он чувствует *общую природу*, дух, лежащий в основе реальности. «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 раз-

<sup>3</sup> Eliot T. S. Selected Essays. London, 1963. P. 485.

<sup>4</sup> См. критику Элиотом либерализма в эссе «Назначение критики»: Элиот Т. С. Назначение критики // Элиот Т. С. Назначение поэзии. Киев, 1997. С. 171–174.

<sup>5</sup> Eliot T. S. Selected Essays. P. 488–491.

новидности опыта всегда образуют новые единства»<sup>6</sup>. Целостностью мировидения обладали итальянские поэты позднего Средневековья, а также английские драматурги XVI века и их последователи поэты-метафизики<sup>7</sup>. Однако кризис религиозного сознания, утвердившийся в европейской культуре, фактически исключил для художников возможность целостного мировосприятия. «В семнадцатом веке, – пишет Элиот, – началось разложение мировосприятия, от которого мы так и не смогли оправиться»<sup>8</sup>.

Целостность мировосприятия художника обеспечивает внутреннюю целостность эстетическому объекту, нерасторжимость всех его составляющих, всех его уровней. В своих рассуждениях Элиот исходит из аристотелевского представления о том, что произведение есть нечто большее, чем механическая сумма его частей. Оно является органической целостностью, в которой дух выполняет роль связующей элементы субстанции. Поэт или драматург, считает мыслитель, вправе привлекать самый неоднородный материал, сводить внешне, казалось бы, несводимые сюжетные линии, сцены или эпизоды. Необходимо лишь, чтобы все они воспринимались как различные формы единого духа<sup>9</sup>. Все уровни произведения также целостно (органически) соотнесены друг с другом: объект, слово, образ и ритм. Таким образом, эстетический объект, актуализируя в себе дух, свет, обретает, согласно Элиоту, бытийный статус и, соответственно, самодостаточность. Произведение едино со своим предметом и не является его дискурсивным отражением: оно не описывает реальность, а *предъявляет ее*. Конкретная, личностная эмоция, воссозданная в контексте произведения, теряет свой субъективный статус и, опосредованная Духом, приобретает внеличный, объективный смысл, оставаясь при этом индивидуальной по природе. Отсюда проистекает элиотовское понимание художественного высказывания. Оно должно быть предметным и первозданным.

Модель взаимоотношений Бога и человека экстраполируется Элиотом в реальность искусства и в историко-культурном срезе его литературно-критической теории. Так возникает элиотовская теория *традиции*. Элиот отрицает либеральное представление о самоценности художника и его произведения. Романтическую идею индивидуального вдохновения он заменяет понятием «чувства истории». Это чувство, «можно сказать, почти незаменимое для каждого, кто желал бы остаться поэтом и после того, как ему исполнится двадцать пять лет; а чувство истории, в свою очередь, предполагает понимание той истины, что прошлое не только прошло, но продолжается сегодня; чувство истории побуждает писать, не просто сознавая себя одним из нынешнего поколения, но ощущая, что вся литература Европы, от Гомера до наших дней, и внутри нее – вся литература собственной твоей страны существует единовременно и образует соразмерный ряд»<sup>10</sup>. Чувство истории, как правило, чаще всего является художнику неосознанно. Он не всегда понимает, отчего в его сознании рождаются яркие, сильные образы и отточенные фразы. Но это, считает Элиот, необходимо выяснить, поскольку поэтическая эмоция художника вызвана к жизни опытом его предшественников. «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, лите-

<sup>6</sup> Eliot T. S. Selected Essays. P. 287.

<sup>7</sup> См. на эту тему эссе Элиота «Филипп Мэссинджер» («Philip Massinger», 1920), «Поэты-метафизики» («The Metaphysical Poets», 1921), «Эндрю Марвелл» («Andrew Marvell», 1921); Eliot T. S. Selected Essays. P. 205–220; 281–290; 292–304. См. также переводы на русский язык: «Поэты-метафизики», «Эндрю Марвелл» (Элиот Т. С. Избранное: религия, культура, литература. Т. I–II. М., 2004. С. 548–559; 560–576).

<sup>8</sup> Eliot T. S. Selected Essays. P. 288.

<sup>9</sup> См.: Элиот Т. С. Назначение поэзии и назначение критики // Элиот Т. С. Назначение поэзии. М., 1997. С. 64–73. См. также: Eliot T. S. Selected Essays. P. 92, 241.

<sup>10</sup> Элиот Т. С. Назначение поэзии. С. 158. Перевод А. М. Зверева.

ратурных предков автора»<sup>11</sup>. Поэт, таким образом, всегда цитирует, особенно в те моменты, когда ему кажется, что он абсолютно индивидуален. Критические, аналитические усилия помогают ему определить собственное литературное происхождение, выявить те скрытые голоса, которые звучат в его художественном высказывании. Именно поэтому Элиот препарирует собственное поэтическое чувство настоящего, препарирует свою речь, заставляя ее распадаться на цитаты и аллюзии. В эссе «Назначение критики» Элиот отмечает: «Общее для всех наследие и задача, общая для всех, объединяют художников, сознают они это или нет; следует признать, что такое единство по большей части остается неосознанным. Я полагаю, что неосознанная общность связывает истинных художников всех времен. А поскольку инстинктивная жажда все расставить по своим местам требовательно побуждает нас не отдавать во власть ненадежного бессознательного все то, что можно попытаться сделать сознательно, нельзя не заключить, что происходящее неосознанно мы можем себе уяснить и сделать своей задачей, если с полным сознанием дела предпримем такую попытку»<sup>12</sup>.

### **«Любовная песня Дж. Альфреда Прюфрока»: игра с романтизмом**

Критический вектор творчества со всей очевидностью проявляется уже в ранних стихах Элиота, где о себе заявляет некий лирический субъект («Любовная песня Дж. Альфреда Прюфрока», «Женский портрет»). Но Элиота интересует не столько содержание самовыражения этого субъекта, сколько внутренняя структура его творческого акта, сам процесс текстопорождения, осуществляемого лирическим субъектом. Элиот примеряет маску романтического героя и одновременно иронически от нее дистанцируется. Он обнажает обычно скрывающиеся механизмы творчества, показывая, как и по каким законам создается художественное произведение. В ранних поэтических опытах Элиот работает главным образом с одним типом художественной практики и делает объектом своей рефлексии романтическое сознание.

В англоязычной литературе начала XX века наиболее близким Элиоту рефлексизирующим автором был Джеймс Джойс (1882–1941). Когда создавались первые поэтические произведения Элиота, писатели не были знакомы и даже ничего не знали о творчестве друг друга. Но уже в Англии Элиот пристально следит за творчеством Джойса, осознавая и сообщая своим друзьям, что литературные поиски Джойса идут в том же направлении, что и его собственные. В 1921 году Элиот публикует свою знаменитую рецензию на роман Джойса «Улисс» – эссе «Улисс, порядок и миф», прочитав которую можно с уверенностью сказать, что литературные стратегии двух писателей совпадают. Однако рефлексия, критическая энергия, очевидная как в творчестве Джойса, так и в творчестве Элиота, преследовала у каждого из них свои цели. Джойс, в отличие от Элиота, был антиметафизик по своему мировидению и отчасти эстет. Мир в его зрелых произведениях, романах «Портрет художника в юности» (1916), «Улисс» (1922), «Поминки по Финнегану» (1939), 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. Религия, наука, идеология для Джойса суть 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. Аналитизм, очевидный уже

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Элиот Т. С. Назначение поэзии. С. 168. Перевод А. М. Зверева.

в «Портрете художника в юности», принципиально усилится в «Улиссе» и приобретет тотальный характер в романе «Поминки по Финнегану».

Эволюция критического метода 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. Чтобы достигнуть подлинной языковой реальности, добиться индивидуального слова, Элиоту было необходимо последовательно освоить эти практики, понять их структуру, осмыслить степень их адекватности (неадекватности).

