



Научная статья
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-13-9-60>
<https://elibrary.ru/VJFXPA>
УДК 821.111.0+821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Ольга УШАКОВА
РИТУАЛЫ ВЕСНЫ
В ПОЭМАХ «ПАРИЖ» ХОУП МЕРЛИЗ
И «БЕСПЛОДНАЯ ЗЕМЛЯ» Т.С. ЭЛИОТА

Аннотация: В статье представлен сравнительный анализ поэм «Париж» Хоуп Мерлиз (1920) и «Бесплодная земля» Т.С. Элиота (1922). «Париж» предлагается рассмотреть как одно из ключевых произведений в процессе формирования классического модернистского эпоса и возможную модель для «Бесплодной земли». Автор статьи обращается к ряду аспектов, касающихся сходства этих двух поэтических текстов. Основное внимание уделяется «антропологическому» или «ритуалистическому» модусу текстов. В основе философской концепции и художественного строя обоих произведений лежат идеи, изложенные в конкретных научных трудах, авторами которых были представители Кембриджской антропологической школы (Дж.Дж. Фрэнсер, Дж.Э. Хэррисон, Дж.Л. Уэстон и др.). Обе поэмы адекватно прочитываются в категориях современных им антропологических и психоаналитических теорий. Ритуалистический модус не только дает научные основания для воплощения в поэтическом слове личного и коллективного опыта, но и создает мощный энергетический импульс, присутствующий тем архаическим ритуалам, элементы которых реконструируются авторами. Обращение к трудам кембриджских ритуалистов помогает уточнить и расширить содержание отдельных эпизодов, прояснить «темные» места, увидеть за кажущейся произвольностью и фрагментарностью стройный сюжет и продуманную концепцию мироустройства и человека. И «Париж», и «Бесплодная земля» стали воплощением того самого «мифологического метода», определение которого Т.С. Элиот сформулировал в 1923 г.

Ключевые слова: Т.С. Элиот, Хоуп Мерлиз, модернистский поэтический эпос, ритуал, кембриджские антропологи, мифологический метод, мифологема «смерти-возрождения».

Информация об авторе: Ольга Михайловна Ушакова, доктор филологических наук, профессор, Тюменский государственный университет, ул. Володарского, д. 6, 625003 г. Тюмень, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0656-3774>. E-mail: olmiva@rambler.ru.

Для цитирования: Ушакова О.М. Ритуалы весны в поэмах «Париж» Хоуп Мерлиз и «Бесплодная земля» Т.С. Элиота // Литература двух Америк. 2022. № 13. С. 9–60. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-13-9-60>.

Выражаю свою благодарность Сэндип Пармар за подаренный мне экземпляр «Избранной поэзии» Хоуп Мерлиз, а также благодарю Мэрилин Смит за «Книгу Медведя». Я обязана своим дорогим коллегам за то, что имела возможность узнать о результатах их работы с архивами Дж.Э. Хэррисон и Х. Мерлиз во время нашей встречи в Кембридже.



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-13-9-60><https://elibrary.ru/VJFXPA>

UDC 821.111.0+821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Olga USHAKOVA

RITUALS OF SPRING
IN HOPE MIRRLEES'S *PARIS* AND T.S. ELIOT'S
THE WASTE LAND

Abstract: The paper offers the comparative study of two poems: *Paris* by Hope Mirrlees (1920) and *The Waste Land* by T.S. Eliot (1922). The research aims to consider *Paris* as one of the key works of modernist poetry and a possible model for *The Waste Land*. The author of the paper turns to some parallels confirming the similarity of these two poetic texts. Particular attention is paid to the “anthropological” or “ritualistic” mode of both poems. The philosophical concept and poetic structure of these poems were based on the ideas presented in the books and research papers by the representatives of Cambridge anthropological school (J.G. Frazer, J.E. Harrison, J.L. Weston, etc.). Both poems could be considered in the context of modern anthropological and psychoanalytic theories. The ritualistic mode of the texts not only provides scientific grounds for the embodiment of personal and collective experience in poetry but creates a powerful vital impulse inherent in those archaic rituals, the elements of which were reconstructed by the poets. The works of J.G. Frazer, J.E. Harrison, J.L. Weston, and others help the readers to comprehend and expand the content of certain episodes, clarify “dark” places, to see a harmonious poetic structure and sophisticated concept of the world order, civilization and man behind the external arbitrariness and fragmentation. Both *Paris* and *The Waste Land* became manifestations and embodiments of the “mythological method” articulated by Eliot in 1923.

Keywords: T.S. Eliot, Hope Mirrlees, modernist poetic epic, ritual, Cambridge anthropologists, mythological method, rebirth pattern.

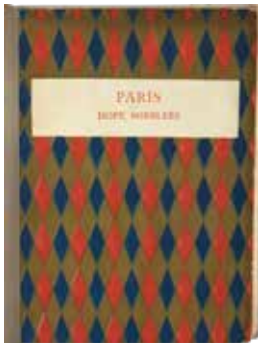
Information about the author: Olga M. Ushakova, Doctor Hab. in Philology, Professor, Tyumen State University, Volodarsky str., 6, 625003 Tyumen, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0656-3774>. E-mail: olmiva@rambler.ru.

For citation: Ushakova, Olga. “Rituals of Spring in Hope Mirrlees’s *Paris* and T.S. Eliot’s *The Waste Land*.” *Literature of the Americas*, no. 13 (2022): 9–60. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-13-9-60>.

Acknowledgments: I am grateful to Sandeep Parmar for providing me with the copy of Hope Mirrlees’s *Collected Poems* and Marilyn Smith for the copy of *The Book of the Bear*. I am indebted to my dear colleagues for the opportunity to know about the results of their studies of Harrison-Mirrlees archives during our meeting at Cambridge.

Столетний юбилей модернистского *annus mirabilis* (1922 — год публикация двух канонических модернистских текстов, «Улисса» Джеймса Джойса и «Бесплодной земли» Т.С. Элиота) — событие, располагающее историков литературы внимательней всмотреться в то культурное пространство, которое стало почвой для активного роста литературных новаций. Художественный и литературный гумус, лежащий в основе «Бесплодной земли», неоднократно в мелочах и подробностях разбирался отечественными и зарубежными элиотоведами. Тем не менее остается еще ряд ракурсов, литературных фактов и разного рода вопросов, которые требуют внимания, аналитического прочтения и большей степени проговоренности. Одной из таких тем является проблема степени влияния (или типологической близости) поэмы «Париж» (*Paris*, 1920) Хоуп Мерлиз на «Бесплодную землю» (*The Waste Land*) Т.С. Элиота. В статье предлагается рассмотреть ряд аспектов, касающихся сходства этих двух поэтических текстов и позволяющих рассмотреть «Париж» как одно из ключевых произведений в процессе формирования классического модернистского эпоса, которое многие критики называют предшественником и возможной моделью для «Бесплодной земли». Как отмечает английский критик Клэр Уиллз в своем эссе о Мерлиз, опубликованном в *London Reviews of Books*, — «С момента выхода первого тиража количеством 175 экземпляров “Париж” неоднократно “открывали заново”, и каждый раз критики и читатели заявляли о его исключительном значении. Трудность заключалась в том, как согласовать утверждения о влиянии “Парижа” с его маргинальным статусом» [Wills 2020].

Историко-литературная справка. Маргинальный статус «Парижа», прежде всего, связан с историей его публикаций, вернее,



Хоуп Мерлиз. «Париж». Издательство The Hogarth Press (1920)

PARIS
A POEM
BY
HOPE MIRRLEES

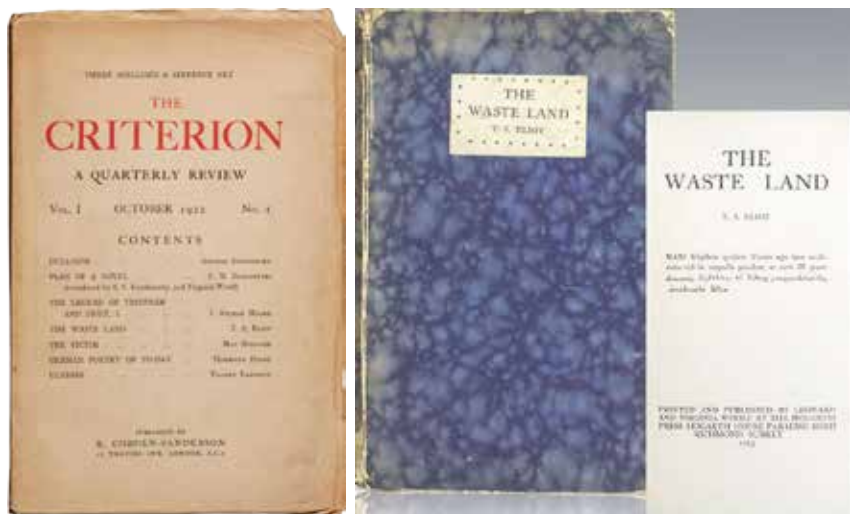
Printed by Leonard & Virginia Woolf at
The Hogarth Press, Paradise Road, Richmond
1919

с отсутствием достаточного количества изданий и, следовательно, малой доступностью текста для широкой читательской аудитории. Поэма была написана Хоуп Мерлиз в 1919 г. и напечатана впервые в 1920 г. в издательстве Хогарт-Пресс (*The Hogarth Press*) тиражом в 175 экземпляров.

Как и другие книги этого частного издательства, поэма была набрана вручную Вирджинией и Леонардом Вулфами. Книга не была замечена читателями и критиками за исключением небольшого круга литературной богемы. При жизни Мерлиз поэма была переиздана в 1973 г. в журнале *Virginia Woolf Quarterly*, а в 2007 г. поэма была опубликована в книге «Гендер в модернизме» (*Gender in Modernism: New Geographies, Complex Intersections*) с комментариями Джулии Бриггз. Более широкая аудитория смогла познакомиться с текстом поэмы и некоторыми другими произведениями Мерлиз (поэзия, эссеистика) после публикации в 2011 г. книги «Избранная поэзия» (Hope Mirrlees. *Collected Poems*) [Mirrlees 2011]. Редактором, составителем и автором обширного предисловия стала британская исследовательница Сэндип Пармар (*Sandeep Parmar*). Академическую критику поэтическое творчество Мерлиз стало привлекать в 1970-е гг. Но большая часть работ о ней появилась в последние годы, что связано не только с доступностью текста «Парижа», но и общим интересом исследователей к «малым» литературным явлениям, «амазонкам» модернизма и разного рода контекстуальным исследованиям.

Следует добавить, что в параллельной плоскости «популярной» литературы (фантастика, фэнтези) Мерлиз как автор романа «Луд-туманный» (*Lud-in-the-Mist*, 1926) оставалась одним из самых читаемых авторов. Благодаря признанию известного английского писателя-фантаста Нила Геймана в том, что он остается в неоплатном долгу у Хоуп Мерлиз, ее слава среди поклонников жанра фэнтези упрочилась. Более того, существует мнение, что именно Мерлиз стала основателем этого жанра в английской литературе. «Луд-туманный» — единственное произведение Мерлиз, переведенное на русский язык. В русскоязычных источниках ее фамилия в большинстве случаев передается как «Миррлиз», при том что в оригинале она звучит как [mɜ:lɪ]. Поэма «Париж» пока не нашла своего русского переводчика, а академические исследования ее поэтического творчества в отечественном литературоведении только начинаются (в частности, анализу некоторых аспектов поэтики «Парижа» посвящены статьи Е.В. Назаровой (Урсовой) [Назарова 2018а; Урсова, Ушакова 2015].

На этом фоне судьба «Бесплодной земли» складывалась феерически успешно. Первая публикация текста поэмы состоялась 15 октября 1922 г. в первом номере журнала *The Criterion*, основателем и редактором которого был сам автор. В ноябре того же года «Бесплодная земля» была опубликована в американском журнале



Первые публикации поэмы «Бесплодная земля»: журнал *The Criterion* 1:1 и книжное издание The Hogarth Press (1923)

The Dial. В книжном формате поэма впервые появляется в декабре того же года в США, в издательстве *Boni and Liveright*. И, наконец, в 1923 г. Вирджиния и Леонард Вулфы печатают ее в Лондоне в *The Hogarth Press*. В последующие годы поэма переиздавалась большими тиражами как в сборниках элиотовской поэзии, так и отдельными изданиями. В 1971 г. Валери Элиот, вдова поэта, опубликовала факсимильное издание чернового варианта поэмы с правкой Эзры Паунда (*The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts, Including the Annotations of Ezra Pound*). За сто лет своего существования поэма приобрела репутацию классического и хрестоматийного произведения. Она считается одним из самых читаемых поэтических текстов на английском языке. На русский язык «Бесплодную землю» начали переводить, начиная с 1930-х гг. (И. Романович). К настоящему времени существует целый ряд переводов «Бесплодной земли» (переводчики — А. Сергеев, А. Найман, С. Степанов, И. Полуяхтов, Я. Пробштейн, К. Фарай и др.).

Публикация «Бесплодной земли» в 1922 г. вызвала многочисленные отклики критиков и литературоведов. Элиотоведение к настоящему времени стало одним из наиболее уважаемых и масштабных (в том числе и по количеству изданных монографий, статей, диссертаций) направлений академического литературоведения. «Бесплодная земля» неоднократно становилась объектом исследований

отечественных ученых. В 2000 г. в издательстве Санкт-Петербургского университета вышла первая (и пока единственная) монография, посвященная этой поэме: «Т.С. Элиот и его поэма “Бесплодная земля”» А.А. Аствацатурова [Аствацатуров 2000]. Также заметным событием в российском элиотоведении стал выход в 2014 г. тома «Т.С. Элиот. Бесплодная земля» в серии «Литературные памятники» [Элиот 2014]. В опубликованной в Приложении статье В.М. Толмачева «Т.С. Элиот, поэт “Бесплодной земли”» [Толмачев 2014] представлен тщательный и вдумчивый профессиональный анализ как поэтики, так и контекстуального поля поэмы.

Таким образом, сухое перечисление фактов показывает, что «Париж» и «Бесплодная земля» — тексты различной «весовой категории», культурного статуса и степени узнаваемости. Тем более интересно рассмотреть их в едином культурно-историческом пространстве и в ракурсе одной исследовательской проблемы.

Биографический контекст. В рамках данной статьи нет необходимости обращаться к изложению последовательной биографической канвы, хотя российской аудитории биография Хелен Хоуп Мерлиз (Helen Hope Mirrlees, 1887–1978) практически неизвестна, да и биография Томаса Стернза Элиота (Thomas Stearns Eliot, 1888–1965) не представлена у нас в более или менее полной версии. В данном случае нас интересуют пересечения и переклички судеб этих двух поэтов. Можно начать с того, что встреча Мерлиз и Элиота была неизбежна: они принадлежали к одному и тому же социальному, культурному и профессиональному кругу. Мерлиз, как и ее «младший» товарищ Элиот, происходила из уважаемой и обеспеченной семьи и получила блестящее образование. Она изучала классику в Кембридже, знала несколько языков, в том числе древнегреческий, латынь, французский, испанский, русский, арабский, персидский, исландский. Мерлиз была вхожа в самые знаменитые богемные салоны и допущена в интеллектуальные сообщества, известные своей закрытостью (например, «декады» в Понтиньи), была любимой ученицей и соратницей выдающейся ученой Джейн Эллен Хэrrисон, дружила с Вирджинией Вулф, Гертрудой Стайн, Роджером Фраем, Алексеем Михайловичем Ремизовым, Дмитрием Петровичем Святополком-Мирским и т. д. Это примерно тот же самый круг, в котором вращался Элиот после своего переезда в Англию.

Одним из самых интригующих аспектов взаимоотношений Мерлиз и Элиота является вопрос о том, читал ли Элиот «Париж»

в период с 1920 по 1922, то есть в годы, предшествующие написанию «Бесплодной земли»? Известно, что лично они познакомились уже после выхода «Бесплодной земли». Тем не менее можно предположить, что Элиот был в курсе того, что публиковалось в издательстве «Хогарт-пресс». Выходу «Парижа» непосредственно предшествовала публикация его второй поэтической книги «Стихотворения» (*Poems*, 1919). Сама Мерлиз в письме к Брюсу Бейли на поставленный выше вопрос ответила, как «настоящая леди», весьма уклончиво. Бейли приводит цитату из ее письма в своей статье «Заметки о “Бесплодной земле” и “Париже” Хоуп Мерлиз» (1974): «Мистер Элиот провел военные годы (Вторая мировая война) с моей матерью и со мной в Суррее. Нет, я никогда с ним не обсуждала поэму “Париж”, и я не в курсе, видел ли он ее когда-нибудь. Мы еще не были знакомы в 1919» [Bailey 1974: 3]. Кстати, в майском номере журнала *The Criterion* за 1927 г., редактируемого Элиотом, вышла рецензия на роман Мерлиз «Луд-туманный», автор ревью скрыт под инициалами I.P.F.

Можно предположить, что часть материалов (эпистолярии, мемуары и т. п.) пока еще недоступны исследователям, поэтому остается возможность получения какой-либо новой информации о взаимоотношениях Мерлиз и Элиота. В настоящий момент одним из наиболее важных совпадений в биографиях поэтов можно считать факт их религиозного обращения, произошедшего в очень близкие по времени даты: Элиот обратился в англиканство в 1927 г., а Мерлиз в 1929 г. — в католичество. Для обоих поэтов это был серьезный шаг, предопределивший всю их последующую жизнь. Возможно, именно истовая религиозность и интерес к фундаментальным теологическим вопросам сблизили Элиота и Мерлиз. Элиот был принят в семье Мерлиз, свидетельством чему является его пребывание в их доме во время войны, а также переписка с племянником Мерлиз, с которым поэт, в частности, обсуждает семейную генеалогию. Учитывая то, что именно в годы Второй мировой войны Элиот завершает работу над «Четырьмя квартетами», можно предположить, что при внимательном прочтении можно увидеть в текстах «квartetов» не только «присутствие» Эмили Хейл, но и «тень» Хоуп Мерлиз. Описание личности Мерлиз в мемуарной и биографической литературе показывает, что она начиная с конца 1920-х гг. вела отшельнический образ жизни и была способна сливаться с фоном не менее виртуозно, чем Старый Опоссум. Ряд исследователей также высказывают предположение, что Элиот мог повлиять на позднее творчество Мерлиз.

Очевидно, что этот исследовательский сюжет еще может неожиданно развернуться.

Мнение о том, что поэма Мерлиз «предвосхитила» «Бесплодную землю» стало общим местом с тех пор, как «потерянный модернистский шедевр» был возвращен в публичное пространство и привлек к себе внимание исследователей и читателей. Упоминания об этом «сродстве» есть практически в каждой работе о поэме «Париж». Но при этом развернутых и всесторонних исследований этой проблемы пока не появилось, поэтому нельзя не согласиться с известным американским элиотоведом Нэнси Гиш (Nancy Gish), заметившей, что ключевым словом в этой ситуации является именно «упоминалось» (“mentions”) [Gish 2011: 1].

Одна из первых работ о Мерлиз, написанная еще при ее жизни, статья «Заметки о “Бесплодной земле” и “Париже” Хоуп Мерлиз» Бейли была опубликована именно в элиотовском журнале и построена на фиксации (упоминании) тех или иных параллелей между двумя текстами. Учитывая тот факт, что творчество Мерлиз до этого времени (начало 1970-х гг.) совсем не привлекало внимания критиков, обращение к «Парижу» в контексте «Бесплодной земли» (или *vice versa*) свидетельствует о том, что Бейли совершенно точно высветил генетическую связь поэм и обозначил общее художественное пространство. Так, в частности, Бейли отмечает: «Эти две поэмы имеют некоторые общие структурные характеристики — и “Париж” порой превосходит “Бесплодную землю” смелостью формы. Обе поэмы состоят из наложенных друг на друга фрагментов песен, обрывков разговоров, литературных аллюзий и оригинальной поэзии, которые окончательно сливаются в ускоряющейся какофонии. Элиотовские последние строки не более загадочны и беспорядочны, чем финал “Парижа”» [Bailey 1974: 3]. Бейли выявляет как общую схожесть поэтической структуры, так и многочисленные «параллельные» образы (реки Сена и Темза, весна, птицы и т. п.). Несомненно, начатое Бейли сопоставление стимулирует дальнейшие сравнительные исследования, обнаружение и анализ тех или иных образов, аллюзий, взаимоотражений, переключек.

Продуктивным также является обращение к сопоставительному исследованию общих принципов построения текстов, концептуального и контекстуального полей. И то и другое произведение

можно определить как поэму-миф, поэму-видение, поэму-квест и т. п. В поэмах Мерлиз и Элиота действие разворачивается в мегаполисе (Париже и Лондоне соответственно). При этом город, с одной стороны, представлен как конкретный реальный материальный локус, топографию которого можно верифицировать, пройдя очерченный авторами маршрут. С другой стороны, Париж Мерлиз и Лондон Элиота, как и джойсовский Дублин, — это некое бесконечное метафизическое пространство, город-призрак, город-фантом, город-космос. Американский элиотовед Сирена Пондром, представляя «Париж» в специальном «парижском» номере элиотовского вестника, справедливо отмечает «улиссоподобие» обоих текстов: «Конечно, поэма занимает свое место рядом с “Улиссом” Джойса, “Песнями Джоаннесу” Мины Лой и “Бесплодной землей” как одно из мастерски написанных квазимифических путешествий по городу в течение одного дня» [Pondrom 2011: 4].

И «Париж», и «Бесплодная земля» написаны после Великой войны и являются отражением военной и послевоенной коллективной и личной травмы, постапокалиптического видения мира, ощущения вселенской катастрофы, всеобщего распада и упадка, кризиса и хаоса. Энтропия как одна из основных тем выражается на уровне формы в энтропичности, фрагментарности повествования и соответствующей технике (отсутствие сюжета и действующего главного героя, коллаж, разрушение синтаксиса, изовербальность и т. п.). Переплетение различных культурных кодов (исторических, музыкальных, живописных и др.), особого рода хронотоп (настоящее неотделимо от прошлого и вечного, время циклично), полилингвальность, языковая игра, высокая степень аллюзивности и т. д. — все эти и другие общие характеристики модернистского текста применимы к обоим поэмам. Можно отметить оригинальную структуру и графическую необычность текстов. Особенно в этом плане примечательна поэма «Париж»: некоторые строки расположены по центру, а отдельные слова выделены заглавными буквами, разнесены друг от друга или расположены вертикально.

В качестве еще одной параллели почти все исследователи отмечают, что Мерлиз снабдила свое творение послетекстовыми комментариями (Notes). Эти заметки не так обширны, как те, что появились в третьем (книжном) издании «Бесплодной земли», вышедшем в американском издательстве «Boni & Liveright», но важен сам факт появления автокомментария. В случае Элиота автокомментарии

стали объектом перманентной интерпретации. В своей лекции «Границы критики» (*The Frontiers of Criticism*), прочитанной 30 апреля 1956 г. на стадионе в Миннеаполисе (штат Миннесота), поэт с долей юмора комментирует свои «комментарии» к поэме, сетуя на то, что «они пользовались большей популярностью, чем сама поэма» и что читатели, купив его книгу и не обнаружив в ней комментариев, «требуют деньги обратно»¹. Там же Элиот замечает, что ему не известен кто-либо из современных поэтов, кто бы «злоупотреблял подобной практикой», кроме Марианны Мур, чьи комментарии, по его мнению, всегда «уместны, любопытны, убедительны, восхитительны» и не поощряют охотников за аллюзиями². Несмотря на славу элиотовских комментариев как новации и оригинального приема, факт остается фактом: в издательстве «Хогарт Пресс» в 1920 г., а затем в 1923 г. вышли две поэтические книги, тексты в которых были снабжены авторскими комментариями. И первым из этих изданий была поэма «Париж» Мерлиз с шестью авторскими пояснениями. Несмотря на столь скромное количество заметок, это был, по мнению Джулии Бриггз, «еще один в высшей степени оригинальный жест — снабдить серией комментариев свою, по общему признанию, трудную поэму» [Briggs 2011: 127]. Бриггз уточняет: «Хотя и были прецеденты (Поуп снабдил комментарием свою “Дунсиаду”), для автора было все же необычно аннотировать свой собственный текст таким образом. Хотя ее заметки кратки и фрагментарны, они предлагают свежий взгляд на поэму и, кстати, предвосхищают использование комментариев Элиотом к “Бесплодной земле” (1922)» [Briggs 2011: 127].

Представленный выше ряд сопоставлений можно продолжить, причем каждое из них требует специального рассмотрения. В данной работе предлагается обратить внимание на еще одно важное для обоих авторов сходство, которое можно определить как «антропологический» или «ритуалистический» модус. В основе философской концепции и художественного строя обоих произведений лежат идеи, изложенные в конкретных научных трудах, авторами которых были представители кембриджской антропологической школы. В эссе «Бой в барабан» (*The Beating of a Drum*, 1923) Элиот рассуждает о том, что литература не может быть понята без соотнесения с источниками, которые отдалены, «трудны для понимания», созданы на этапе пер-

¹ Eliot, T.S. *On Poetry and Poets*. London; Boston: Faber and Faber, 1957: 110.

² Ibid.

вобытного, «нерасчлененного», дологического мышления³. В таком понимании литературного процесса большую роль сыграло влияние идей последователей Дж.Дж. Фрэзера, представителей Кембриджской школы классической филологии, Дж. Меррея, Дж.Э. Хэррисон, Ф. Корнфорда, А. Кука и др., видевших в ритуале и культах важнейший источник развития мифологии, религии, философии, искусства.

Элиот был хорошо знаком с исследованиями этих ученых (и лично знал некоторых из них), о чем он неоднократно упоминает в своих эссе. Так, в эссе «Еврипид и профессор Меррей» (*Euripides and Professor Murray*, 1920) он отдает дань уважения работам ученых-антропологов, сформировавших не только новый взгляд на классическую литературу, но и открывших для современников вечно живое начало, из которого выросли архаические формы культуры: «Не так легко найти книги более увлекательные, чем труды мисс Хэррисон, м-ра Корнфорда, или м-ра Кука, в которых они погружаются в корни греческих мифов и ритуалов; а мсье Дюркгейм с его теорией общественного сознания, и мсье Леви-Брюль со своими индейцами Бороро и их тотемическими представлениями, являются восхитительными писателями» [Eliot 1998: 42–43]. Стоит упомянуть о его обращениях как редактора журнала *The Criterion* к почитаемым им научным авторитетам с просьбой прислать материалы для публикации. Например, в письмах от 29 мая 1923 г. (основной текст написан «под копирку») он обращается с просьбой к Хэррисон и Корнфорду: «Если Вы согласитесь прислать что-то к следующей зиме, я буду несказанно благодарен» [The Letters of T.S. Eliot 2009: 160]. К сожалению, публикации Хэррисон и Корнфорда в журнале *The Criterion* не состоялись, тем не менее на его страницах можно встретить работы ученых-антропологов (например, «Примитивное сознание и азартные игры» Л. Леви-Брюля, февраль 1924 г.) или же рецензии на их труды (например, рецензия Р. Грейвза на книгу Б. Малиновского «Миф в примитивной психологии», опубликованная в майском номере журнала за 1927 г.).

Кембриджские антропологи-классики рассматривали миф как форму бытия, включающую «целостную практическую реальность» и определяющую основы человеческого общества. Основой, прообразом и моделью правил и законов, действующих в архаическом мире, по их мнению, был ритуал. Именно эта «ритуалистическая» теория

³ Eliot, T.S. “Beating a Drum.” *Nation and Athenaeum*, vol. 34, no. 1 (6 October 1923): 11.

стала научно-теоретической основой творчества таких сознательно мифологизирующих авторов, какими были Мерлизи и Элиот.

Косвенно ссылаясь на свое собственное использование антропологического исследования сэра Джеймса Фрэзера в «Бесплодной земле», Элиот предполагает, что новые формы знания не только предоставляют материал, который может быть усвоен искусством, но также делают возможными совершенно новые формы искусства: недавно открытые структуры коллективного бессознательного и элементы культовой практики примитивных обществ становятся моделями для создания нового порядка. Судя по комментарию к «Бесплодной земле», Элиот подходит к ремеслу поэта не как к таинственному процессу, результату вдохновения, а вооружившись списком научной литературы и определенной методологией.



В комментариях к «Бесплодной земле» Элиот отмечает влияние трудов кембриджских антропологов — многотомной «Золотой ветви» Дж. Фрэзера (1890–1915) и монографии «От ритуала к рыцарскому роману» Дж. Уэстон (1920) — на замысел и поэтику поэмы: «Не только название, но и построение и, в значительной степени, символика поэмы отмечены влиянием книги мисс Джесси Л. Уэстон, посвященной легенде о Граале, “От ритуала к рыцарскому роману” (Кембридж). Я настолько ей обязан, что считаю, что труд мисс Уэстон может прояснить некоторые сложности в поэме лучше, чем это сделали бы мои объяснения; и я рекомендую ее (кроме того, что эта книга представляет интерес сама по себе) любому, у кого возникнут трудности с пониманием поэмы. Другая книга, которой я также в целом обязан,

и которая оказала огромное влияние на наше поколение, — “Золотая ветвь”; я использовал, прежде всего, два тома “Адонис, Аттис, Осирис”. Всякий, кто знаком с этими трудами, сразу же распознает в поэме определенные отсылки к ритуалам растительности» [Eliot 2015: 72]. Б.С. Саузм сообщает, что Элиот внимательно изучал Фрэзера еще будучи студентом Гарварда и в 1913 г. написал по нему «курсовую» (“seminar paper”) [Southam 1994: 129].