Критическая стратегия у Элиота прежде всего проявляется в работе с читательским восприятием, и первым важным указанием ориентированности стихотворения на романтическую конвенцию становится его заглавие. Любовная песня (love song) – один из наиболее распространенных жанров в романтической традиции. Десятки и сотни любовных песен с однотипной структурой заполняли английские литературные журналы рубежа веков. Однако в заглавии Элиот иронически дистанцируется от создаваемого текста и от его субъекта. Имя Дж. Альфред Пруфрок намеренно обманывает читательское ожидание и снижает высокий пафос и возвышенный настрой, заданный словами «любовная песня», моментально вызывая у читателя ассоциацию с надписью на визитной карточке. Более того, в самом имени и фамилии героя Элиот реализует ту же рефлексивную модель обмана читательского ожидания. Благородному имени Альфред, вызывающему ассоциации с англосаксонским королем или знаменитым поэтом-романтиком лордом Альфредом Теннисоном (1809–1892), сопутствует совершенно не сочетаемая с ним вульгарная фамилия Пруфрок. Последняя построена на слиянии слов «prudence» (благоразумие, осторожность) и «frock» (платье), что делает ее семантически значимой и раскрывающей сущность героя: его романтический пафос неизбежно сочетается с благоразумием и повседневностью.

Когда мы переходим от заглавия стихотворения к самому тексту, то обнаруживается, что Элиот «обманывает» читателя в самом указании на жанр произведения и вместо заявленной любовной песни предлагает драматический монолог. Какова же цель подобных обманов и иронических несоответствий? Забегая вперед, отметим два момента. Во-первых, любовная песня становится предметом элиотовского анализа, и даже не столько сама песня, сколько процесс ее сочинения вымышленным лицом (Дж. Альфредом Пруфроком) и ментальные механизмы, регулирующие этот процесс. Во-вторых, Элиот демонстрирует неподлинность романтического пафоса, романтического бунта, порождающего текст и условный, фиктивный характер романтического произведения. «Любовная песня» Элиота во многом построена по модели стихотворения французского поэта-символиста Жюль Лафорга (1860–1887) «Жалоба доисторических ностальгий». В центре – традиционная позднеромантическая 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 борьбу. В «Любовной песне» мир побеждает, и герой (Пруфрок) вынужден подчиниться его законам. В Пруфроке сосуществуют два начала: рассудочное, социальное – и стихийное, животное (область первобытных инстинктов). Первое заставляет Пруфрока приспособляться, второе – совершить поступок, признание, осуществить свои потаенные желания<sup>13</sup>. Само стихотворение представляет собой разговор этих двух начал, а точнее

<sup>13</sup> Это разграничение проводится многими исследователями творчества Элиота. См.: *Langbaum R. New Modes of*

– монолог первого. «Любовная песня» открывается предложением первой ипостаси героя ко второй пойти и убедиться в необходимости подчиниться миру: «Let us go then, you and I»<sup>14</sup> («Давай пойдем с тобою – ты да я...»)<sup>15</sup>. 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.

Это внешний, поверхностный уровень текста. Читатель романтических стихов удовлетворится такого рода осмыслением стихотворения и проникнется трагическим пафосом Пруфрока. Однако уже краткий анализ заглавия мог убедить нас, что исповедь лирического героя неподлинна. Еще одним важнейшим указанием на ее фиктивный характер служит эпиграф, заимствованный из «Божественной Комедии» Данте («Ад», XXVII, 61–66):

Когда б я знал, что моему рассказу  
Внимает тот, кто вновь увидит свет,  
То мой огонь не дрогнул бы ни разу.  
Но так как в мир иной возврата нет  
И я такого не слышал примера,  
Я, не страшась позора, дам ответ<sup>16</sup>.

Это слова графа Гвидо да Монтефельтро, который наказан за лукавый совет, данный им папе Бонифацию VIII. Граф соглашается поведать свою историю, уверенный в том, что его слушатель никогда не вернется в мир живых и о его (графа) позорном поступке на земле не узнают. Поверхностная параллель с намерением Пруфрока очевидна. Пруфрок также не решается спеть свою песню, опасаясь, что о его тайных желаниях узнают другие. Но эпиграф из Данте несет еще одну важную для понимания элиотовского текста идею. Перед тем как совершить грех, Гвидо покался. Но спасение не пришло, и он оказался в Аду. Здесь возникает принципиальный для Элиота мотив неподлинного покаяния. Исповедь Пруфрока также лжива, как и раскаяние Гвидо. Образ романтического героя, которого он видит в самом себе, – всего лишь условная маска, штамп культуры XIX века.

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»<sup>17</sup>. 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 дистанцироваться в стихотворном произведении от возвышенно-романтического чувства и показывать его условность. Это свойство поэтической речи Элиота мы наблюдаем в «Пруфроке». Внутренний конфликт героя, осознаваемый им самим, переосмысливается поэтом. Свое второе «я», бунтующее и архаическое, Пруфрок воспринимает как подлинно индивидуальное начало. Однако, согласно Элиоту, истинная индивидуальность предполагает внутреннее смирение, то есть подчинение внеположным ценностям, Богу. Соответственно, подлинно индивидуальное чувство должно быть одухотворенным. В сознании Пруфрока место отрицаемого им

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.

<sup>14</sup> *Eliot T. S. Collected Poems 1909–1962*. London: Faber and Faber, 1963. P. 3.

<sup>15</sup> *Элиот Т. С. Бесплодная земля. Полые люди: поэмы, стихотворения, пьесы*. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2019. С. 91.

<sup>16</sup> *Данте Алигьери. Божественная Комедия*. М., 1967. С. 127.

<sup>17</sup> *Элиот Т. С. Йейтс // Назначение поэзии*. С. 290. Перевод С. И. Завражновой.

Бога и порядка вселенной занимает его «я» и религиозное чувство вытеснено повседневной эмоцией. Он замыкается в собственном внутреннем мире, отчуждаясь от реальности. Происходит подмена истинных вечных ценностей индивидуальными. Внутренний импульс героя (его второе начало) – это чувственность, не опосредованная духом. Она всегда приводит к распаду индивидуальности, так же как и подчинение схемам и законам обыденной жизни (первое «я» героя). Таким образом, обе ипостаси Пруфрока 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:

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!»)<sup>18</sup>.

(«Как облысел он!» – слышу за спиной.)  
Уперся в подбородок воротник тугой,  
И строг мой галстук дорогой с булавкою простой —  
(Я слышу вновь: «Как похудел он, Боже мой!»)<sup>19</sup>.

Таким образом, конфликт Пруфрока условен. Он выдуман самим героем в соответствии с романтической конвенцией.

Однако здесь важно другое. Всякий романтик, создавая подобный тип героя, отрицает его внутренние стремления как этически неоправданные и показывает, как инфернальные страсти героя губят тех, с кем он связан, и его самого. И в то же время романтический автор очарован «демонизмом» своего персонажа и видит в его поступках глубочайшую трагедию, несущую печать вселенской катастрофы. Именно так воспринимает свой душевный конфликт Пруфрок. Но Элиот придает этой трагедии черты фарса, делает ее объектом критического анализа. Он обнажает внутренний механизм, глубинные импульсы романтического пафоса. Истинной природой последнего оказывается в стихотворении примитивный *эротизм*, неудовлетворенное влечение к женщине. Исключительно к ней и обращены все помыслы Пруфрока. Три строфы в «Любовной песне» объединены фразой-лейтмотивом, которая представлена в трех вариантах: «I have known them all already, known them all...»<sup>20</sup> («Я узнал их всех, узнал их всех...» – подстрочный перевод.) Они демонстрируют размышления героя не об обществе, как это может показаться, а именно о женщинах, которых он опасается. В третьей строфе становится очевидным, к кому относится местоимение «them» (они):

And I have known the arms already, known them all —  
Arms that are braceleted and white and bare <...>  
Arms that lie along the table, or wrap about a shawl<sup>21</sup>.

Да, мне знакомы эти руки  
На обнаженной белизне – браслеты <...>

<sup>18</sup> Eliot T. S. Collected Poems. P. 4.

<sup>19</sup> Элиот Т. С. Бесплодная земля... С. 93. Здесь и далее цитируется перевод Я. С. Пробштейна.

<sup>20</sup> Eliot T. S. Collected Poems. P. 4.

<sup>21</sup> Ibid. P. 5.



А руки то лежат пластом, то шали теребят от скуки<sup>22</sup>.

Свой страстный и возвышенный монолог, начинающийся со слов «I am Lazarus, come from the dead...»<sup>23</sup> («Я Лазарь, я, восстав из гроба...»)<sup>24</sup>, Пруфрок адресует к выдуманному им самим обобщенному образу светской дамы и дважды придумывает ее стандартную реакцию на свое признание:

That is not what I meant at all.  
That is not it, at all<sup>25</sup>.

Нет, это все не то, некстати,  
Совсем некстати<sup>26</sup>.

Существенным является то обстоятельство, что первоначально стихотворение называлось «Пруфрок среди женщин» («Prufrock Among the Women»), но в окончательном варианте заглавия Элиот весьма тонко завуалировал эротизм героя, связав его с романтической идеей. Особый интерес в данном контексте вызывает одна из исполненных пафоса реплик героя:

Would it have been worth while,  
To have bitten off the matter with a smile,  
To have squeezed the universe into a ball  
To roll toward some overwhelming question<sup>27</sup>.

И стоит ли за чаем с мармеладом,  
С улыбкою прервав сидящих рядом,  
В шар мироздание сдавить рукою  
И к роковому подкатить вопросу...<sup>28</sup>

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 (1621–1678) «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<sup>29</sup>.

(«Давай соединим всю нашу силу и всю нашу страсть в единый шар» – подстрочный перевод.)

---

<sup>22</sup> Элиот Т. С. Бесплодная земля... С. 93.

<sup>23</sup> Eliot T. S. Collected Poems. P. 6.

<sup>24</sup> Элиот Т. С. Бесплодная земля... С. 94.

<sup>25</sup> Eliot T. S. Collected Poems. P. 6.

<sup>26</sup> Элиот Т. С. Бесплодная земля... С. 94.

<sup>27</sup> Eliot T. S. Collected Poems. P. 6.

<sup>28</sup> Элиот Т. С. Бесплодная земля... С. 94.

<sup>29</sup> Marvell A. The Complete English Poems. London, 1974. P. 51.

Читатель, ориентированный Элиотом на реальность стихотворения Марвелла, сразу же замечает, что слово «sweetness» (сладость) заменено в тексте «Пруфрока» на слово «universe» (вселенная). Вновь обманывая читательское ожидание, Элиот снижает возвышенно-романтический пафос, показывая скрытый эротизм Пруфрока. Таким образом, обнаруживаются истинные основания и механизмы романтического мирозерцания. Самоидентификация героя, понимание им смысла своего переживания оказываются мнимыми. Пруфрок выдумывает собственную индивидуальность, «апеллируя к романтической любовной традиции»<sup>30</sup>. Он не переживает трагедию, а разыгрывает ее, наслаждаясь своей ролью. Даже собственное поражение становится для него поводом для самолюбования и литературной самоидентификации:

No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be;  
I am attendant lord, one that will do  
To swell a progress, start a scene or two...<sup>31</sup>

Нет, я не Гамлет, быть им не судьба мне,  
Я лишь один из свиты, нужный для завязки...<sup>32</sup>

Сущность Пруфрока – пустота, неспособная на самоосмысление<sup>33</sup>, внутренний хаос, который возникает в начале стихотворения в бессмысленных нагромождениях реалий ночного города и в образе городского тумана.

Однако Пруфрок – не только герой стихотворения. Он – романтический художник, создающий «любовную песню». Элиот, таким образом, раскрывает нам практику сочинения романтических произведений. В ее основе лежит отрицание действительности, ибо романтический художник замкнут в мире своих случайных ощущений, не опосредованных религиозным чувством, и лишен целостного видения мира. В сознании Пруфрока все распадается на отдельные, не связанные друг с другом фрагменты. Соответственно, творческий процесс становится хаотичным и импульсивным самовыражением случайных эмоций. Но внутренний хаос Пруфрока не находит, да и не может вообще найти, для себя адекватной формы. Пруфрок внезапно восклицает: «It is impossible to say just what I mean!»<sup>34</sup> («Невозможно высказать то, что я имею в виду!» – подстрочный перевод.) Его произведение так и останется ненаписанным.

В ранних произведениях Т. С. Элиота критическая стратегия еще только складывается. Она принципиально усиливается уже в текстах его второго поэтического сборника («Стихотворения»), к которому принадлежит «Суини среди соловьев».

### **«Геронтион» в контексте религиозно-этических представлений Т. С. Элиота**

Изначально стихотворение «Геронтион» (1919) было задумано как один из многочисленных фрагментов «Бесплодной земли», однако Эзра Паунд, редактировавший поэму, вычеркнул его из окончательного варианта. И Элиот, который, видимо, очень дорожил этим фрагментом, опубликовал его в виде отдельного стихотворения. Данное обстоятельство отчасти обязывает нас рассматривать «Геронтион» в контексте «Бесплодной земли» как неотъемлемую

---

<sup>30</sup> Smith Gr. T. S. Eliot's Poetry and Plays. Chicago, 1958. P. 15.

<sup>31</sup> Eliot T. S. Collected Poems. P. 7.

<sup>32</sup> Элиот Т. С. Бесплодная земля... С. 95.

<sup>33</sup> Maxwell D. E. S. The Early Poems // Critics in T. S. Eliot. London, 1973. P. 11.

<sup>34</sup> Eliot T. S. Collected Poems. P. 6.

часть ее замысла. В самом деле, «Геронтион» и «Бесплодную землю» связывают общие мотивы: отчуждение от Бога, осквернение человеком себя и мира чувственностью, «смерть при жизни», утрата «чувства истории», пассивное ожидание возрождения и ряд других. Общность мотивов поддерживается общим характером образов, создающих как в «Геронтионе», так и в «Бесплодной земле» ощущение сухости, жажды и распада. В обоих текстах появляются пустыня, камни, пауки, ткущие паутину забвения, дождь, которого с нетерпением ждут. Вполне соотносимы друг с другом и центральные персонажи: Геронтион и король-рыбак. Оба утратили эротизм и связь с жизнедающими силами мира. Оба переживают утрату веры, отчуждение от Бога и, как следствие, видят мир распавшимся на бессмысленные фрагменты, а историю – абсурдным нагромождением событий.

Важно и то, что и в «Геронтионе», и в «Бесплодной земле» возникает «идеальный план», знаки «истинного мира», абсолютных ценностей. В стихотворении это Христос-тигр, пожирающий вероотступников, в поэме – голос Бога, символически переданный как гром, в котором слышны три приказа: «дай», «сочувствуй», «владей».

Наконец, в плане организации материала «Геронтион» заметно ближе к «Бесплодной земле», нежели к текстам, составившим первые поэтические сборники Элиота. Не случайно некоторые современники поэта, читатели и критики, отзывавшиеся о ранних стихотворениях одобрительно, сетовали на неясность и «бессвязность» «Геронтиона»<sup>35</sup>. Элиот действительно уходит от последовательно выстроенного драматического монолога, который он использует в «Пруфроке». Новый способ развертывания сознания персонажа своей внешней хаотичностью скорее напоминает метод «потока сознания»<sup>36</sup>. Монолог Геронтиона фрагментарен и в ряде мест представляет собой почти авангардный коллаж, в котором соседствуют фразы, стилистически гетерогенные и как будто бы не имеющие причинно-следственной связи. Данный прием активно применяется Элиотом и в «Бесплодной земле», где читатель неоднократно сталкивается с подобными коллажами. Достаточно вспомнить финал поэмы, кажущийся бессвязным набором фраз на разных языках.

Большинство произведений Элиота наполнено автобиографическими аллюзиями. И «Геронтион» в этом отношении не является исключением. Создавая обобщенный образ человека, принадлежащего выхолощенной культуре, Элиот вместе с тем попытался проговорить в стихотворении собственный внутренний разлад, вызванный рядом жизненных обстоятельств<sup>37</sup>. Прежде всего, будучи американцем, он ощущал себя в Англии иностранцем. Подобные переживания испытывает Геронтион, сообщая, что он обитает в наемном доме, принадлежащем еврею (строки 7–10, 50–51):

Дом мой пришел в упадок,  
На подоконнике примостился хозяин, еврей, —  
Он вылутился на свет в притонах Антверпена,  
Опаршивел в Брюсселе, залатан и отшелушился  
в Лондоне...