В эссе «“Улисс”, порядок и миф» (“*Ulysses*”, *Order and Myth*, 1923) Элиот пишет об открытии Джойсом «мифологического метода», за которым будущее: «Огромное значение приобретает использование м-ром Джойсом параллели с “Одиссеей”. Она имеет ценность научного открытия. <...> Используя миф, постоянно выдерживая параллель между современностью и античностью, м-р Джойс прибегает к методу, которым следовало бы воспользоваться и другим. <...> Вся суть в том, чтобы взять под контроль, упорядочить, придать форму и значение необозримой панораме пустоты и анархии, каковой является современная история» [Eliot 1975: 177]. И далее Элиот называет те научные основания, на которых может строиться этот метод: психология, этнология, «Золотая ветвь» Фрэзера [Eliot 1975: 178]. Ключевыми словами в этом высказывании Элиота являются «*научное открытие*» и «*метод*». Одной из особенностей функционирования мифа в структуре «Бесплодной земли» стала попытка использовать не просто определенный мифологический паттерн, сложившийся в архайке, а его современную академическую интерпретацию, результат научных исследований в области мифологии и антропологии.

Собственно, Элиот говорит не только о Джойсе и об У.Б. Йейтсе, который, по его мнению, уже использовал этот метод в своем творчестве, но и о себе, применившим этот мифологический метод годом ранее в «Бесплодной земле». Не будет преувеличением включить в этот ряд и Мерлиз, чья поэма выросла на основе тех самых научных идей, которые упомянул Элиот в своих эссе, а ее поэтическая техника подпадает под определение «мифологический метод». Если для Элиота обращение к трудам кембриджских антропологов было во многом книжным и сознательным, то для Мерлиз, профессионального «классика», кембриджская антропология была естественной средой обитания. После непродолжительного обучения в Королевской академии драматического искусства Мерлиз поступила в Кембридж (Ньюнэм-колледж), где изучала греческий язык под руководством великой Джейн Эллен Хэррисон (Jane Ellen Harrison, 1850–1928).

Мерлиз стала другом, соратницей и спутницей Хэррисон на долгие годы. В 1920-е гг. они жили в Париже, изучали русский язык в Национальном институте восточных языков и цивилизаций, занимались совместными проектами, перевели на английский язык «Житие протопопы Аввакума, им самим написанное» (*Life of the Archpriest Avvakum by Himself*, 1924), стали составителями и переводчиками текстов сборника «Книга Медведя» (*The Book of the Bear*, 1926).



Выпускники Ньюнэм-колледжа, Кембриджский университет (1913). Х. Мерлиз в последнем ряду, крайняя справа. Фото из архива Ньюнэм-колледжа

Первый стих «Парижа» “I want a holophrase” («Я хочу голофразу» или «Мне не хватает голофразы», как предлагает Бриггз [Briggs 2011: 113]), сразу отсылает читателя к трудам Хэррисон и, прежде всего, к ее монографии «Фемида: исследование социальных истоков греческой религии» (*Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*, 1912). Заканчивается же поэма графическим изображением ковша созвездия Большой Медведицы, использовавшегося в переписке Мерлиз и Хэррисон как символ и эмблема последней (история с медведями в жизни и творчестве Мерлиз и Хэррисон — это отдельный интереснейший сюжет, заслуживающий специального исследования). Мерлиз была ученицей Хэррисон на первом курсе



Хоуп Мерлиз и Джейн Эллен Хэррисон в Париже (1915).
Фото из архива Ньюнэм-колледжа

Кембриджа между 1910 и 1913 гг. (Элиот в это время штудирует кембриджцев в Гарварде), когда Хэррисон ввела термин *«голофраза»* в научный оборот. Таким образом, «Париж» начинается с обращения к исследованию Хэррисон и заканчивается личным посланием к ней. Эта рамочная конструкция буквально обозначает то семантическое пространство, в котором создавалась поэма.

Первая строка «Парижа» выполняет ту же функцию, что и пояснения Элиота в комментариях к «Бесплодной земле», касающихся научных источников. В отличие от поэта-книжника, Хоуп находится внутри самого академического сообщества и может позволить себе определенную меру неформальности и недоговоренности. Ее положение среди ученых-ритуалистов (именно Мерлиз посвящена книга Хэррисон «Эпилегомены к исследованию греческой религии», 1921) дает основания характеризовать ее в данном случае так, как она назвала своего русского друга, писателя А.М. Ремизова, в эссе «О некоторых аспектах творчества Алексея Михайловича Ремизова» (1926): “an Initiate” («Посвященный») [Mirrlees 2011: 84]. Будучи «инициированной» и посвященной, Мерлиз свободно и обильно использует научные наработки Хэррисон, не указывая источники.

Звезды ковша Большой Медведицы выполняют роль подписи (за ними в публикации следуют только адрес и дата написания поэмы). Эта графическая конфигурация — оммаж, посвящение

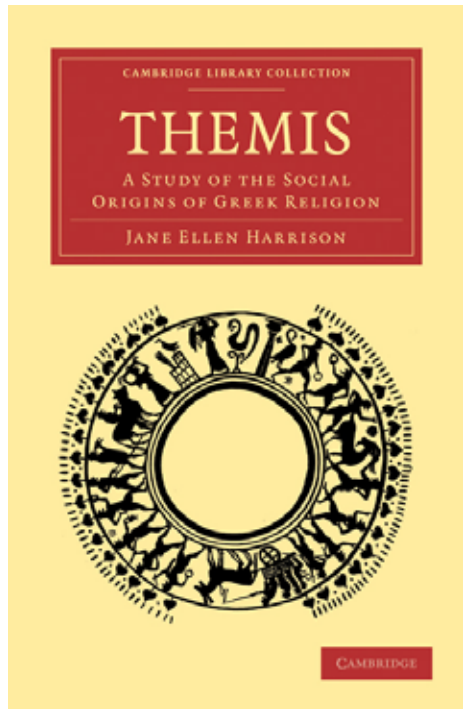
Учителю и одновременно референция, аналог академической сноски. Рискнем предположить, что именно этот звездный символ сознательно или неосознанно использовала Вирджиния Вулф в эссе «Своя комната» (*A Room of One's Own*, 1929), описывая видение-мираж Хэррисон в окрестностях Ньюэм-колледжа (в тексте вымышленный Fernham / Фернэм): «На веранде, видимо, желая подышать воздухом и полюбоваться садом, возникла женская фигура — высокая, но сутулая, словно от застенчивости. Я разглядела высокий лоб, поношенное платье. Неужели это знаменитая Дж. Х.? Несмотря на размытость очертаний, видение было ярким. И вдруг как будто окутавшее сад покрывало ночи рассекли мечом, и сквозь прореху ворвался свет звезд. Волшебная картина весенней природы исчезла под натиском ужасной реальности»⁴. В основу «Своей комнаты» положены лекции, прочитанные Вулф в кембриджских колледжах Ньюэм и Гертон осенью 1928 г. Хэррисон умерла весной этого же года. Дневниковая запись от 17 апреля 1928 г. содержит эпизод встречи Вулф с Мерлиз: «...идя по кладбищу под сильным дождем с ветром мы встретили Хоуп и темноволосую ухоженную женщину. Взмахнув ресницами, они прошествовали мимо. И почти тотчас я услышала: “Вирджиния!” Обернулась и увидела, что Хоуп идет обратно. “Джейн умерла вчера”, — пробормотала она, будто спросонья, и заговорила как безумная, “не в себе”» [Вулф 2009: 161]. Видение «в саду», представшее перед Вулф, отразило ее недавние переживания по поводу утраты Хэррисон, а звездное небо, как и воображаемая весна (действие в «Своей комнате» в реальности происходит осенью), могли быть отблесками поэмы «Париж», текст которой Вулф собственноручно набирала в 1920 г.

Само понятие «голофраза» может быть соотнесено с эллиотовским «мифологическим методом» как эстетическим принципом. Существует ряд разнообразных трактовок и формулировок данного термина. Так, например, в психологии и медицине голофраза определяется как одно слово, обычно в повелительном наклонении, используемое для передачи различных значений, что характерно для речи младенцев. В толковом словаре «Мерриам-Вебстер» существительного “holophrase” нет, но приводится значение однокоренного прилагательного “holophrastic”: «выражающее одним словом или устойчивым словосочетанием комплекс идей» [Merriam-Webster's Collegiate Dictionary 1993: 554].

⁴ Вулф В. Своя комната / пер. с англ. О. Акопян. М.: АСТ, 2021. С. 30–31.

Хэррисон в своей книге «Фемида: исследование социальных истоков греческой религии» (далее — «Фемида»), посвященной изучению ранних форм мифологического сознания, обращается к хтоническому периоду, дионисийской и матриархальной религии, вытесненными олимпийской мифологией с ее стремлением к структурированию и определенного рода логике. В качестве образца дологического синкретического слова Хэррисон приводит пример голофразы, взятой из одного из языков коренных народов Огненной Земли: “mamihlapinatapai”, что означает «смотреть друг на друга в надежде, что кто-то из них предложит сделать что-то, что обе стороны желают, но не хотят делать (“looking-at-each-other-hoping-that-either-will-offer-to-do-something-which-both-parties-desire-but-are-unwilling-to-do”))» [Harrison 1912: 474]. “Mamihlapinatapai” является примером нерасчлененного полифункционального слова, вырастающего из живого естественного потока действительности и деятельности человека и свидетельствующего о его полном вовлечении в общее коллективное поле жизни: «Голофраза выражает холопсихоз (“holopsychosis”))» [Harrison 1912: 474], то есть психологию целостности.

По мнению Хэррисон, в настоящее время необразованные и импульсивные люди склонны к определенному голофрастическому типу выражения. Они нередко пускаются в описание отношений, прежде чем сказать, о ком и о чем идет речь. Голофраза, следовательно, обладает той эмоциональной энергией и личностным содержанием, о котором, в частности, позднее рассуждает Ролан Барт: «Миф обладает императивностью оклика <...> он обращен ко мне; ко мне он развернут, я испытываю на себе его интенциональную силу, он требует от меня принять его всезахватывающую двойственность» [Барт 2014:



283]. Сама категоричность первой строки поэмы Мерлиз предполагает эту императивность и стихийную энергию.

Хэррисон предложила термин «холопсихоз» как описание утерянного человечеством слияния с коллективным опытом, состояния бытия до того, как существование было разделено на субъекты и объекты. Когда Мерлиз начинает свою поэму с желания обрести «голофразу», она ищет ту самую архаическую целостность и естественную связь с началами бытия, которые утрачены человечеством в ходе цивилизации. Холопсихология может противостоять тому состоянию распада, в который погрузился современный человек, а голофраза — стать выражением этого стремления к целостности. Таким образом, в первой фразе поэмы Мерлиз манифестируется обращение к «мифологическому методу», как его представлял Элиот. Голофраза в этом контексте может пониматься как слово-«*мютос*» (слово как миф в прямом соответствии с этимологией) в его первоначальном синкретизме и полноте.

Эта же самая «тоска» по целостности и обоснование целостности как эстетической и философской категории постоянно проявляется в работах Элиота. В основе «Бесплодной земли», как и всего элиотовского творчества, лежит то же стремление к целостности и обретению слова, эту целостность отражающего, которое содержится в первом стихе «Парижа». Одним из инструментов создания целостности является, в частности, определенный миф, структурирующий художественное пространство и связывающий его в единое целое. «Одиссея» у Джойса, Граалев сюжет в интерпретации Уэстон у Элиота, «Лягушки» Аристофана, Дионис и дионисийство, сквозь призму Хэррисон, у Мерлиз — это те несущие конструкции, с помощью которых достигается художественное единство и расширяется смысловое пространство текста.

Отсылка к «Фемиде» Хэррисон в первой строке «Парижа» и цитата из «Лягушек» Аристофана в десятой строке отправляют читателя напрямую к образу Диониса и всему комплексу мифов и ритуалов с ними связанных: “Brekekekex coax coax we are passing under the Seine” [Mirrlees 2011: 3]. Протагонист («фланер» или точнее «фланерша»), спускаясь в парижское метро, погружается в подземный и подводные миры, под воды Сены, уподобляясь Дионису, переправляющемуся в Аид в компании Ксанфия в ладье Харона через подземное озеро в комедии «Лягушки». Плаванье Диониса сопровождается хором лягушек: “FROGS. Brekekekex, coax, coax, brekekekex,

coax, coax. Marshy offspring of the fountains, let us utter an harmonious strain of hymns, my sweet-sounding song, coax, coax, which we\ sung in Lymnae...”⁵. Как предполагает Бриггз в своих комментариях, «лягушки» также могли соотноситься с Францией, это традиционное просторечное именование французов встречается в переписке Мерлиз и Хэррисон [Briggs 2011: 113]. Также хор лягушек отсылает к научным работам самой Хэррисон, посвященным Дионису и связанными с ним ритуалами. Помимо уже упомянутой «Фемиды», это «Прологомены к изучению греческой религии» (*Prolegomena to the Study of Greek Religion*, 1903), «Древнее искусство и ритуал» (*Ancient Art and Ritual*, 1913) и др. Дионис как умирающее и воскресающее божество, дух природы и плодоносящих сил земли, божество растительности, «Дух Года» и т. д. подробно исследуется в трудах Хэррисон.

Семантика смерти-возрождения, связанная с Дионисом как умирающим и воскресающим божеством, соотносится с современностью и послевоенным травматическим синдромом. Непосредственно действие поэмы разворачивается в дни Парижской мирной конференции. Первая мировая война закончилась 11 ноября 1918 г., но мирные переговоры продолжались на протяжении 1919–1920 гг. и привели к созданию Лиги наций и подписанию пяти договоров. Так, Версальский мирный договор был окончательно подписан в Париже (Версале) 28 июня 1919 г. и многими был воспринят пессимистически. Весной 1919 г. Мирная конференция сопровождалась широкомасштабными протестами рабочего класса, выразившего недовольство политикой властей. В частности, 1 мая 1919 г. в Париже состоялась Всеобщая политическая забастовка, упомянутая Мерлиз в комментариях к поэме. Таким образом, Париж является эпицентром послевоенных политических событий и связанных с ними рефлексией, усугубляющей послевоенную депрессию. В поэме Мерлиз современные политические бури, послевоенные постапокалиптические настроения, трагические переживания личных потерь, реакция на космополитический шик и нищету большей части парижского населения, восприятие новых технических достижений и видов транспорта и т. п. объединены в едином жизненном потоке.

Фарс и драма истории и обыденности отражены в конгломерате впечатлений, эмоций и рассматриваются поэтом как элементы универ-

⁵ *The Comedies of Aristophanes*. Literally translated with notes and extracts from metrical versions by William James Hickie, M.A., vol. II. London: George Bell and Sons, 1901: 537.

сального процесса, вечной мистерии умирания и возрождения: “The lovely Spirit of the Year // Is stiff and stark // Laid out in the acres of brown fields / The crisp, straight lines of his archaic drapery / Well chiselled by the plough...”⁶ [Mirrlees 2011: 5]. Поля трудов и дней Гесиода, над которыми витает призрак древнегреческого поэта, трансформируются в поля боев и братских могил, где по-прежнему царствует Дионис. Бриггз отмечает, что жесткие и ровные складки драпировки могут ассоциироваться как с античными статуями, так и с рядами окопов Великой войны [Briggs 2011: 116]. Упомянутый Мерлиз «Дух Года» (Year Spirit или Year-Daimon), возрождающийся весной, представлен Хэррисон в ее трудах. В частности, в «Фемиде» феномен «Духа Года» исследуется как одна из ипостасей Диониса: “It is the return of the vegetation or Year-spirit in the spring” [Harrison 1912: 416]. Именно с Дионисом, «Духом Года», Хэррисон связывает развитие греческой трагедии: «Однако я хочу предположить, что хотя ее содержание далеко отклонилось от Диониса, формы трагедии сохраняют явные следы первоначальной драмы смерти и возрождения Духа Года» [Harrison 1912: 342]. Вслед за Фрэзером она включает Диониса как «Духа Года» и божество растительности в ряд других умирающих-воскресающих божеств: «Страдания (“A Pathos”) Демона Года (the Year-Daimon), как правило, являются ритуалом или жертвенной смертью, как Адонис и Аттис были убиты табуированными животными, фармаков побивали камнями, Осирис, Дионис, Пенфей, Орфей, Ипполит растерзаны на части (σπλαγυμός)» [Harrison 1912: 342]. Мифология Диониса, во всем богатстве вариантов представленная в трудах Хэррисон, составляет основу того ритуалистического модуса, который скрепляет обширный и разнородный материал в поэме «Париж» и помогает декодировать те или иные фрагменты текста.

В поэме Мерлиз Дионис предстает как весенний бог, что также отражает концепцию Хэррисон. В своем послесловии к статье «Мистерии в “Лягушках” Аристофана» (*The Mysteries in the Frogs of Aristophanes*) известного англо-австралийского профессора-классика Тома Джорджа Такера (опубл. в *Classical Review* в 1904 г.) Хэррисон солидаризуется с Такером в том, что в «Лягушках» Аристофан имеет в виду Малые Элевсинские мистерии в Аграх (Малые Элевсинии) и Анфестерии, весенние обряды, а не Большие Элевсинии, посвящен-

⁶ Подстрочный перевод: «Прекрасный дух года // Жесток и суров // Выложенный акрами бурых полей // Твердыми прямыми линиями его архаической драпировки // Четко прорезанными плугом...».

ные Деметре и проходившие осенью: «Профессор Такер любезно разрешил мне добавить постскрипtum к его очень интересной и для меня убедительной работе. Сильными сторонами в его рассуждениях мне представляются (а) тот факт, что Малые мистерии в Аграх связаны с Корой и Дионисом, а не Деметрой, (б) тесная связь с Анфестериями. В подтверждение этому хочу добавить два пункта: а) я давно считаю, что хор лягушек в соответствии с замыслом поет на самом деле в Лимнах, т. е. болотистой лощине между Пниксом и Ареопагом и Акрополем, там, где д-р Дерпфельд открыл древнее святилище Диониса на болотах. Я считаю это верным также потому, что, по моим представлениям, похороны и сцены в Аиде были предположительно связаны с Анфестериями, праздником, которой отмечался в этом святилище и вокруг него» [Tucker, Harrison 1904: 418]. Таким образом, для Хэррисон Дионис (учитывая ее идеи, изложенные в вышеперечисленных трудах) имеет значение как Бог, тесно связанный с подземным миром, посредник между двумя пространствами, а также как весеннее божество, демон пробуждающейся природы, супруг Коры-Персефоны, что соотносится как с мифологией Аида, так и с пробуждением природы весной. Хэррисон полагает, что Дионис, имея хтоническую природу, был «Господом душ», поэтому вместе с первой весенней растительностью на свободу вылетают души умерших.

Именно с этими представлениями связаны Анфестерии, праздник весеннего пробуждения природы, при этом включающий обряды почитания и поминовения душ предков. Анфестерии (Антестерии) становятся центром ритуалистического видения Мерлиз в поэме «Париж». Темой праздника было пробуждение природы и окончание брожения вина. Хэррисон подробно описывает и анализирует этот весенний праздник, посвященный Дионису, во второй главе «Анфестерии. Ритуал призраков и духов» книги «Пролегомены к изучению греческой религии»: «Когда мертвая земля начинает пробуждаться, распускаются почки и цветы, тогда у духов тоже наступает весеннее время, и это был момент того, чтобы умиловить мертвых под землей. Призраки умиротворялись тем, что могли способствовать плодородию, плодородию земли и самого человека» [Harrison 1991: 54].

В этом ракурсе естественным выглядит присутствие призраков на страницах обеих поэм. И в «Париже», и в «Бесплодной земле» эти весенние призраки реальных или вымышленных героев свободно передвигаются по городу рядом с живыми. Париж Мерлиз буквально перенаселен призраками умерших, возвращающихся к жизни или

не находящих покоя, как, например, призрак Пер-Лашеза (Франсуа д'Экса, сеньора де Лашеза, французского иезуита, духовника Людовика XIV, 1624–1709), который бродит по улицам, задрапированный в темную театральную портьеру с вышитой на ней буквой “H”. Бриггз поясняет, что французское название буквы звучит как английское “ash” («прах») [Briggs 2011: 119], напоминая об англиканской заупокойной службе, а также о гильотине, будучи созвучным французскому слову «топор». Ряд этих ассоциаций можно свободно продолжить, что предполагает модернистская игра. Можно также предположить, что за призраком Пер-Лашеза стоят души всех покоящихся на одноименном кладбище. Париж — это «сцена, забитая трупами» (“*the stage is thick with corpses*”), населенная «маленькими стенающими вдовами» (“*little widows moaning*”), где люди, подобные вампирам (“*ghoul-like*”), хоронят своих друзей до того, как те умерли.

Лондон Элиота также населен призраками как мифологических (Тиресий) и исторических персонажей (королева Елизавета I и ее фаворит граф Лестер), так и обычных горожан и аллегорических “*Every Man*”. Видение Лондонского моста в первой части «Бесплодной земли» передает это симультанное существование живых и мертвых, одновременность исторических эпох: «Призрачный город, // Толпы в буром тумане зимней зари, // Лондонский мост на веку повидал столь многих, // Я и не думал, что смерть унесла столь многих. // В воздухе выдохи, краткие, редкие, // Каждый под ноги смотрит, спешит...» [Элиот 2014: 17]. Вереница пешеходов, идущих по Лондонскому мосту зимним утром на работу в Сити (путь, который сам поэт регулярно проходил, работая в Ллойдс Банке), напоминает сонм душ «ничтожных» у врат Ада в «Божественной комедии» Данте, что связано с мотивом смерти при жизни. Элиот буквально цитирует Данте: «... что верилось с трудом // Ужели смерть столь многих истребила» [Данте 1967: 87]. Как в «Париже», так и в «Бесплодной земле» представлена целая череда видений, что свидетельствует об интересе обоих авторов к эзотерике.

Именно на Лондонском мосту, связующем земной и подземный миры, протагонист-квестор окликает Стетсона (Сена и Темза, подобно Лете и Ахерону, являются территорией этого сакрального пограничья). Фигура этого мистического персонажа, соединяющего в себе современного обывателя и воина, сражавшегося во время Первой Пунической войны (264–241 гг. до н.э.), часто привлекала внимание элиотоведов, предлагающих различные интерпретации

его имени и реконструирующих соответствующий аллюзивный ряд. Элиот неоднократно комментировал генезис данного персонажа и его имени. Например, в письме Фергюсу Фицджералду от 6 июня 1940 г. он пишет: «Но в данном случае я просто имел в виду любого другого вышестоящего банковского служащего: человека в котелке, черном сюртуке и полосатых брюках» (цит. по: [Eliot 2015: 617]). В ракурсе проблемы «ритуалов весны» Стетсон олицетворяет то самое зерно Осириса, которое, умерев, должно прорасти весной (об этом подробнее ниже). В комментариях к «Бесплодной земле» в аннотированном издании собрания сочинений 2015 г. под редакцией Кристофера Рикса и Джима Мак Кью говорится о том, что образы цветущего сада, в котором похоронены погибшие на Великой войне солдаты, встречались как в литературе, так и существовали в реальности [Eliot 2015: 618]. Стетсон представляет собой обобщенный тип (отсюда нарочитая стертость индивидуальности) воинов, павших на всех войнах, и воспринимается как часть универсальной матрицы «умирания-возрождения». В этом эпизоде в очередной раз воскрешается «дух» Жана Верденаля, французского друга Элиота, погибшего весной 1915 г. при Дарданеллах.

Метро у Мерлиз и Лондонский мост у Элиота предстают не только как переправа через Сену и Темзу, но и как переход в мир иной, переправа через реки Аида. Е.В. Назарова совершенно верно отмечает, что Мерлиз использует традиционный сюжет «нисхождения в подземный мир»: «в поэме “Париж” Х. Мерлиз обратилась к мифологеме схождения в Ад, которая выражена не только физическим спуском лирической героини в метро, но и использованием аллюзии на комедию «Лягушки» Аристофана, введением образов призраков, которых героиня встречает на своем пути во время дневной прогулки по улицам Парижа, упоминанием названий рек, которые, по словам героини, больше никогда не вернутся к своим берегам, а также описанием состояния дремоты, транса, сна, в который погружен город после войны» [Назарова 2018: 44]. И у Мерлиз, и у Элиота спуск в подземный мир является условием возрождения, что коррелирует с содержанием архаических календарных мифов и ходом действия древних мистериальных обрядов. В категориях психоанализа спуск в подземный мир соответствует процессу погружения в коллективное и индивидуальное бессознательное, поэтому в «Париже» не случайно посреди вод Сены появляется то ли призрак, то ли видение Зигмунда Фрейда.

В поэме Мерлиз призраки разных эпох одновременно населяют улицы Парижа, сосуществуя с полнокровными жизнерадостными обывателями, сидящими за столиками кафе на бульварах, где сам воздух плотен и материален: «Как приятно сидеть на Больших Бульварах — // Они пахнут // Клоакой // Раскаленной резиной // Пудрой // Алжирским табаком» [Mittlees 2011: 9]. Грань между смертью и жизнью в этом Париже призрачна. Это единение живых и умерших также соотносится с Анфестериями, праздником поминовения усопших: «Так, во время Анфестерий “состязание кружек”, иначе — агонв среди “выпивох”, шло рука об руку с поминовением душ усопших — “праздником горшков”. Гостей из преисподней щедро кормили, тешили плясками, а к вечеру отправляли восвояси. Следовательно, праздник был наполнен переживаниями “осуществленной радости или высокой, торжественной скорби”; он показывал жизнь во всей ее полноте и неисчерпаемости» [Новиков, Перфилова 2010: 230]. В целом, связь еды и смерти характерна для всех языческих праздников, связанных с плодородием (см., например, описание Масленицы в книге В.Я. Проппа «Русские аграрные праздники» [Пропп 2022: 32–34]).

В поэме Мерлиз еда (овощи и фрукты, молоко, сыр, каштаны, шоколад и пр.), алкогольные напитки (абсент, аперитивы, вермут) являются естественной частью как повседневной жизни, так и ритуалов весны. В поэме пища также представлена в ее непосредственной ритуальной функции (как часть ритуала христианского или языческого) и подается в некоторых случаях в пародийном (кощунственном с точки зрения ортодоксального христианства) свете: “THE CHILDREN EAT THE JEW”; “The whores like lions are seeking their meat from God” [Mittlees 2011: 12, 16]. Позднее, после своего религиозного обращения, подобные пассажи стали восприниматься Мерлиз как часть того, что она назвала «богохульством» (blasphemy). В данном случае эти гастрономические элементы органично вписываются в ритуалистический код поэмы и отражают откровенный эротический характер некоторых фрагментов, что, впрочем, не противоречит духу мифологии плодородия. Одним из центральных тезисов ритуалистической теории Хэррисон было положение о том, что важной движущей силой цивилизации, основой культов и позднее искусства, была потребность в пище и продолжении рода: «Эти две вещи, еда и дети, были тем, что человек стремился обеспечить магическими ритуалами, связанными с регуляцией смены времен года. Они были краеугольными камнями

того ритуала, из которого, если мы правы, выросло искусство. Из этой потребности в еде возникли сезонные регулярно повторяющиеся праздники» [Harrison 2007: 21].

Любой предмет или событие рассматриваются Мерлиз в этой дионисийской мифологической парадигме умирания-возрождения. Поэма начинается с парада вещей, примет современного города (табличек в метро, афиш, рекламы и т. д.), сквозь которые проступают знаки и символы архаики (Диониса и Анфестерий):

I want a holophrase
NORD-SUD
ZIG-ZAG
LION NOIR
CACAO-BLOOKER
Black-figured vases in Etruscan tombs
DUBONNET [Mirrlees 2011: 3].

Мерлиз в своих комментариях поясняет, что в этом перечислительном ряде представлены названия линии метрополитена, станций метро и надписи на постерах: “Dubonnet, Zig-Zag, Lion Noir и Cacao Blocker are posters” [Mirrlees 2011: 18]. На сайте, посвященном поэме «Париж», размещенном на веб-платформе “Omeka”, представлены фото некоторых рекламных постеров, упомянутых в поэме [Contextual Images]. Как и в «Бесплодной земле», каждое слово (визуальный образ) в «Париже» — это целый кластер аллюзий, число которых не ограничено, что является отличительной чертой модернистского дискурса. Так, например, весь представленный



Рекламный плакат аперитива «Дюбонне» (1896). Художник Жюль Шере. Источник: Washington University Digital Gateway Image Collections & Exhibitions. <http://omeka.wustl.edu/omeka/>

выше ряд соотносится помимо конкретных реалий с дионисийской тематикой (путешествием аристофановского Диониса в Аид, погребальными ритуалами, семантикой плодородия и т. п.).