<...>

...а я

Цепенею в наемном доме<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> См.: *Perloff M.* Differentials. Poetry, Poetics, Pedagogy. Alabama, 2004. P. 24.

<sup>36</sup> См. об этом: *Толмачев В. М.* Поэзия Т. С. Элиота // Зарубежная литература XX века / Под ред. В. М. Толмачева. М., 2003. С. 165; см. также: *Smith Gr. T.* S. Eliot's Poetry and Plays. Chicago, 1958. P. 59.

<sup>37</sup> Подробнее см.: *Perloff M.* Op. cit. P. 27–29.

<sup>38</sup> *Элиот Т. С.* Бесплодная земля... С. 132. Здесь и далее стихотворение приводится на русском языке в переводе А. Я. Сергеева.

Дом в данном контексте следует понимать как символ культуры, то есть образа жизни, способа восприятия реальности, который отчужден от Геронтиона – едва отличимого от своего хозяина-еврея, лишенного корней и почвы.

Элиот также испытывал внутренний дискомфорт из-за того, что не имел возможности пойти на фронт. Он записался добровольцем, но дважды получил отказ медицинской комиссии. В «Геронтионе» это ощущение вынужденного бездействия и неучастия в героических событиях истории передано строками 3–6:

I was neither at the hot gates  
Nor fought in the warm rain  
Nor knee deep in the salt marsh, heaving a cutlass,  
Bitten by flies, fought<sup>39</sup>.

Я не был у жарких ворот,  
Не сражался под теплым дождем,  
Не отбивался мечом, по колено в болоте,  
Облепленный мухами<sup>40</sup>.

«Hot gates» (жаркие ворота) – буквальный перевод названия ущелья Фермопилы в Греции, ассоциирующегося с героическим подвигом спартанцев.

Неудачная женитьба Элиота на истеричной и больной Вивьен, с которой у него практически с самого начала совместной жизни не было сексуальных отношений, – очевидно, еще один биографический момент, нашедший косвенное отражение в «Геронтионе». Герой подчеркивает свою дряхлость и асексуальный характер отношений с женщиной, которая всего лишь выполняет роль кухарки (строки 13–14):

Готовит мне женщина, чай кипятит,  
Чихает по вечерам, ковыряясь в брызжащей раковине<sup>41</sup>.

В намеке на Э. Фицджералда в первых строках стихотворения можно увидеть стремление Элиота разоблачить свои прежние литературные вкусы. Элиот неоднократно заявлял, что в юности наивно проникался страстным пафосом Фицджералда<sup>42</sup>. В «Геронтионе» одряхление и моральная деградация персонажа, ассоциирующегося с автором «Рубайята», – своего рода нравственный урок тем, кто, подобно самому Элиоту, некогда позволил лживой страсти овладеть своей душой.

Все вышесказанное вовсе не дает нам оснований воспринимать стихотворение как поэтическую исповедь самого Элиота. Поэт скорее эстетизирует собственный личный опыт и одновременно иронически дистанцируется от него. Геронтион ни в коем случае не является «alter ego» автора. Персонаж Элиота полностью растворен в культуре. Причем сам Элиот, осознавая принадлежность к современности и обладая «чувством времени», стремится отыскать точку отсчета вне ее пределов, оценить эпоху с перспективы абсолютных ценностей.

«Пруфрок» и «Геронтион» строятся как монологи персонажей, репрезентирующих две непримиримо разорванные силы в человеческом «я». Пруфрок – подавленное чувственное начало. Геронтион – выхолощенный рассудок. Вместе с тем нельзя не заметить определенную

---

<sup>39</sup> Eliot T. S. Collected Poems. P. 29.

<sup>40</sup> Элиот Т. С. Бесплодная земля... С. 131.

<sup>41</sup> Там же. С. 132.

<sup>42</sup> Eliot T. S. The Use of Poetry and the Use of Criticism. London, 1964. P. 33, 91.

эволюцию, касающуюся субъекта в стихах Элиота 1910-х годов. Если персонажи ранних текстов обладают некоторыми признаками индивидуальности («Пруфрок», «Женский портрет»), то в более поздних личность постепенно усыхает, скукоживается. Геронтион – уже лишь эхо прежней личности, «имя и голос»<sup>43</sup>. Он открывает вереницу безымянных персонажей «Бесплодной земли» – деиндивидуализированных голосов, звучащих с территории современной культуры.

«Геронтион» – стихотворение, в котором религиозно-этическая позиция Элиота проявляется с предельной очевидностью. Христианская вера, способность воспринимать мир как проявление божественного замысла мыслятся Элиотом в качестве условия подлинной индивидуальности. Подчиняясь высшим ценностям, которые он призван оценивать как внеположные, религиозный человек наделен целостностью видения мира, умением сводить воедино многообразный опыт, то есть прозревать в различных проявлениях жизни вечное. Целостное мировидение дает художнику «чувство истории», способность ощущать прошлое продолжающимся в настоящем, а в своей речи слышать голоса предков<sup>44</sup>. Ослабление религиозности, связанное, по мысли Элиота, с влиянием гуманизма, объявившего человека «мерой всех вещей», приводит к распаду целостного мировидения, расторжению единства рационального и эмоционального и к утрате «чувства истории».

Дряхлый старик Геронтион – своего рода продукт этого распада. Его физическая немощь отражает немощь духовную. Персонаж лишен веры, и мир видится ему распавшимся на бессмысленные фрагменты. Он утратил «чувство истории», и она кажется ему абсурдной. Чувственность, начало преходящее, оказалась непрочной поддержкой его существования. Страсть и биологическая сила покинули Геронтиона, что метафорически превратило его в лишенное корней высушенное растение.

Единственной нитью, связывающей Геронтиона с миром, последней его поддержкой остался чистый интеллект, заменивший веру. Однако познание, осмысление причин собственной катастрофы не приводит Геронтиона к возрождению. Лукавый разум дает понимание ситуации вне перспектив ее проявления. Он лишь усугубляет отчуждение героя от жизни.

Геронтион осознает собственный внутренний разлад и, более того, понимает причины своего бедственного положения. Это свойство принципиально отличает его от безликих персонажей «Бесплодной земли», начисто лишенных рефлексии. Он даже выступает как обличитель и проповедник, разоблачающий себя и рассуждающий о трагедии своего поколения, что дает повод читателю идентифицироваться с ним, а исследователю перепутать его с самим автором<sup>45</sup>. Тем не менее Элиот дистанцируется от своего персонажа и помогает читателю избежать подобной идентификации. Проповедь (или исповедь?)<sup>46</sup> Геронтиона он подвергает иронической рефлексии. Снижающим оказывается уже само заглавие, отсылающее к стихотворению Дж. Ньюмена «Сон Геронтиуса», где душа возносится к небесам. Эта отсылка пародийна. Она обманывает ожидание читателя, поскольку Геронтион Элиота ничего подобного не переживает и «не дорастает» до ситуации, которую описывает Ньюмен. «Душа» элиотовского героя прочно связана с сугубо материальным посюсторонним тленным миром, и земные ветры, пассаты, не влекут ее к Богу, а гонят, беспомощную, куда-то «в сонный угол».

Искренность слов Геронтиона, глубину его трагедийного пафоса ставит под сомнение эпиграф к стихотворению:

Ты, в сущности, ни юности не знаешь,

<sup>43</sup> Singh N. K. T. S. Eliot. A Reconsideration. New Delhi, 2001. P. 157.

<sup>44</sup> Eliot T. S. Selected Essays. P. 14–15.

<sup>45</sup> См.: Perloff M. Op. cit. P. 27–30.

<sup>46</sup> В. М. Толмачев отмечает близость текста к эпитафии: Толмачев В. М. Указ. соч. С. 165. Напомним, что в жанре эпитафии написана IV глава поэмы «Бесплодная земля».

Ни старости: они тебе лишь снятся,  
Как будто в тяжком сне после обеда<sup>47</sup>.