Так, “NORD-SUD” — это не только название одной из линий парижского метро, соединяющей Монмартр и Монпарнас, а также компании *Nord-Sud*, основанной в 1904 г. и построившей две линии метро. Это еще и название авангардистского литературного журнала *Nord-Sud: revue littéraire*, издававшегося в Париже в период с марта 1917 г. по октябрь 1918 г. Именно в нем публиковались те авторы, которые непосредственным образом повлияли на поэтику «Парижа»: Гийом Аполлинер, Луи Арагон, Андре Бретон, Макс Жакоб, Филипп Супо, Тристан Тцара и др. “Nord-Sud” также является названием или частью названий серии картин итальянского художника, графика и скульптора Джино Северини (Gino Severini, 1883–1966). Начиная с 1910 г. главной темой его творчества стала жизнь большого города. Одна из картин под названием «Север-Юг» (*Le Nord-Sud*, 1912), изображающая сцену в метро и выполненная в технике коллажа, была продана, чтобы помочь профинансировать памятник Аполлинеру, который был другом художника. Имея представление о парижском круге общения Мерлизи в 1910-е гг., можно предположить, что она или была



Джино Северини. «Север-Юг» (*Le Nord-Sud*, 1912). Источник: Пинакотекка Брера, Милан, Италия. <https://pinacotecabrera.org>

лично знакома с Северини, или же слышала о продаже картины в память об одном из самых важных для нее поэтов. Серия «парижских» картин и графики Северини вполне может служить иллюстрациями к поэме Мерлиз.

Ну и, наконец, направление «Север-Юг» связано со спуском аристофановского Диониса в подземное царство. Автор уже упоминаемой статьи, профессор Такер, отмечает, что переход на цветущий луг в низине «в переводе на афинскую топографию означает спуск от храма Геракла Алексикакоса в северо-западной части Афин <...> на юго-восток, в луга к Илисосу» [Tucker, Harrison 1904: 418]. Думаю, что этот ряд референций можно продолжить.

Каждое из приведенных Мерлиз слов (голофраз) можно также проанализировать в разных ракурсах. Но в рамках заданной темы стоит отметить их связь с Анфестериями и дионисийской проблематикой. ZIG-ZAG, название табака — современный аналог воскурений, LION NOIR ассоциируется с пантерой или другими кошачьими, зооморфными соответствиями Диониса, САСАО и аперитив DUBONNET отражают дионисийские возлияния, а этрусские вазы связаны с погребальными ритуалами. На протяжении путешествия эти знаки или их разновидности будут возникать в разных контекстах и ситуациях, поддерживая ритуальный дионисийский стержень повествования.

Опираясь на антропологические и классические работы Хэррисон, поэма сама по себе представляет ритуал, нацеленный на осуществление культурного и религиозного возрождения после Великой войны. Автор «Парижа» не только отражает определенный духовный опыт, но и стремится передать его будущим читателям, запечатлев эпохальный момент истории и перформативно его преобразовывая и представляя. Воплощенный в тексте мистический опыт связывает настоящее с прошлым и будущим.

Обращаясь в своей поэме к дионисийским ритуалам, разрабатывая и используя современный художественный язык, Мерлиз в поэтической форме претворяет убеждение кембриджских ритуалистов в том, что мифы об умирающем и воскресающем божестве сыграли огромную роль в развитии европейской культуры и литературы. Семантика мифа об умирающем и воскресающем божестве, его композиционная структура (уход героя из обыденного мира, испытания, овладение объектом, необходимым для восстановления благополучия, возвращение) и трактовки этого мифа учеными-антропологами также оказали влияние на формирование художественного

мира «Бесплодной земли». Если в целом философская концепция элиотовского текста определяется методологией Кембриджской антропологической школы, то художественная интерпретация мифа обусловлена содержанием конкретного научного труда, монографии Уэстон «От ритуала к рыцарскому роману» (*From Ritual to Romance*, 1920). Легенда о Граале помогает структурировать материал, определяет особенности композиции поэмы и характер протагониста. Граалев сюжет разворачивается в рамках мифологемы умирающего и воскресающего божества, детально разработанной в трудах Фрэзера. Сама Уэстон в своей книге также говорит о влиянии Фрэзера на ее работу: «Несколько лет назад, когда еще свежи были впечатления от эпохального труда сэра Дж.Дж. Фрэзера “Золотая ветвь”, я была поражена сходством, имеющимся между определенными аспектами легенды о Граале и характерными особенностями культов плодородия» [Weston 1997: 3]. Уэстон была также поклонницей теософской системы Е.П. Блаватской, которая продолжала оставаться популярной в Англии и Америке в начале прошлого века. Она интересовалась, в частности, способами трансмиссии «секретной доктрины», начиная с древних архаических культов и заканчивая современными оккультными практиками. Это послужило причиной того, что некоторые критики по выходе поэмы пытались увидеть в «Бесплодной земле» теософский трактат [Southam 1992: 127].

Будучи последовательницей Фрэзера, Уэстон связывала происхождение легенды о Граале с архаическими культами умирающих и воскресающих богов, находя сходные элементы в явлениях, исторически и географически отдаленных друг от друга. Подобная интерпретация оказалась близка Элиоту, на что он указывает в комментарии. В основе этих поисков первоэлементов, аналогий, увлекавших исследователей, философов, художников начала XX в., лежало стремление восстановления утраченной духовной традиции, универсального высшего начала. Стремление отыскать формы преемственности древних культов и христианства ярко проявляется в «Золотой ветви» Фрэзера. Возможно, что именно этим универсальным подходом к культурной традиции сформированы предпосылки нового обращения интеллектуалов того времени к христианству, как религии, укорененной в самом источнике жизни. Это понимание органичной связи христианства с предшествующими культами отражена в текстах обеих поэм. У Мерлиз весенние ритуалы — это целый ряд праздников, включающий помимо уже упомянутых диони-

сийских празднеств важные даты христианского весеннего календаря (масленичный карнавал, Пепельная среда, Великий пост, Страстная Пятница, Пасха и т. д.). Образ Богоматери в поэме предстает на фоне языческих богинь, олицетворяющих плодоносящие силы природы, а библейские аллюзии соседствуют с реалиями современной жизни или отсылками к дохристианским культам. Поэма, посвященная Парижской Богоматери (*A NOTRE DAME DE PARIS*) «в знак признания дарованных милостей», начинается как путешествие по подземному миру под хор аристофановых лягушек. Ту же взаимосвязь различных религиозных и культурных традиций мы видим в «Бесплодной земле», где, например, образы Будды и блаженного Августина предстают в едином смысловом пространстве. В свете дальнейшей духовной эволюции поэтов такой этап философского осмысления преемственности культур выглядит закономерным. В своих комментариях к «Огненной проповеди», третьей части поэмы, Элиот поясняет: «Сведение вместе двух представителей восточной и западной аскетики в этой части поэмы не случайно» [Элиот 2014: 49].

«Золотая ветвь» Фрэзера оказала большое влияние на становление эстетики англо-американского модернизма, став своеобразным научно-теоретическим путеводителем в поисках духовных первоначал. Фрэзер считал, что «... чем глубже мы исследуем природу, тем больше нас поражает строгое единообразие и безукоризненная точность, которые отличают природные процессы во всех их известных проявлениях. Всякий сколько-нибудь значительный шаг на пути познания до сих пор способствовал расширению наших представлений об упорядоченности мира и ограничивал соответственно сферу кажущегося беспорядка. Это дает нам основание полагать, что и там, где, казалось бы, продолжают господствовать произвол и случайность, на более высоком этапе познания место кажущегося хаоса займет космос» [Фрэзер 1998: 744].

Мифологема умирания-воскресения, обстоятельно изученная в трудах кембриджских ученых, стала объединяющим началом, скрепившим фрагменты «Парижа» и «Бесплодной земли» и придавшим им содержательную целостность и универсальность звучания. Как справедливо замечает известная шведская элиотовед Марианн Тормален о «Бесплодной земле»: «Жизнь и смерть, убийство и созидание, секс и религия — все это аспекты культурной панорамы, представленные антропологами, и Элиот сумел почувствовать, что для читателя его поэмы будет немаловажно знать о последних достижениях в этой об-

ласти» [Thormahlen 1978: 73]. Имеющиеся в поэмах многочисленные отсылки к религиозным, философским, художественным текстам, что, на первый взгляд, создает эффект пестроты и хаотичности, объединены в рамках одной мифологемы «умирающего и воскресающего» бога, формулы «рождение – смерть – воскресение». Таким образом, разнородный материал складывается в целостную картину.

Уже само название произведения «Бесплодная земля» выявляет связь с легендой о Граале. Как отмечает Уэстон, образ «“бесплодной земли” является постоянной составной мифа вне зависимости от особенностей той или иной литературной обработки легенды о Граале» [Weston 1997: 11–12]. Вариативными являются причины бесплодия земли (смерть неизвестного рыцаря, засуха, война и т. п.), способы ее возрождения и т. д. У Элиота «бесплодная земля» становится многоплановым символом, автор учитывает духовные, мифологические, социальные, психологические и другие возможности интерпретации этого образа.

Тема рождения-смерти возникает в начальных стихах поэмы: «Апрель, беспощадный месяц, выводит // Сирень из мертвой земли, мешает // Воспоминанья и страсть, тревожит // Сонные корни весенним дождем» (здесь и далее текст поэмы на русском цитируется в пер. А. Сергеева) [Элиот 2014: 13]. «Смерть в рождении», «рождение в смерти», муки рождения и т. п. — смыслы, включенные в эти строки. Именно в этих первых строках содержится та неукротимая энергия порождения, которая утрачена в мире «бесплодной земли» и на поиски которой устремлен вектор развития поэмы, квест ее протагониста Короля-рыбаря. Как и в поэме Мерлиз, в «Бесплодной земле» тема обозначена в первых строках произведения, и все дальнейшее повествование развивается в рамках этой темы. Здесь же представлен и ритуалистический модус поэмы.

Интерпретации первых стихов поэмы Элиота посвящено немало исследовательских комментариев, от констатации скрытого цитирования Дж. Чосера и У. Уитмена до попытки препарировать явление, эпифанию несомненной поэтической красоты и гармонии, заключенной в этих строках. Абстрагируясь от культурных контекстов, эти строки можно понимать как выражение жалобы пробуждающейся от зимней спячки природы, осознание холодной жесткой сущности реального мира после утраты сна под снежным одеялом, травмы и транса пробуждения, выхода во внешний мир и начала жизненного круговорота (апрель — первый месяц зодиакального круга) и т. п.

Дополнительные смыслы начинают проявляться в рамках антропологической парадигмы.

В главах «Золотой ветви», посвященных культуре Осириса и используемых поэтом (названия глав он уточняет в комментарии), апрель предстает как воплощение бесплодия земли, ее умирания. Именно в апреле, согласно Фрэзеру, начинается в Египте мертвый сезон: «С середины апреля до середины июня земля в ожидании “нового Нила” представляется полуживой» [Фрэзер 1998: 386–387]. Апрель в книге Фрэзера, действительно, «жестокий месяц», несущий бесплодие земле. С этим был связан и миф об умирании бога, чья смерть приходилась на март-апрель, время жатвы в Египте: «К этому моменту урожай был собран, вода в реке спала, и вместе со смертью бога злаков, казалось, приостановила ход сама жизнь» [Фрэзер 1998: 387]. Вероятно, Элиот учитывал это фрэзеровское значение апреля как месяца, связанного со смертью божества в египетской мифологии. В то же время образ апреля в поэме амбивалентен, как и в описанной антропологами мифологеме, смерть является условием будущего возрождения. Согласно Уэстон, мотив «отворения вод» — важный составной элемент мифа о Граале. Именно апрель был тем месяцем, когда начиналось ожидание «бога воды» и связанного с ним грядущего плодородия. У Мерлиз в «Париже» также возникает образ «злой апрельской луны» (“The wicked April moon”), связанный с дождем и водной темой: Сена, «старая эгоистка невозмутимо течет к морю, размышляя о водорослях и дожде» [Mirtlees 2011: 11]. Такой необычный ряд образов, учитывая антропологические занятия автора, также мог быть инспирирован Фрэзером.

В «Бесплодной земле» обозначенная в начальных семи строках тема последовательно развивается на протяжении всей поэмы. Образы «мертвой земли», «дождя», «корней», «растений», «почвы» и др., а также связанные с ними мотивы «рождения – смерти», «засухи – влаги», «темноты – света», «нижнего и верхнего миров» и др., варьируются в самых различных ситуациях и комбинациях. Так, в конце первой части «Погребение мертвого» (ст. 71–75) возникает достаточно мрачная, на первый взгляд, картина, в которой именно смерть является началом нового рождения. Протагонист-квестор обращается к Стетсону: «Мертвый, зарытый в твоём саду год назад, — // Пророс ли он? Процветет ли он в этом году? — // Или, может, неожиданный мороз поразил его ложе? // И да будет Пес подалее оттуда, он друг человека // И может когтями вырыть его из земли!» [Элиот 2014: 17].

Этот фрагмент также непосредственно соотносится с представленными у Фрэзера описаниями культов умирающего и воскресающего божества. В частности, в «Золотой ветви» приводятся примеры захоронения вместе с мумиями многочисленных фигурок Осириса, сделанных из ила и зерна: «Они начинены зерном, ростки которого, как считается, символизируют воскресение бога. Подобно тому, как на празднике сева захоронение в землю изображений Осириса, набитых зерном, имело своей целью ускорить рост побегов, захоронение аналогичных изображений в могиле также, несомненно, имело своей целью оживить умерших, другими словами, обеспечить бессмертие их души» [Фрэзер 1997: 395]. Зарытое в землю тело божества давало начало новой жизни и становилось залогом ее продолжения: «Зерно произрастало из тела бога зерна, он кормил народ телом своим и умирал для того, чтобы люди могли жить» [Фрэзер 1997: 394].

Рассмотренный в пределах мифологемы «смерти-воскресения» эпизод из «Погребения мертвого», воплощает важное для мифологического сознания представление о вечном круговороте бытия. В категориях календарных мифов может быть рассмотрен и образ Пса (“the Dog”). Собака, по Фрезеру, является одним из символов духа плодородия. Заглавная же буква в тексте может также указывать на связь этого образа со звездой Сириус, появление которой совпадало с разливом Нила, грядущими дождями и плодородием: «Подъем воды на земле сопровождался знамением с небес. Во время летнего солнцестояния, когда в Ниле начинает прибывать вода, перед самым восходом солнца на востоке загоралась ярчайшая из неподвижных звезд — блестящий Сириус» [Фрэзер 1997: 387]. Таким образом, один из смыслов данного эпизода прочитывается в контексте вегетативных мифов: посеянное в землю зерно прорастет после «отворения небесных вод» и орошения почвы животворящей влагой.

В отличие от Мерлиз, у которой жизнь и смерть сосуществуют в относительном равновесии, у Элиота опустошение, бесплодие и смерть охватывают все сферы человеческого бытия, природу, систему космических связей, не имеют границ ни в пространстве, ни во времени: «Ибо в холодном ветре не слышу иных вестей, // Кроме хихиканья смерти и лязга костей» [Элиот 2014: 25]. Пространство «Парижа» более материально, полнокровно, карнавалено, изобилует бытовыми подробностями. Так, например, пищевая составляющая, важная для весенних праздников плодородия, в поэме «Бесплодная земля» практически отсутствует. Из гастрономических единиц в ней

представлены только кофе в воспоминаниях Мари Лариш (первая часть), горячий окорок (*hot gammon*) в разговоре Лу и Мей (вторая часть), а также консервы в жестянке в комнате машинистки в третьей части. Отсутствие еды закономерно в мире бесплодной земли, где одной из главных тягот, согласно Граалеву сюжету, является голод. У антропологов Грааль — это символ плодородия и пищевого изобилия.

Также при параллельном чтении текстов поэм Мерлиз и Элиота бросается в глаза изобилие детских образов в «Париже» и их полное отсутствие в «Бесплодной земле». Более того, у Элиота возникает прямо противоположная теме деторождения, сквозной в «Париже», тематика детоубийства. Это, например, сюжет о Филомеле и Прокне, убивших собственных детей ради мести. Спарагмос также связан с дионисийскими ритуалами, а миф о Филомеле и Прокне соотносится с историей Лил, принимающей контрацептивные пилюли. В пятой части «Бесплодной земли» появляется видение летучих мышей (нетопырей) с детскими лицами. Все эти сюжеты и образы свидетельствуют о тотальном бесплодии в мире бесплодной земли. В соответствии с архаическим мышлением, описанным Фрэзером в «Золотой ветви», благополучие людей, животных, растений, плодородие почвы зависит от плодovitости и дееспособности тех, кто владеет землей. Эту мысль продолжает Уэстон: «Мы уже видели, что личность Короля-рыбара и природа его инвалидности, от которой он страдает, оказывают рефлекторное воздействие на его народ и землю, являясь ярким подтверждением тесной связи, существовавшей когда-то между правителем и его землей; отношения, главным образом зависящего от отождествления Царя с Божественным принципом Жизни и Плодородия» [Weston 1997: 108]. Уэстон подчеркивает, что рана, от которой страдает Король-рыбарь, сродни травмам Аттиса и Адониса [Weston 1997: 45]. В рамках исследуемой мифологической парадигмы женское начало отождествляется с землей, а бесплодие женщины эквивалентно бесплодию земли. Отсутствие естественных гармоничных отношений между людьми является одной из причин всеобщего упадка, универсальной деградации.

Таким образом, у Элиота, опирающегося на другие источники и использующего тот антропологический материал, который подтверждает его концепцию, весенний сезон, подразумевающий возрождение, может раскрывать свою плодоносящую сущность только при определенных условиях. У Мерлиз, избравшей в каче-

стве сюжетной канвы «Лягушек» Аристофана и культовую модель праздника Анфестерий, дионисийское начало выступают в своей карнавальной разгульной ипостаси, а потому трагедия послевоенного времени объединена в единый поток с праздником жизни. Танатос стимулирует фертильность Эроса, сына Пеннии. Не случайно в финале поэмы появляется образ Зигмунда Фрейда, размахивающего своей «макулатурой»: “behind the ramparts of Louvre // Freud has dredged the river and, grinning horribly, // waves his garbage in a glare of electricity” [Mirrlees 2011: 16]. Если у Мерлиз присутствие или близость смерти лишь усиливают стремление к продолжению жизни, то у Элиота, следующего Граалеву сюжету, порок и насилие являются причиной всеобщего бесплодия. Источник жизни, «весенний гром», предвещающий дождь, может появиться лишь в результате духовного преобразования. «Бесплодная земля» — это часть более универсального природного цикла, затянувшийся сбой системы, необходимый элемент бесконечного процесса умирания и возрождения, проявление всеобщего закона.

Жестокий характер весны у Элиота соотносится с еще одним важным источником — балетом «Весна священная» (1913) И.Ф. Стравинского, также оказавшим большое влияние на поэтику «Бесплодной земли». Первоначальным «рабочим» названием балета было «Весеннее жертвоприношение». Одним из центральных эпизодов балета является жертвоприношение юной девушки, которая своей смертью должна воскресить силы весны после долгого зимнего сна. Жертвоприношение является центральным эпизодом балета и тем первоэлементом, из которого он вырос. Стравинский в своей автобиографии, а также в беседах с Робертом Крафтом вспоминает: «Идея “Ритуала весны” пришла ко мне, когда я сочинял “Жар-птицу”. Мне приснилась сцена языческого ритуала, где избранная в качестве жертвы девственница затанцовывает себя до смерти» [Stravinsky, Craft 2002: 87]. В «Бесплодной земле» тема погубленных или «убиенных» девиц является сквозной: от Офелии и дев Темзы до безымянной представительницы городских низов (“Highbury bore me. Richmond and Kew // Undid me...”). Образ «жесточайшего» апреля подразумевает среди прочих эту тему женского жертвоприношения как важную составляющую мифологемы «смерти-возрождения».

Тема неизменных ритмов природы, цикличности, смерти ради жизни сближают оба этих произведения, ставших своего рода творческими манифестами нового искусства. Американский ис-

следователь Модрис Экштайнз в монографии ««Весна священная». Великая война и рождение современного искусства» отмечает, что тема весеннего возрождения, сакрального характера регенерации была широко представлена в искусстве авангарда в начале двадцатого века» [Eksteins 1990: 40]. У Стравинского «возрождение, жизнь и смерть были изображены без какого-либо этического комментария» [Eksteins 1990: 50]. Экштайнз рассматривает «Весну священную» в ракурсе социальной истории и предполагает, «что увлечение примитивизмом и вообще всем, что противоречит понятию цивилизации; упор на витализм в противовес рационализму; восприятие существования как непрерывного потока и ряда отношений, а не как констант и абсолютов; психологическая интроспекция, сопровождающая бунт против социальных условностей» [Eksteins 1990: 52] в символическом виде отразили ряд сдвигов в культурной и общественной парадигме, которые могли привести к Великой войне. Во всяком случае, сама идея жертвоприношения ради коллективного благополучия корреспондировала с грядущей эпохой войн и революций.

Элиот впервые увидел «Весну священную» в Лондоне в 1921 г. Являясь лондонским корреспондентом журнала *The Dial*, издаваемого в Нью-Йорке, он писал для него небольшие эссе (письма) с обзором культурной жизни британской столицы. В *The Dial* вышло всего восемь писем Элиота. Свои впечатления от «Весны священной» он отразил в письме, опубликованном в октябре 1921 г. Представленный в Лондоне балет не только отличался новой хореографией Л. Мясина, но и стал частью нового культурно-исторического этапа, другого времени, Элиот смотрел балет уже глазами человека, пережившего войну. Поэтому можно предположить, что в рецепции «Весны священной» послевоенным зрителем могли возникнуть те самые моральные аспекты, об отсутствии которых в первой постановке на Елисейских полях пишет Экштайнз. Сцена со старцами, избравшими в качестве жертвы юную девушку, в контексте недавних исторических событий могла напомнить о том, что в минувшей войне молодые люди гибли в окопах за неясные идеи «отцов». Именно эта тема является важной для элиотовского стихотворения «Геронтион» (1919), которое Элиот намеревался использовать в качестве эпитафии к «Бесплодной земле». В 1921 г. «Весна священная» уже не была «скандалом» и культурным шоком, что способствовало более аналитическому и рациональному восприятию представления и его осмыслению в социальных и моральных категориях.

Для Элиота, в частности, важно было увидеть, кроме всего прочего, тот самый ритуалистический модус, который интересовал его самого в качестве основы мифологического метода. Именно поэтому в своем «Лондонском письме» он обращается к размышлениям о ритуалистической сущности балета, прибегая к важной для него аналогии — «Весны священной» и «Золотой ветви» Фрэзера: «Дух музыки был современным, а дух балета — примитивной церемонией. Вегетативный ритуал, на котором основан балет, несмотря на музыку, превратил его в зрелище первобытной культуры. Это было интересно всем, кто читал “Золотую ветвь” и тому подобные произведения, но вряд ли более чем интересно. Искусство должно базироваться на интерпретации и метаморфозе. Даже “Золотую ветвь” можно читать двояко: как сборник занимательных мифов или как открытие того исчезнувшего мышления, продолжением которого является наше мышление. Во всем остальном помимо музыки в “Весне священной” не хватало ощущения современности. Насколько музыка Стравинского вечная или эфемерная, я не знаю; но, кажется, ему удалось превратить ритм степей в рев моторных гудков, грохот машин, скрежет колес, стук железа и стали, грохот подземной железной дороги и другие варварские вопли современной жизни и трансформировать эти наводящие отчаяние шумы в музыку»⁷. И Мерлизи, и Элиот используют в своих поэтических эпосах именно этот художественный метод: язык современного города взаимодействует с архаическим ритуалом, структурирующим текст и универсализирующим содержание. Почти наверняка Мерлизи посетила одно из первых представлений «Весны священной» в Париже или Лондоне, учитывая ее включенность в парижскую богемную жизнь в 1910-е гг., а также русофильство. Хэррисон упоминает дягилевские балеты в своих размышлениях о ритуальной природе искусства в книге «Древнее искусство и ритуал», опубликованной в 1913 г. (представления Русских сезонов начались в Париже в 1909 г.). Поэтому «призрак балета» и «ритуал весны» (именно так принято называть балет в англоязычном мире), без сомнения, являются частью поэтического палимпсеста обеих поэм.

Духи растительного мира, периодически всплывающие на поверхность текстов, подобно Фрейду в «Париже», приветствуют

⁷ Eliot, T.S. “London Letter.” *The Dial*, (September 1921). <https://www.theworld.com/~raparker/exploring/tseliot/works/london-letters/london-letter-1921-10.html>

читателя соответствующим их природе цветочным антуражем. Название праздника Анфестерий у греков ассоциировалось с весенним «цветением»: он праздновался весной, в середине месяца Анфестериона. Маленькое святилище Диониса «На болотах» (*en limnais*) открывалось только в праздничный день двенадцатого Анфестериона, при этом «день», согласно сакральному времяисчислению, начинался и заканчивался с заходом солнца (действие в поэме Мерлиз происходит в течение одних суток). Празднование Анфестерий в древности приходилось на февраль, именно в этом месяце в Греции появлялись первые весенние цветы. Само название Анфестерии (*Ανφестηρια* — праздник цветов) связано с цветением (хотя некоторые ученые подвергают сомнению эту этимологию, см. анализ разных точек зрения у Хэррисон в «Эпилогеменах» [Harrison 1991: 47–49]). Название Анфестерий (цветы — анфэ) ассоциируется с цветами, которые как приносились в жертву, так и имели декоративное назначение. В поэме Мерлиз флористический код, как и символика сада, являются важной составляющей мифологемы умирания-возрождения.

Крокусы, хионодоксы, сирень, лилии, ландыши, фиалки, шиповник — весь этот весенний цветник разбросан по строфам «Парижа». Безусловно, такое обилие растительности отражает реальную жизнь города и стереотипы, связанные с ним (например, «парижские цветочницы»). В популярной у нескольких поколений читателей книге Н.Ф. Золотницкого «Цветы в легендах и преданиях», впервые изданной в 1913 г., Париж 1910-х гг. представлен как мировая столица цветов:

«Кто не был ранним утром на центральном цветочном рынке в Париже, тот не может себе и представить той суеты, той кипучей деятельности, какая царит там в это время. Сотни ... фур везут цветы с вокзалов железных дорог, присылаемые из Ниццы, Грасса, Лиона и других южных городов. Целые сотни, тысячи людей занимаются разгрузкой, разборкой, расстановкой и продажей цветов... Снятые с повозок цветы располагаются здесь красивыми группами ..., причем каждый из торговцев старается со свойственным всем французам вкусом расположить свой товар эффектно и красочно. И получается такая прелестная картина, какую, не видав, трудно себе представить.»⁸

⁸ Золотницкий Н.Ф. Цветы в легендах и преданиях. СПб.: Изд. А.Ф. Девриена, 1913. С. 7.

Реальная городская среда естественным образом порождает праздник цветов в «Париже». Также естественно возникает и символический план этого цветочного разнообразия, в каждом случае конкретный — в том числе, касающийся гибридных сортов (лионские розы, флорибунды, без запаха, у Мерлиз *icy* и *plastic*), искусственных цветов (ландыши Фаберже) и «исторических» букетов (“a tight bouquet” для мадам Виктор-Гюго в руке Сент-Бева на Елисейских полях, что в очередной раз отсылает читателя к Анфестериям как празднику цветов и духов умерших). И, конечно, большая часть цветов этого поэтического флорариума имеет солидную мифологическую историю, по большей части связанную с греческими календарными мифами и средневековыми христианскими легендами.

Центральное место в этих парижских Анфестериях занимает ландыш. У Мерлиз он представлен в самых различных и неожиданных ракурсах: мифологическом, историческом, социально-политическом и пр. Центральная позиция ландыша в тексте буквально представлена графически: в середине текста (с. 235–260) автор использует вертикальное письмо, напоминающее одновременно «Каллиграммы» Аполлинера и афишный принцип оформления текстов футуристов. Именно так располагается строка “there is no lily of the valley”. Мерлиз обращает внимание читателя на эту изовербальную компоненту текста и в своих комментариях, где она поясняет «“The first of May, there is no lily of the valley”». Первого мая, в месяц Марии (the Mois de Marie), ландыши обычно продаются на всех улицах Парижа; но первого мая 1919 г., в день всеобщей забастовки, ландышей в продаже не было» [Mirgrees 2011: 18]. Вертикальное расположение букв, нарушающее порядок, символизирует нарушение социального и природного порядка. В начале XX в. во Франции ландыши начинали продавать 1 мая, и продавцы не платили никаких налогов с денег, заработанных на продаже цветов в этот день. Золотницкий свидетельствует об этом обязательном городском ритуале: «Теперь ландыш является любимым цветком и парижан. И 1-го мая, когда рабочие, желая выразить свою солидарность с остальными рабочими мира, появляются с красной гвоздикой в петлице, остальные парижане ходят украшенные белыми ландышами как эмблемой “излияния сердец”, потому первое мая носит в Париже название Дня ландыша. В этот день спрос на ландыши бывает так велик, что их привозят из провинции целыми вагонами, не считая тех миллионов цветов, которые выгоняются искусственно в теплицах в окрестно-

стях Парижа. На того, кто не имеет в этот день в руках, на груди или в петлице ландышей, в Париже все смотрят с каким-то недоумением...»⁹. Оставались ли в этот день в 1919 г. красные гвоздики на улицах Парижа следует выяснить, но то, что некоторые демонстранты шествовали с ножами в зубах, можно прочитать в комментариях Бриггз [Briggs 2011: 120]. Слом социального порядка и привычной городской жизни рассматривается как нарушение универсальных природных циклов, космической гармонии. Изовербальная конструкция (которая также может быть аналогом стебля, по мнению Бриггз) сопровождается следующим двустишием: “There was a ritual fight for her sweet body // Between two virgins — the Mary and the Moon” [Mirrles 2011: 11]. И далее уточняется: “The wicked April moon”.