Элиот цитирует отрывок из комедии Шекспира «Мера за меру» (III, 1) – слова, с которыми герцог обращается к осужденному на смерть Клавдио, объясняя ему, что жизнь не стоит продолжения. Монолог герцога, как и сама комедия, содержит ряд важных для понимания «Геронтиона» мотивов. Но нам в контексте данного разговора хотелось бы отметить один важный момент, который исследователи Элиота часто игнорируют. Наставления, обращенные к Клавдио, сущностно неподлинны, потому что их произносит не настоящий монах, а расчетливый игрок, манипулирующий чужими жизнями. Герцог пребывает в образе, вдохновенно актерствует, и его монолог – не более чем словесная игра, упражнение в риторике. Он дистанцирован от своих слов и произносит их так, словно кого-то цитирует. Не случайно они заключены Шекспиром в кавычки. Здесь, как нам представляется, и заложен ключ к пониманию элиотовского стихотворения<sup>48</sup>. Взяв в качестве эпиграфа лженапутствие, Элиот тем самым указывает на то, что монолог Геронтиона есть нечто в этом же роде: лживая проповедь или лживая исповедь.

Знание, которым делится Геронтион, не является подлинным проникновением в суть вещей. Последнее обязательно сопряжено с постижением абсолютных ценностей. Геронтиону оно недоступно, ибо он дистанцирован от Бога. Его вера осквернена. Он воспринимает знамения как чудеса. Слово, Логос остается для него покрытым мраком. А Христос предстает в его сознании не как спаситель, а как блейковский мстительный тигр, пожирающий вероотступников, к которым Геронтион причисляет и себя самого (строки 18–21):

Знаменья кажутся чудом. «Учитель! Хотелось бы нам...»  
Слово в слове, бессильном промолвить слово,  
Повитое мраком. С юностью года  
Пришел к нам Христос-тигр<sup>49</sup>.

Геронтион руководствуется отчужденным от веры рассудком, не собирающим мир в единое целое и не открывающим в нем смысл. В результате подобной аналитической работы попытка описать материальную реальность превращается в репрезентацию разрозненных сингулярных форм, невозводимых к идее (строка 12):

Камни, мох, лебеда, обрезки железа, навоз<sup>50</sup>.

В свою очередь, обсуждение событий человеческой жизни оборачивается перечислением внешне бессмысленных поступков и случайных жестов (строки 13–14, 23–25, 28–29):

Готовит мне женщина, чай кипятит,  
Чихает по вечерам, ковыряясь в брюзжащей  
раковине;

Мистер Сильверо с ласковыми руками

---

<sup>47</sup> Элиот Т. С. Бесплодная земля... С. 131.

<sup>48</sup> Заметим, что Элиот неоднократно в своих текстах («Пруфрок», «Женский портрет») использует мотив «неподлинной исповеди», а «Бесплодную землю» предваряет эпиграф из «Сатирикона» Петрония, где рассказчик лжет, вспоминая о своих приключениях.

<sup>49</sup> Элиот Т. С. Бесплодная земля... С. 132.

<sup>50</sup> Там же.

Всю ночь проходил за стеной...

...фрейлен фон Кульп  
Через плечо поглядела от двери<sup>51</sup>.

Жалуясь, проповедуя, исповедуясь, изобличая рассудок, Геронтион лишь множит ложь. Отрицая рациональное познание как никуда не ведущее, он парадоксальным образом одновременно его утверждает. Сознание Геронтиона движется по пути умножения новых означающих, превращения прежних означающих в означаемые. Рациональное знание о жизни, понимает Геронтион, не помогает. Не помогает и знание о том, что знание не помогает. Равно как и знание об этом знании. Геронтион не ищет выхода за пределами рассудка и оказывается заложником дурной бесконечности рефлексий. Лишь это поддерживает в нем остатки земной жизни (строки 62–66):

Они прибегают к тысяче мелких уловок,  
Чтобы продлить охладельный бред свой,  
Они будоражат остывшее чувство  
Пряностями, умножают многообразие  
В пустыне зеркал<sup>52</sup>.

Отчужденная от веры, герметически замкнутая на себе сфера рассудка является личным Адом Геронтиона<sup>53</sup>. И, оставаясь в его пределах, Геронтион не способен искренне раскаяться и прийти к пониманию Бога. Удел элиотовского персонажа – утверждать себя («Here I am...») и нарциссически любоваться своей позой. Свое трагедийное саморазоблачение Геронтион обозначает словом «show» (строки 52–54):

I have not made this show purposelessly  
And it is not by any concitation  
Of the backward devils<sup>54</sup>.

Я ведь себя обнажил не без цели  
И вовсе не по принуждению  
Нерасторопных бесов<sup>55</sup>.

Геронтион отрицает, что исповедуется по наущению бесов («backward devils»), хотя сущностно его слова нашептаны именно ими, подобно словам исповеди Ставрогина в «Бесах» (глава «У Тихона»), которые, вопреки желанию самого Николая Всеволодовича, звучат как вызов. Отрицание Геронтионом собственного демонизма, на наш взгляд, объясняется не только тем, что он «принимает ответственность за собственную жизнь»<sup>56</sup>, но и тем, что его знание лежит вне осознанного зла. Сознательное, осмысленное утверждение зла непременно обусловлено представлением о добре, о Боге, об истинном пути и намеренным нежеланием ему следовать. В свою очередь, Геронтион, лишенный такого представления, не видит в произне-

---

<sup>51</sup> Там же.

<sup>52</sup> *Элиот Т. С.* Бесплодная земля... С. 133.

<sup>53</sup> Подобным образом замкнуто сознание Пруфрока: его «любовная песня» так и останется неспетой.

<sup>54</sup> *Eliot T. S. Collected Poems.* P. 30.

<sup>55</sup> *Элиот Т. С.* Бесплодная земля... С. 133.

<sup>56</sup> *Vickery J. Gerontion // Arizona Quarterly.* 1958. Vol. 14. № 2. P. 30.

сенных им словах злого, бесовского умысла. В этом контексте он подобен персонажам «Бесплодной земли», которых Элиот в первой главе соотносит с «ничтожными», встреченными Данте в Аду («Ад», песнь III), не совершавшими при жизни ни добра, ни зла.

Возможность подлинного познания, приобщения к Богу, спасения лежит в смирении, в способности преодолеть границы субъективного, в окончательной гибели «я». Этот выход подсказан несколькими текстами, к которым монолог Геронтиона нас отсылает, и прежде всего поэмами Джона Донна «Первая годовщина» и «Вторая годовщина». Элиот вводит ряд образов, возникающих у Донна, – в частности, мир планет, распавшийся на атомы, убитую красоту, утраченное зрение, а также многократный призыв «Think», ориентируя тем самым читателя на логику и проблематику Первой и Второй «Годовщин». Лирический герой обеих поэм Донна атакует эмпирический метод научного познания, уничтоживший прежнюю космологию и представивший реальность рассыпавшейся на атомы. Посюсторонний мир выглядит в его глазах больным, старым, гниющим, достойным всяческого презрения, а земная жизнь среди этого праха – никчемной и ограниченной. Во «Второй годовщине» герой Донна, преодолев сомнение и отчаяние, прославляет смерть, несущую избавление от земных горестей. Смерть он описывает как освобождение из темницы тела, отягощенного грехом. Она возвращает душе утраченную в земной юдоли гармонию с небесами и приносит спасение.

Геронтион на первый взгляд строит свои рассуждения вполне в духе Донна. Используя донновские образы и риторику, он разоблачает критический разум, разрушивший целостное видение реальности и красоту. Земной мир, как и герою Донна, видится ему дряхлым, увечным, исполненным мерзости, а жизнь в его пределах ничтожной<sup>57</sup>. Однако нетрудно заметить, что текст Элиота несколько расходится с претекстом. В отличие от души, описанной Донном, Геронтион не переживает смерть как освобождение. Она становится для него формой экзистенции. Геронтион не избавляется окончательно от своей земной оболочки, не преодолевает границы собственного, сугубо человеческого «я» и не приобщается к Богу. Соответственно, Элиот несколько меняет донновскую интонацию. Если у Донна лирический герой едва ли не ликует, ведя рассказ о том, как душа в муках избавилась от земного зрения, то Геронтион констатирует утрату зрения и всех земных чувств безучастно и с пародийной обстоятельностью (строка 60):

Я утратил зрение, слух, обоняние, вкус, осязание...<sup>58</sup>

Донновская риторика и образность теряют свою цель – прославление близости к Богу – и оказываются набором пустых штампов, сохранивших лишь ситуативный смысл<sup>59</sup>. Таким образом, мир «Годовщин» по отношению к стихотворению Элиота – это идеальное измерение, которому ситуация Геронтиона не соответствует.

Жалобы героя имплицитно содержат в себе его греховные заблуждения. Это становится очевидным при анализе основных мотивов стихотворения и образов, к которым прибегает Геронтион.

Первоначально Элиот хотел предпослать стихотворению эпиграф из «Божественной комедии» Данте<sup>60</sup>:

<sup>57</sup> О донновских аллюзиях в «Геронтионе» см.: Schwarz D. Reconfiguring Modernism: Exploration in the Relationship of Modern Art and Modern Literature. New York, 1997. P. 116–120.

<sup>58</sup> Элиот Т. С. Бесплодная земля... С. 133.

<sup>59</sup> По поводу донновского призыва «Вдумайся» В. Муравьев в своих комментариях к «Геронтиону» справедливо замечает: «„Вдумайся“ Геронтиона ни к кому не обращено, это лишь риторическое побуждение к бесплодному самоанализу» (Элиот Т. С. Камень. М., 1997. С. 224).

<sup>60</sup> См. об этом: Donoghue D. Reading America: Essays in American Literature. Berkeley, 1987. P. 150.



Мне ведать не дано,  
Как здравствует мое земное тело<sup>61</sup> («Ад», 33, 121–122).

Эти странные слова произносит Альбериго. Его душа за тяжкое предательство была исторгнута в Ад, а в его тело, еще не окончившее земной путь, вселился бес<sup>62</sup>. Элиот вычеркнул второй эпиграф, видимо, потому, что Геронтион, в отличие от Альбериго, все-таки пребывает в своем теле. И рассуждает он не о нем, а о своей душе<sup>63</sup>, при этом, как мы помним, отрицая власть бесов над ней. Тем не менее отвергнутый эпиграф необходимо учитывать, поскольку он вводит ряд важных для понимания стихотворения мотивов.

Прежде всего, подобно эпиграфу, предвещающему «Пруфрока», где Элиот также цитирует Данте, слова Альбериго указывают нам на то, что сознание Геронтиона, как мы уже отмечали выше, это его личный Ад, который не знает раскаяния. В «Геронтионе» неоднократно упоминается ветер (строки 15–16, 30–33, 70–71, 73–74):

Я старик,  
Несвежая голова на ветру.  
<...>  
Челноки без нитей  
Ткут ветер. Призраков я не вижу,  
Старик в доме со сквозняком  
Под бугром на ветру.  
<...> Чайка летит против ветра  
В теснинах Бель-Иля...  
<...>  
Я старик, которого гонят пассаты  
В сонный угол<sup>64</sup>.

Рискнем предположить, что Элиот, возможно, подразумевает описанный Данте в «Аду» ветер<sup>65</sup> («Ад», XXXIII, 50–52), который распространяет Сатана, взмахивающий гигантскими крыльями.

Другой, не менее важный мотив связан с размышлениями о теле, лишенном души, но продолжающем жить, о мертвом по своей сути, имеющем видимость живого. Именно таким является элиотовский Геронтион. Он пребывает в том же самом состоянии смерти при жизни, которое характеризует персонажей «Бесплодной земли» и «Полых людей». Старость, иссушенность указывают на его отчужденность от жизнедарующих истоков мира (строки 1–2):

Вот я, старик, в засушливый месяц,  
Мальчик читает мне вслух, а я жду дождя<sup>66</sup>.

---

<sup>61</sup> Данте Алигьери. Божественная Комедия. М., 1967. С. 149.

<sup>62</sup> «В 1300 (условный год потустороннего путешествия Данте), – отмечает И. Н. Голенищев-Кутузов, – Альбериго был еще жив. Данте высказывает удивление: „Ты разве умер?“ Альбериго объясняет ему, что за преступления, подобные его злодейству, души попадают в Толомею еще при жизни, а в тело грешника вселяется бес. Нетерпеливый Данте во имя восстановления справедливости расправляется не только с мертвыми, но и с живыми» (Голенищев-Кутузов И. Н. Примечания, «Ад» // Данте Алигьери. Божественная комедия. С. 555).

<sup>63</sup> На эту причину изъятия эпиграфа указывает М. Перлофф: *Perloff M. Op. cit.* P. 24.

<sup>64</sup> Элиот Т. С. Бесплодная земля... С. 132, 133, 134.

<sup>65</sup> См. указание на это у Д. Донохью: *Donoghue D. Op. cit.* P. 151.

<sup>66</sup> Элиот Т. С. Бесплодная земля... С. 131.

Уже в этой саморепрезентации героя имплицитно заложены его заблуждения, приведшие к состоянию смерти при жизни. Геронтион, подобно персонажам «Бесплодной земли», ждет возрождения – дождя, оживляющего сухие растения. Однако подлинное возрождение достигается не пассивным ожиданием, а духовным усилием. В случае Геронтиона дождь не проливается на землю и преобразования не происходит. В «Бесплодной земле» ситуация несколько иная. Там обновление жизни происходит постоянно. Но оно ни к чему не приводит и лишь заново ввергает мир в состояние смерти. Оживает биологическое, чувственное, греховное, ввергающее человека в водоворот бесконечных умираний и возрождений. Однако спасение возможно, лишь когда власть чувственного будет преодолена.

Еще одно заблуждение Геронтиона проявляется в его признании, что он вел тихую бездеятельную жизнь и не участвовал в героических событиях. Буквальный перевод названия ущелья Фермопилы (hot gates) иронически замещает эпическое измерение сугубо частным, лишенным исторической значимости. Интересно, что пустота жизни здесь описывается через отсутствие событий. Подобный прием Элиот использует в «Бесплодной земле», в главе «Огненная проповедь», где пустота мира также обозначается посредством перечисления вещей, которые в нем отсутствуют:

На реке ни пустых бутылок, ни пестрых оберток,  
Ни прочего реквизита летних ночей. Нимфы ушли<sup>67</sup>.

Ошибка Геронтиона в том, что он считает подаренную ему жизнь изначально пустой и полагает необходимым наполнить ее собственным индивидуальным содержанием, например доблестными деяниями. Но они являются проявлением чувственного, греховного «я» и дистанцируют человека от жизни, не приводя к познанию высшего смысла. Геронтион не чувствует своей ошибки, но позже на тщету доблести укажет его отчужденный от непосредственных ощущений рассудок (строки 44–46):

Вдумайся —  
Нас не спасает ни страх, ни смелость. Наша доблесть  
Порождает мерзость и грех»<sup>68</sup>.

Первые две строки стихотворения являются измененной цитатой из биографии Э. Фицджералда, написанной А. Бенсоном. Элиот меняет третье лицо на первое, отождествляя тем самым Геронтиона с Фицджералдом. Бенсон изображает Фицджералда немощным, морально опустившимся стариком. В контексте стихотворения отсылка к Фицджералду – намек на прежнюю греховную жизнь Геронтиона, опустошившую его и ввергнувшую в состояние смерти.

Геронтион видит себя и своих современников отказавшимися от веры. Они не способны различать в мире знаки божественной воли и принимают их за рационально непостижимые чудеса (строка 16–17):

Signs are taken for wonders. «We would see a sign!»  
The word within a word, unable to speak a word<sup>69</sup>.

Знаменья кажутся чудом. «Учитель! Хотелось бы нам...»

<sup>67</sup> Элиот Т. С. Бесплодная земля... С. 179.

<sup>68</sup> Там же. С. 133.

<sup>69</sup> Eliot T. S. Collected Poems. P. 29.

Слово в слове, бессильном промолвить слово<sup>70</sup>.

Цитата из Евангелия («We would see a sign!»), соотносящая поколение Геронтиона с фарисеями, цинично потребовавшими у Христа доказательств и знамений (Мф. 12: 38–39), подчеркивает отсутствие в мире настоящей веры. Она позволила бы увидеть в священных текстах скрытое в языке смертных Слово. Элиот вновь цитирует, на этот раз свою любимую фразу из проповеди англиканского теолога Ланселота Эндрюса, которую также приводит в своем эссе, посвященном Эндрюсу<sup>71</sup>:

The word within a word, unable to speak a word<sup>72</sup>.  
(Слово в слове, бессильном промолвить слово.)<sup>73</sup>

Современные люди не видят откровения, и потому надежда на возрождение и обновление оборачивается для них не милостью, а возмездием. Новая жизнь, «юность года» («juvencence of the year») открывается пришествием Христа в образе блейковского тигра (строки 19–20). Христианский Бог ревнив. И если человек не с ним, то, значит, он с дьяволом и потому достоин гнева и кары<sup>74</sup>.