Ритуальное сражение «двух дев» разворачивается в космическом масштабе как борьба языческого и христианского, старого и нового божества и т. п., с другой стороны, в этом поединке отражается один из главных тезисов кембриджских антропологов о непрерывности и преемственности форм религиозного сознания. Две девы — это Артемида (Диана) и Дева Мария, флористическим символом которых был ландыш. Происхождение цветов ландыша в Древней Греции связывали с сюжетом об Артемиде, спасающейся от фавнов: убегая от них, богиня вспотела так, что капли пота скатились на землю и проросли в виде ландышей. Также известен миф о брате-близнеце Артемиды, Аполлоне, который создал ландыш, чтобы девять Муз могли ходить на Парнасе по цветочному ковру, не опасаясь повредить своих нежных ног. Ландыш также связывали с богиней плодородия и весны Майей, праздник которой отмечали 1 мая. У Хэррисон в «Фемиде» читаем: «Месяц Артемизион в Спарте приравнивается Фукидидом (цитирующим указ) с аттическим Элафеболионом, приходящимся примерно на 24 марта – 23 апреля <...>» [Harrison 1912: 153]. Соответственно, образ «зловещей апрельской луны» может быть символом Артемиды, богини, отличавшейся жестоким нравом и являвшейся персонификацией луны.

В христианской традиции ландыши связывали с Богородицей: «В связи с этим языческим преданием, быть может, возникло и христианское сказание о происхождении ландыша из горячих слез Пресвятой Богородицы, которые она проливала, стоя у креста распятого

⁹ *Золотницкий Н.Ф.* Цветы в легендах и преданиях. СПб.: Изд. А.Ф. Девриена, 1913. С. 73.

Сына. Горючие эти слезы падали крупными каплями на землю, и на этом месте возникали чистые белые ландыши, которые, осыпаясь, превращались в красные, напоминавшие собою капли крови плоды...»¹⁰. Таким образом, у Мерлиз ландыш представлен как предмет спора двух великих богинь (в антропологическом смысле) и поединка двух следующих друг за другом европейских цивилизаций. Так создается особый поэтический мютос (голофраза), включающий все многообразие смыслов и сюжетов, связанных с весенним цветком: исторические (истории св. Леонарда и Карла IX), социальные (Первомай, отсутствие налога на продажу ландышей первого мая), антиковедческие (античные мифы и ритуалы), христианские (библейские образы ландыша, праздник Пятидесятницы, лестница Иакова, смирение и второе Пришествие) и т. д. И, безусловно, в рамках поставленной темы важна символика ландыша как цветка, посредника между двумя мирами, символа «умирания-возрождения».

Флористическая символика поэмы дает дополнительные основания для определения «Парижа» как современного «дифирамба» или «весенней песни». Нельзя не солидаризоваться с американским исследователем Джоном Коннором, предложившим это определение в своей статье «Афины в Париже»: «Подобно дифирамбу или “весенней песне” “Париж” воспекает “возрождение” (renouveau) человека и природы в почти непроницаемой игре ссылок» [Connor 2011: 3]. Хэррисон, анализируя дифирамб Пиндара «Афинянам» (75) в главе «Дифирамб и Весенняя Песня» («Фемида»), отмечает: «Дифирамб, как мы видели, есть Песнь Рождения, δρώμενον, восходящая к божественным образам Матери, Взрослого Сына и Младенца; это весенняя песня волшебного плодородия для нового года; это групповая песня, κύκλος χόρος, позже спетая тиазом, песня коллективной радости и танца» [Harrison 1912: 203]. Дифирамб Парижу в исполнении Мерлиз сохраняет ритуальную амбивалентность и традиционный гимнический характер.

«Бесплодная земля» также является своего рода «весенней песней», хотя и не несет в себе столь явно признаки гимнических жанров, как «Париж». Тем не менее весенний сюжет органично развивается в парадигме мифа «умирания-возрождения», и флористическая образность является важной составляющей этого мютоса. Флористика в поэме представлена двумя образами: сирени и гиацинта, связан-

¹⁰ Там же. С. 74.

ными как с традиционными мифопоэтическими представлениями, так и с личной мифологией поэта. Как и в поэме Мерлиз, символика этих цветов задана, прежде всего, классическими древнегреческими мифами и европейским фольклором. Происхождение сирени (*Syringa vulgaris*) в греческой мифологии связано с метаморфозой гамадриады Сиринги (Сиринокс), спасающейся от домогательств Пана.

Спектр символического толкования сирени в разных культурах и в разные периоды достаточно широк. В Греции, например, сирень прочно ассоциируется со временем Пасхи, она цветет примерно в это время, поэтому ее называют «пасхалия». В викторианской Англии вдовы часто носили сирень как напоминание о старой любви: «В Англии сирень, странным образом, считается только цветком горя и несчастья, что происходит, вероятно, от ее лилового, переходящего в бледный, как бы трупный оттенок, цвета. Старая английская пословица даже говорит, что тот, кто носит сирень, никогда не будет носить венчального кольца. И потому послать сватающемуся жениху ветку сирени — значит отказать в руке той девушки, за которую он сватается»¹¹.

Образ сирени, который возникает во второй строке поэмы, в первую очередь, является литературной аллюзией к знаменитому стихотворению Уолта Уитмена «Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень» (*When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd*, 1865), эпитафии американскому президенту Аврааму Линкольну: «Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень // И никла большая звезда на западном небе в ночи // Я плакал и всегда буду плакать — всякий раз, // Как вернется весна» (пер. К. Чуковского) [Поэзия США 1982: 252]. Отсылка к этому известному любому англоязычному читателю стихотворению усиливает эффект от образа «жесточайшего» апреля в первой строке. В то же время в стихотворении Уитмена, написанного на смерть Линкольна, убитого 14 апреля 1865 г., цветы становятся символом возрождения, расцветая каждую весну, а смерть воспринимается как естественный закон бытия: «От меня тебе серенады веселья, // Пусть танцами отпразднуют тебя, пусть нарядутся, пируют, // Тебе подобают открытые дали, высокое небо, // И жизнь, и поля, и громадная многодумная ночь» [Поэзия США 1982: 258]. Танцы и пир в соединении со скорбью (элемент древних дионисийских мистерий) и образы погибших молодых воинов («Я увидел белые

¹¹ Там же. С. 261.

скелеты юношей»), коррелировали как с послевоенной депрессией Элиота, так и с его ритуалистической концепцией искусства.

Сирень как символ скорби и образы жертв Гражданской войны в стихотворении Уитмена (для Элиота как американца по рождению и воспитанию эти события были частью его исторической памяти) наполнены тяжелыми переживаниями по поводу утраты Жана Верденаля, и сирень становится символом личной трагедии. В апреле 1934 г., делясь своими воспоминаниями о довоенном Париже в редакторской колонке журнала *The Criterion*, Элиот объясняет: «Я бы хотел признаться, что мои воспоминания окрашены сентиментальным светом заката, памятью о друге, идущем на закате дня через Люксембургский сад, помахивая веткой сирени, друга, который позднее (как мне удалось разузнать) был смешан с грязью Галлиполи» [The Criterion 1967: 452]. Так выработанная учеными-классиками теория воспринимается как часть собственной жизни и судьбы поколения. С этой точки зрения «Бесплодная земля» — поэтический инструмент воскрешения дорогих поэту «изменчивых теней». Известно, что в 1919 г. Элиот посещал сеансы русского философа и мистика П.Д. Успенского в Лондоне в надежде выйти на спиритический контакт с Верденалем [Seymour-Jones 2002: 277]. Образ сирени в «Бесплодной земле» содержит различные коды (биографический, мифологический, антропологический, литературный, исторический и т. п.), оставаясь при этом частью традиционного европейского весеннего пейзажа.

Среди мифологических образов первой части поэмы, воплощающих тему смерти и возрождения, важную роль играет гиацинт. В строках 35–37 «гиацинт» представлен в трех вариантах — «гиацинты» (hyacinths), «гиацинтовый сад» (the hyacinth garden) и «гиацинтовая девушка» (the hyacinth girl). В древности Гиацинт — древнее растительное божество умирающей и воскресающей природы, в честь которого весной отмечались праздники «Гиацинфии», спартанский аналог афинских Анфестерий. В этом классическом контексте «гиацинтовый сад» и «гиацинтовая девушка» могут отождествляться с «садами Адониса» и дочерьми Гиацинфа, «гиацинтидами», принесенными их отцом в жертву Персефоне на могиле киклопа Гереста.

В десятой книге «Метаморфоз» Овидий отмечает характерное восприятие Гиацинта как апрельского божества воскресшей природы: «Лишь прогонит // Зиму весна и Овен водянистую Рыбу заступит, // Ты появляешься вновь, распускаясь на стебле зеленом» (пер. С.В. Шервинского). Образ Гиацинта прочно связан в сознании европейской

античности с темой несчастной любви: Гиацинт, любимец Аполлона, был убит по неосторожности или самим Фебом, или ревнивым Зефиром. Параллели между сюжетом классического мифа и одной из ключевых тем поэмы, темы несчастной или поруганной любви, неудовлетворенной страсти и т. п. очевидны. Тормален отмечает: «Однако у истории с Гиацинтом есть и другие свойства, релевантные тематике “Бесплодной земли”»: оттенки неудовлетворенного желания и горя по поводу потери возлюбленного. Это трагедия, память о которой остается в цветке. Отсюда и гиацинты Элиота, тронутые грустью и тоской, вполне соответствующие общему настроению поэмы» [Thormahlen 1978: 144].

Следует отметить, что «гиацинтовые» строки следуют за двумя «музыкальными» эпизодами: балетным (балет Н. Черепнина «Нарцисс») и оперным (опера Р. Вагнера «Тристан и Изольда»). Известные американские элиотоведы Джуэл Брукер и Джозеф Бентли отмечали, что «драма гиацинтовой девы и ее любви заключена в двух отрывках из романтической оперы Рихарда Вагнера “Тристан и Изольда”, функционирующих как парергон или обрамляющий прием» [Brooker, Bentley 1990: 69]. Этот сложный интермедиальный аллюзивный комплекс объединяет мифы



Аполлон и умирающий Гиацинт. Источник: 125 гравированных виньеток по рисункам А. Эльсхаймера и А. ван Дипенбека к «Метаморфозам» Овидия в: *Les métamorphoses d'Ovide: en latin et français...* de l'Academie française. Edition nouvelle, enrichie de très-belles figures. Bruxelles: F. Foppens, 1677

умирания-возрождения, представленные растительными божествами-цветами (Нарцисс, Гиацинт) и ритуалы с ними связанные (Гиакинфии, Адони), образы Святого Грааля и аллюзии к Данте («сердце света»), тему преступной страсти и несчастной любви (Тристан и Изольда), художественные и музыкальные впечатления автора (опера, балет) и связанные с ними личные автобиографические моменты (Элиот посещал представления «Нарцисса» и «Тристана и Изольды» во время «парижского года», и возможно, что в компании Верденаля, с которым он обсуждал вагнеровскую оперу в переписке) и т. д. Таким образом, цветочные образы связаны с ранними стихотворениями Элиота («Интерлюдия в Лондоне», 1911, «Смерть святого Нарцисса», 1915 и др.), некоторыми фактами его биографии и широким неомифологическим и антропологическим культурным контекстом своего времени.

«Гиацинтовый сад» — это часть того метафизического сада, в пространстве которого разворачивается действие «Погребения мертвого», начинающееся и заканчивающееся «видениями» весеннего сада. Каменистая безжизненная почва (stony rubbish), скрывающая тайны корней, прорастающих по весне («Что там за корни в земле, что за ветви растут // Из каменистой почвы?»), — источник любви и смерти, тления и жизни одновременно.

Мифологические и литературные сюжеты, музыкальные темы, рассказы и воспоминания и т. д. сливаются в единый поток бытия с бесконечными повторениями, чередованиями тьмы и света, смертью и возрождением, органическим сосуществованием безжизненного праха и весенних цветов и т. д., взаимосвязанных, неотделимых друг от друга. Время «бесплодной земли» затянулось, но этот застой и упадок не способны нарушить основные ритмы мироустройства, в котором смерть является необходимым условием продолжения жизни. Именно весна является тем временем, когда жизнь и смерть предстают в своем нераздельном единстве, когда через страдания и муки происходит обновление.

В своей книге Золотницкий отмечает еще один любопытной аспект символики гиацинта — его связь с дождем, что идеально сочетается с еще одним ритуалом «Бесплодной земли», «Отворения Вод», подробно описанным Уэстон: «Кто не знаком с гиацинтом, тем чудным цветком с дивным запахом, который чарует нас своим благоуханием среди глубокой зимы и прелестные, как бы из воска сделанные, нежнейших оттенков султаны цветов которого служат лучшим украшением наших жилищ на праздниках зимою? Цветок

этот — подарок Малой Азии, и название его в переводе с греческого значит “цветок дождей”, так как на родине он начинает распускаться как раз с наступлением теплых весенних дождей»¹². Таким образом, гиацинт становится предвестником того весеннего грома, вестника надежды, который появляется в финале элиотовской поэмы. Отметим, что и у Мерлиз за строкой об апрельской злой луне следуют стихи, напоминающие о смерти (могиле) и дожде:

The wicked April moon
The silence of *la grève*
Rain [Mirrlees 2011: 11].