Строки 21–33 демонстрируют различные формы осквернения мира и христианской религии. Слова «to be eaten, to be divided, to be drunk» (съедят, разделят, выпьют), отсылающие к таинству причастия, лишаются своего сакрального смысла, который, однако, должен быть разгадан читателем. Причастие в современной культуре превратилось в неосознаваемый механический ритуал<sup>75</sup>, ибо его суть осквернена чувственностью.

Строка 21 («In depraved May, dogwood and chesnut, flowering judas»<sup>76</sup> – «В оскверненном мае цветут кизил, и каштан, и иудино дерево»<sup>77</sup>) – измененная цитата из 18-й главы книги Генри Адамса «Воспитание Генри Адамса», где описывается избыточность и буйство природы. Адамс любит ее чувственным разгулом; Геронтион, в свою очередь, может усматривать в подобном почти эпикурейском любовании угрозу для подлинной веры, особенно в эпоху кризиса религиозных ценностей.

В результате возникают новые языческие формы религиозной жизни, приобщающие к ложным ценностям. Функцию религии берет на себя искусство<sup>78</sup> (строка 26): «Хакагава кланялся Тицианам»<sup>79</sup>. Тициан здесь выбран не случайно. Он воплощает общий ренессансный дух, связанный с антропоцентрическим гуманизмом. Другой псевдорелигией становится модный в Европе оккультизм (строки 27–28):

Мадам де Торнквист в темной комнате  
Взглядом двигала свечи...<sup>80</sup>

---

<sup>70</sup> Элиот Т. С. Бесплодная земля... С. 132.

<sup>71</sup> Eliot T. S. Selected Essays. P. 348. Справедливости ради заметим, что Элиот оба раза цитирует Л. Эндрюса неточно. У Эндрюса фраза звучит следующим образом: «The Word without a word» (см.: Mittal C. R. Eliot's Early Poetry in Perspective. New Delhi, 2001. P. 53). Поэтому не будет ошибкой заключить, что Элиот в обоих случаях цитирует не Эндрюса, а самого себя.

<sup>72</sup> Eliot T. S. Collected Poems. P. 29.

<sup>73</sup> Элиот Т. С. Бесплодная земля... С. 132.

<sup>74</sup> См.: Batra Sh. T. S. Eliot: A Critical Study of his Poetry. Delhi, 2001. P. 51.

<sup>75</sup> См.: Batra Sh. Op. cit. P. 51; Singh N. K. Op. cit. P. 158.

<sup>76</sup> Eliot T. S. Collected Poems. P. 29.

<sup>77</sup> Элиот Т. С. Бесплодная земля... С. 132.

<sup>78</sup> Элиот критически высказывался об этой тенденции в эссе «Арнольд и Пейтер».

<sup>79</sup> Элиот Т. С. Бесплодная земля... С. 132.

<sup>80</sup> Там же.

В «Бесплодной земле» хранительницей подобного «знания» станет «знаменитая ясновидящая» мадам Созострис.

Кризис религиозного сознания приводит человечество к утрате понимания истории. Высший религиозный смысл исторического развития уступает в сознании людей место чисто человеческому, ибо мерой всех вещей гуманисты и либералы, завоевавшие умы, объявляют человека<sup>81</sup>. В стихотворении «Суини Эректус» лирический герой Элиота иронически заметит:

(История, по Эмерсону, —  
Продление тени человека.

Не знал философ, что от Суини  
Не тень упала, а калека)<sup>82</sup>.

История, отделенная от религиозного понимания мира, замещает религию, подобно искусству и оккультизму, и сама начинает учить, открывая в событиях исторические закономерности и «исторический смысл». В результате, замкнутая на себе, она превращается в нагромождение случайных фактов. История, обозначенная в «Геронтионе» женским местоимением, уподобляется тем самым соблазнительнице<sup>83</sup>, обманывающей человека, неспособной его приблизить к пониманию сути вещей (строки 35–48).

В финале Геронтион готовится к смерти, которая придет не как освобождение, а как сон разума и превратит его в прах, в пассивную материю, лишенную даже способности себя осознавать. «Бесплодная земля» и «Полые люди» продолжат эсхатологическую линию «Геронтиона», которая будет преодолена лишь в более поздних текстах.

### **«Суини среди соловьев»: предметы и концепции**

Еще один этапный текст Т. С. Элиота – его стихотворение «Суини среди соловьев». Приведем полный текст этого стихотворения:

#### **Sweeney Among the Nightingales**

*ὦμοι, πέπληγμαι καὶ ῥίαν πληγὴν ἔσω.*

Apeneck Sweeney spreads his knees  
Letting his arms hang down to laugh,  
The zebra stripes along his jaw  
Swelling to maculate giraffe.

The circles of the stormy moon  
Slide westward toward the River Plate,  
Death and the Raven drift above  
And Sweeney guards the horned gate.

---

<sup>81</sup> Об элиотовской концепции истории в стихотворении «Геронтион» см. подробнее: *Batra Sh.* Op. cit. P. 52–53.

<sup>82</sup> *Элиот Т. С.* Бесплодная земля... С. 132.

<sup>83</sup> Отмечено в статье Джона Викери: *Vickery J.* Op. cit. P. 28.

Gloomy Orion and Dog  
Are veiled; and hushed the shrunken seas;  
The person in the Spanish cape  
Tries to sit on Sweeney's knees

Slips and pulls the table cloth  
Overturns a coffee-cup,  
Reorganized upon the floor  
She yawns and draws a stocking up;

The silent man in mocha brown  
Sprawls at the window-sill and gapes;  
The waiter brings in oranges  
Bananas, figs and hothouse grapes;

The silent vertebrate in brown  
Contracts and concentrates, withdraws;  
Rachel n<sup>è</sup>e Rabinovitch  
Tears at the grapes with murderous paws;

She and the lady in the cape  
Are suspect, thought to be in league;  
Therefore the man with heavy eyes  
Declines the gambit, shows fatigue,

Leaves the room and reappears  
Outside the window, leaning in,  
Branches of wisteria  
Circumscribe the golden grin;

The host with someone indistinct  
Converses at the door apart,  
The nightingales are singing near  
The Convent of the Sacred Heart,

And sang within the bloody wood  
When Agamemnon cried aloud,  
And let their liquid siftings fall  
To stain the stiff dishonoured shroud<sup>84</sup>.

\* \* \*

*«О горе! Мне нанесен смертельный удар!»*

Горилла Суини расставил колени,

---

<sup>84</sup> *Eliot T. S. Collected Poems. P. 49–50.*

Трясется – от хохота, вероятно.  
Руки болтаются; зебра на скулах  
Превратилась в жирафы пятна.

Круги штормовой луны к Ла-Плате  
Скользят, озаряя небесный свод.  
Смерть и Ворон парят над ними.  
Суини – страж роговых ворот.

В дымке Пес и Орион  
Над сморщившейся морской пустыней;  
Некая дама в испанском плаще  
Пытается сесть на колени Суини,

Падает, тащит со столика скатерть —  
Кофейная чашечка на куски;  
Дама устраивается на полу,  
Зевает, подтягивает чулки;

Молчащий мужчина в кофейной паре  
Возле окна развалился, злится;  
Официант приносит бананы,  
Фиги и виноград из теплицы;

Молчащий двуногий шумно вздыхает,  
Мрачно обдумывает ретираду;  
Рашель, урожденная Рабинович,  
Когтями тянется к винограду;

У нее и у леди в испанском плаще  
Сегодня зловеще-таинственный вид;  
Усталый мужчина чует худое,  
Отклоняет предложенный ими гамбит,

Выходит, показывается в окне,  
Лунный свет скользит по затылку,  
Побеги глицинии окружают  
Широкую золотую ухмылку;

Хозяйка с кем-то, не видно с кем,  
Калякает в приоткрытую дверцу,  
А за углом поют соловьи  
У монастыря Иисусова Сердца,

Поют, как пели в кровавом лесу,  
Презревши Агамемноновы стоны,  
Пели, роняя жидкий помет

На саван, и без того оскверненный<sup>85</sup>.

Внешний план стихотворения представляет собой банальную сцену в дешевом кафе. Сюда пришел Суини, персонаж, фигурирующий в нескольких произведениях Т. С. Элиота («Суини Эректус», «Воскресная заутреня мистера Элиота», «Бесплодная земля», «Суини-агонист»). Суини всегда персонифицирует примитивную, чувственную стихию в человеке, что подчеркивается в данном тексте его сравнением с обезьяной, зеброй и жирафом. Его пытаются соблазнить две особы – вероятно, легкого поведения: некая дама в испанской накидке и Рашель Рабинович. Судя по всему, они задумали что-то недоброе. Суини смутно об этом догадывается. Он притворяется, что устал, и покидает «заведение». Обрамляющие сюжет зарисовки природы подчеркивают зловещий и непостижимый смысл всей сцены. Комментируя данное стихотворение, Элиот утверждал, что стремился передать атмосферу тревожного предчувствия<sup>86</sup>.

Тревога и страх рождаются при соприкосновении человека с непостижимым. Мир привычный, познаваемый, сводимый к статичной рациональной схеме, внезапно предстает непонятным, уклоняющимся от концептуализации, странным. Реалии элиотовского пространства кажутся представленными, но не осмысленными. Наше внимание приковано к *поверхности* вещей. Элиот апеллирует к зрительному восприятию, демонстрируя «чистые», осязаемые предметы, явления и поступки людей, оставляя их вместе с тем неопределенными. Здесь достоверно лишь то, что мы видим, остальное (интерпретация, эмоциональная реакция на происходящее) вынесено за скобки и может быть навязано только читателем.

Мир стихотворения «Суини среди соловьев» предельно минимизирован. Если не считать двух «пейзажных» отступлений, не имеющих явной связи с происходящим, он ограничен пространством кафе, где сидит Суини. Какая-либо общая панорама (фон действия, следы «большого мира») в стихотворении начисто отсутствует. Элиотовское пространство предстает в своей сингулярности. Оно ни с чем не связано, ни к чему не отсылает и ничем не обусловлено. Кроме того, оно дискретно и легко дезориентирует читателя, который может по представленным разрозненным деталям так и не составить общего представления о происходящем. Событийная линия разбита на микроэпизоды, единство и последовательность которых обнаруживаются далеко не сразу, ибо они изолируются Элиотом друг от друга. То же самое можно сказать о предметах, явлениях и персонажах, появляющихся в стихотворении. Они единичны, вырваны из возможных связей. Так, о персонажах, их статусе, их прошлом, их внутреннем мире мы ничего не знаем. Глубинного единства между ними обнаружить невозможно. Их сводят воедино механические *поверхностные* отношения, которые лишь подчеркивают их разобщенность, да и те достаточно сложно установить: похоже, дамы пытаются соблазнить Суини и выманить у него деньги.

Еще одна особенность предметного уровня стихотворения заключается в том, что Элиот не изображает объект целостно. Этот объект всегда скрыт, и мы в состоянии увидеть лишь какую-то внешнюю деталь (обезьянью шею Суини, его костюм и золотую гримасу, испанскую накидку дамы, руки Рашель Рабинович, похожие на руки убийцы), представляющую его в методическом дискурсе, имплицитно включающем оценочные характеристики. В стихотворении даже появляется «неразличимый» персонаж, с которым беседует хозяин кафе.

Отсутствие панорамы действия, сингулярность предметов, их присутствие в виде внешних деталей – все эти качества элиотовского мира говорят нам о том, что пространство разворачивается на *поверхности*, за которой невозможно различить смысл или внутреннюю сущность. Это плоское, одномерное пространство, строящееся как декорация, где существенны лишь внешние комбинации элементов и отсутствуют глубина и объем. Персонаж утрачивает

<sup>85</sup> Элиот Т. С. Бесплодная земля... С. 159–160. Перевод А. Я. Сергеева.

<sup>86</sup> Matthiessen F. O. The Achievement of T. S. Eliot. Oxford, 1958. P. 129.

статус полноценного субъекта и выглядит как часть декорации, внешне гармонирующая с ее остальными элементами:

Выходит, показывается в окне,  
Лунный свет скользит по затылку,  
Побеги глицинии окружают  
Широкую золотую ухмылку.

Отсутствие глубины означает неопределенность, невозможность применить здесь какую-либо схему и создать идеальный образ происшедшего. Мир стихотворения непрозрачен, непознаваем и одновременно не может быть возведен к абстрактной платоновской идее. Здесь есть только то, что мы видим, остальное (смысл, судьба) отсутствует. Мир этот ничтожен и не освещен божественным светом. Открыв сингулярность посюстороннего мира и воссоздав ее, Элиот приходит к основной метафоре своего раннего творчества – образу «бесплодной земли», необусловленного пространства, лишённого корней, живительных связей с системой мироздания.

Итак, предметный слой текста, предлагающий «чистые вещи», уклоняется от интерпретации, обнажая лишь внешнее и заведомо обрекая на провал любое понимание текста. Однако, переместившись с предметного слоя на языковой, читатель тотчас же окажется связанным жесткими интерпретациями, ибо язык всегда осваивает действительность, превращая чистые вещи в составляющие концепции. Возникает разрыв между слоями повествования, чистыми вещами и языком, разрыв между зрением и умозрением<sup>87</sup>. Облачение вещи в имя, встраивание ее в контекст искажает ее чистоту. Многогранный предмет редуцируется к условному понятию. Языковой слой всегда фиктивен, конвенционален. Элиот демаскирует его составляющие, показывая, каким образом работает язык современной культуры, описывающий действительность. Поэт обнажает этимологию этого языка, несущего определенную идеологию, и демонстрирует, как языки и концепции, прорастая друг через друга, рожают речь современного искусства.

Попытка придать ситуации, в которой обнаруживает себя Суини, универсальный характер обеспечивается включением в поэтическую реальность двух мифов: мифа об Атридах (Клитемнестра убивает своего мужа Агамемнона, вернувшегося из-под стен Трои) и мифа о Филомеле, обесчещенной царем Тереем и превращенной в соловья. Первый вводится эпиграфом из трагедии Эсхила «Агамемнон» («О горе! – кричит Агамемнон, сраженный Клитемнестрой. – Мне нанесен смертельный удар!»), второй – заглавием, и оба пересекаются в финальной строфе. Поверхностная параллель между ними и эпизодом в кафе очевидна. Суини отчасти ассоциируется с Агамемноном, погибшим от руки женщины, а дамы (возможно, проститутки) – с Клитемнестрой. Персонажу Элиота удастся спастись, но он смутно ощущает опасность, таящуюся в женщинах. На уровне второго мифа Суини соотносится с фракийским царем Тереем, трагедия которого была вызвана его страстью к Филомеле (Филомела была превращена богами в соловья – отсюда и название стихотворения).

Итак, у читателя возникает иллюзия, что ситуация Суини *трагедийна*. И все же этот высокий пафос, казалось бы подтвержденный параллелями, оказывается фиктивным. Между современной сценой и мифами возникает ироническое несоответствие. Воссоздавая мифы в реальности стихотворения, Элиот обнажает их структуру и генезис. Поэт реконструирует их и интерпретирует на основе фрезеровской 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. Агамемнон, Терей и Суини – аналоги бога растительности. Превращение Теря в удода может быть истол-

---

<sup>87</sup> О зрении и умозрении см. эссе М. Мерло-Понти «Око и дух»: Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992.



ковано как смерть и воскресение бога в новом образе. Но эта интерпретация дезавуируется Элиотом и выносится за пределы стихотворения. Аналогичное толкование смерти Агамемнона, напротив, Элиотом эксплицируется. Указанием на ее интерпретацию через ритуалему Фрэзера становится намеренная ошибка Элиота. Агамемнон, как известно, был убит Клитемнестрой в своем дворце. В стихотворении сцена его гибели переносится в кровавую рощу («bloody wood»), где капает помет соловьев, оскверняющий саван Агамемнона:

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.