Французское слово «забастовка» звучит здесь как английское «могила», что отмечалось комментаторами. В рамках исследуемого материала, этот фрагмент «Парижа» выглядит как набросок (план) к первой части «Бесплодной земле». Стоит также добавить, что таким цветам как крокус, хионодокса, сирень, упомянутым в «Париже», соответствуют такие греческие мифологические герои, как Крокус, Гиацинт и Сиринокс, что еще раз подтверждает укорененность обоих текстов в общей культурной и интеллектуальной традиции.

В работах кембриджских ритуалистов дождь представлен как важный элемент мифологемы «смерти-возрождения» и цель ряда культовых практик. Так, Хэррисон в монографии «Древнее искусство и ритуал» (глава «Регулярные церемонии: весенний праздник»), рассматривая практическое, символическое и культовое значение дождя, предполагает, что такой популярный обычай, как «сады Адониса», был частью ритуалов «заклинания дождя» (rain-charm) [Harrison 2007: 24]. Апрель у многих народов был тем месяцем, когда начиналось ожидание «бога воды» и связанного с ним грядущего плодородия. Так, А.Н. Веселовский в работе «Где сложилась легенда о святом Граале? Несколько соображений» (1900) рассказывает об обычае, сложившемся в Харране, Северной Месопотамии: двадцатого апреля харранцы, мужчины и женщины, ждут возвращения божества, «идола воды», удалившегося в Индию, «в котором исследователи видят бога влаги, как производительной силы» [Веселовский 2016: 156].

В связи с обращением к работам русских ученых, работающих в том же русле, что и их западные коллеги, хочется провести еще

¹² Там же. С. 135.

одну литературную параллель. В весенней сказке Ремизова «Монашек» из сборника «Посолонь» (опубл. впервые в декабре 1906 г.) отражены архаические представления о дожде как источнике жизни, проистекающим от Бога. Вянущие весенние цветочки, на которые проливается дождь, не только оживают, но и возвращаются в божественное лоно: «Цветочки туда же, за ними — и! как весело — только платица развеваются синенькие, беленькие. Кружились-кружились. Оголтели совсем бесенята, полезли мять цветочки да тискать, а где под шумок и щипнут, ой-ой как! Измятые цветочки уж едва качаются. Попить запросили. Ангел поднялся с горки, поманил белым крылышком темную тучку. Приплыла темная тучка, улыбнулась. Пошел дождик. Цветочки и попили досыта. А бесенята тем временем в кусты попрятались. Бесенята дождика не любят, потому что они и не пьют» [Ремизов 2021: 13]. Приведенный фрагмент не только свидетельствует об общем для модернистов интересе к этнографии и антропологии: Ремизов профессионально занимался исследованиями фольклора и обращался к соответствующим научным трудам. Уместно здесь будет заметить, что Ремизов был близким другом Хэррисон и Мерлиз. Американская славист Мэрилин Смит-Швинн на основе изучения переписки Хэррисон выяснила, что она познакомилась с творчеством Ремизова еще в 1916 г., а в 1923 г. произошло личное знакомство ученой и русского писателя [Smith Schwinn 2011: 325]. Хэррисон и Мерлиз перевели сказки Ремизова для своей «Книги Медведя». И общие интересы, и эстетические принципы, безусловно, позволяют понять взаимную симпатию русского писателя и английских интеллектуалок.

Тема моления воды проходит через всю поэму Элиота. Символика воды в поэме многообразна. Известно, что у многих народов существовали особые заклинания, способные вызвать дождь, подъем уровня воды и т. п. Не случайно божества плодородия ассоциировались в древности с животворящей силой воды. Уэстон сообщает, что, к примеру, Таммуза называли «истинным сыном пресной воды, исходящей из земли» [Weston 1997: 59]. Культовые заплачки по умершему божеству (Адонис, Таммуз) могли иметь форму жалобы на отсутствие воды, влекущее за собой смерть всего живого. Эти заплачки, причитания и молитвы проходят через всю последнюю часть поэмы «Что сказал гром».

В финале «Бесплодной земли» звучат слова индуистской мантры: «Шанти шанти шанти». В обозначенном выше контексте они

могут пониматься как указатель вектора движения квестора на восток, в Индию, к «богу воды», и возвращение к апрелю как месяцу, имеющему сакральное значение в координатах «поисков воды» и источника плодородия. Раскаты грома, которыми заканчивается поэма, — это и предвестник олицетворяющего жизненную энергию дождя, и голос свыше: “Da-Da-Da: Datta. Dayadhvam. Damyata” («дай», «сострадай», «владей собой»). Гром в качестве заключительной коды звучит как предвестник весеннего дождя, которым начинается поэма. Таким образом, действие закольцовывается, как и в поэме Мерлиз.

Индийский колорит последних строф «Бесплодной земли» не случаен и объясняется не только элиотовским увлечением восточными религиями и философией (в Гарварде Элиот изучает санскрит, индийскую философию и буддизм). Согласно некоторым вариантам легенды, Грааль хранился в Индии, или, в метафизическом смысле, в «Индии духа». В финале «Парижа» также можно увидеть отблески света Востока, именно туда обращен взор повествовательницы-фланера: предрассветное парижское небо имеет шафрановый оттенок (“The sky is saffron behind the two towers of Notre-Dame” [Mirrlees 2011: 17]). Таким образом, оба героя-нарратора, преодолев спуск в подземные миры и подводные глубины, устремляются на Восток, к вершинам и свету, достигая катарсиса как неизменной цели всех древних мистерий.

Возможно, что общие академический бэкграунд, интеллектуальные и духовные интересы, кроме всего прочего, способствовали тому, что Мерлиз и Элиот с течением времени стали близкими друзьями. Чем внимательнее мы вчитываемся в тексты «Парижа» и «Бесплодной земли», тем больше переключек обнаруживается, и параллельное чтение этих двух модернистских эпосов имеет хорошие перспективы.

«Золотой ветвью» Сивиллы, пропуском в эти «священные рощи» и вечные миры поэтического творчества Мерлиз и Элиота служат труды ученых-ритуалистов. С этой точки зрения оба произведения адекватно прочитываются в категориях современных им антропологических и психоаналитических теорий, в том числе коллективного бессознательного. Ритуалистический или антропологический модус не только дает научные основания для воплощения в поэтическом слове личного и коллективного опыта, но создает мощный энергетический импульс, присущий тем архаическим ритуалам, элементы которых реконструируются авторами. Обращение к трудам Фрэзера, Хэррисон, Уэстон и др. помогает не только уточнить и расширить содержание

тех или иных эпизодов, прояснить «темные» места, но и увидеть за кажущейся произвольностью и фрагментарностью стройный сюжет и продуманную концепцию мироустройства, цивилизации и человека.

И «Париж», и «Бесплодная земля» стали манифестацией и воплощением того самого «мифологического метода», определение которого Элиот сформулировал в 1923 г. С помощью мифа Мерлизи и Элиоту удается достичь баланса субъективного и объективного, содержательной насыщенности повествования и его эмоциональной напряженности, выстроить его дополнительное измерение. Избранный поэтами мифологический ракурс способствует эпической объективности и универсальности текстов, а ритуалистический модус помогает выковать и выразить идею единства и взаимосвязи всего сущего, неизменности строя и ритмов вселенной. Обращение к ритуалам, связанным с «источником жизни» внутри и вне человека, позволяет поэмам выйти за пределы своего времени и представлять интерес для современного читателя и исследователей.

ЛИТЕРАТУРА

Аствацатуров 2000 — *Аствацатуров А.А.* Т.С. Элиот и его поэма «Бесплодная земля». СПб.: Изд-во СПбГУ, 2000.

Барт 2014 — *Барт Р.* Мифологии / пер. с фр., ст. и коммент. С. Зенкина. М.: Академический проект, 2014.

Веселовский 2016 — *Веселовский А.Н.* Где сложилась легенда о святом Граале? Несколько соображений // *Веселовский А.Н.* Избранное. Легенда о Св. Граале. М.; СПб.: Петроглиф, 2016. С. 129–173.

Вулф 2009 — *Вулф В.* Дневник писательницы / пер. с англ. Л.И. Володарской; предисл. Е.Ю. Гениевой. М.: Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2009.

Данте 1967 — *Данте Алигьери.* Новая жизнь. Божественная комедия / пер. с итал. А. Эфорса, М. Лозинского; вступ. ст. Б. Кржевского; коммент. Е. Солоновича и др. М.: Худож. лит., 1967.

Назарова 2018 — *Назарова Е.В.* Мифологема схождения в Ад в поэме «Париж» Х. Мерлизи // *Мировая литература в контексте культуры.* 2018. Вып. 7 (13). С. 40–45.

Назарова 2018а — *Назарова Е.В.* Образ Вавилона в поэме Х. Мерлизи «Париж» // *Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сб. ст. VII Междунар. науч. конф. молодых ученых (9 февраля 2018 г.): в 2 ч.* Екатеринбург: УМЦ-УПИ, 2018. Ч. II: Современные проблемы изучения истории и теории литературы. С. 214–219.

Новиков, Перфилова 2010 — *Новиков М.В., Перфилова Т.Б.* Феномен античного праздника в интерпретации Ф.Ф. Зелинского // Ярославский педагогический вестник. 2010. № 1. С. 227–233.

Поэзия США 1982 — *Поэзия США* / сост., вступ. ст., коммент. А. Зверева. М.: Худож. лит., 1982.

Пропп 2022 — *Пропп В.Я.* Русские аграрные праздники. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2022.

Ремизов 2021 — *Ремизов А.М.* Посолонь. Волшебная Россия. М.: Нигма, 2021.

Толмачев 2014 — *Толмачев В.М.* Т.С. Элиот, поэт «Бесплодной земли» // Элиот Т.С. Бесплодная земля. М.: Ладомир: Наука, 2014. С. 273–378.

Урсова, Ушакова 2015 — *Урсова Е.В., Ушакова О.М.* Библейские архетипы в творчестве Хоуп Мерлиз // Лучшие квалификационные выпускные работы 2013 года: сб. ст. на основе лучших выпускных квалификационных работ: в 3 ч. Тюмень: Изд-во Тюменского гос. ун-та, 2015. Ч. 3: Гуманитарное направление. С. 32–37.

Фрэзер 1998 — *Фрэзер Дж.Дж.* Золотая ветвь: исследование магии и религии. М.: АСТ, 1998.

Элиот 2014 — *Элиот Т.С.* Бесплодная земля / изд. подгот. В.М. Толмачев, А.Ю. Зиновьева. М.: Ладомир: Наука, 2014.

REFERENCES

Astvatsaturov 2000 — Astvatsaturov, Andrei A. *T.S. Eliot i ego poema "Besploднаia zemlia"* [*T.S. Eliot and His Poem "The Waste Land"*]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Sankt-peterburgskogo universiteta Publ., 2000. (In Russ.)

Bailey 1974 — Bailey, Bruce. "A Note on 'The Waste Land' and Hope Mirrlees 'Paris'." *T.S. Eliot Newsletter*, (Fall 1974): 3–5.

Barthes 2014 — Barthes, Roland. *Mifologii [Mythologies]*. Translated by S. Zenkin. Moscow: Akademicheskii proekt Publ., 2014. (In Russ.)

Briggs 2011 — Briggs, Julia. "Commentary on 'Paris'." In Mirrlees, Hope. *Collected Poems*. Edited with the Introduction of Sandeep Parmar, 113–127. Manchester: Carcanet/Fyfield Books, 2011.

Brooker, Bentley 1990 — Brooker, Jewel S., and Joseph Bentley. *Reading "The Waste Land": Modernism and the Limits of Interpretation*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1990.

Connor 2011 — Connor, John. "Athens in Paris." *Time Present. The Newsletter of T.S. Eliot Society*, no. 74/75 (Summer / Fall 2011): 2–4.

Contextual Images — "Contextual Images." *Hope Mirrlees: The Paris Project*. <http://omeka.wustl.edu/omeka/exhibits/show/paris-project/contextual-images>

Dante 1967 — Dante Alighieri. *Novaia zhizn'. Bozhestvennaia komediia* [*The New Life. The Divine Comedy*]. Translated by A. Efros, M. Lozinskii; introd. by B. Krzhevskii; comm. by E. Solonovich et al. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ, 1967. (In Russ.)

Eksteins 1990 — Eksteins, Modris. “*Rites of Spring*”. *The Great War and the Birth of the Modern Age*. New York; London; Toronto; Sydney; Auckland: Anchor Books; Doubleday, 1990.

Eliot 1975 — Eliot, T.S. *Selected Prose*. Edited by Frank Kermode. London: Faber and Faber, 1975.

Eliot 1998 — Eliot, T.S. *The Sacred Wood and Major Early Essays*. Mineola; New York: Dover Publications, INC., 1998.

Eliot 2014 — Eliot, T.S. *Besplodnaia zemlia* [*The Waste Land*]. Edited by V.M. Tolmachev, A.Iu. Zinov'eva. Moscow: Ladomir Publ., 2014. (In Russ.)

Eliot 2015 — *The Poems of T.S. Eliot*. Vol. I, *Collected and Uncollected Poems*. Edited by Christopher Ricks and Jim McCue. London: Faber and Faber, 2015.

Frezer 1998 — Frazer, James G. *Zolotaia vetv': issledovanie magii i religii* [*The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*]. Moscow: AST Publ., 1998. (In Russ.)

Gish 2011 — Gish, Nancy. “Modifying Modernism: Hope Mirrlees and ‘The Really New Work of Art’.” *Time Present. The Newsletter of T.S. Eliot Society*, no. 74/75 (Summer/Fall 2011): 1–2.

Harrison 1912 — Harrison, Jane Ellen. *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*. With an Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy by Professor Gilbert Murray and a Chapter on the Origin of the Olympic Games by Mr F.M. Cornford. Cambridge: at the University Press, 1912.

Harrison 1991 — Harrison, Jane Ellen. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.

Harrison 2007 — Harrison, Jane Ellen. *Ancient Art and Ritual*. Illustrated Edition. Dodo Press, 2007.

Merriam-Webster's Collegiate Dictionary 1993 — *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*. Tenth Edition. Springfield, MA: Merriam-Webster Inc., 1993.

Mirrlees 2011 — Mirrlees, Hope. *Collected Poems*. Edited with the Introduction of Sandeep Parmar. Manchester: Carcanet/ Fyfield Books, 2011.

Nazarova 2018 — Nazarova, Ekaterina V. “Mifologema skhozheniia v Ad v poeme ‘Parizh’ Kh. Merliz’ [“Myth of Descent into Hell in Hope Mirrlees’s *Paris*.”] *Mirovaia literatura v kontekste kul'tury*, no. 7 (13) (2018): 40–45. (In Russ.)

Nazarova 2018a — Nazarova, Ekaterina V. “Obraz Vavilona v poeme Kh. Merliz’ ‘Parizh’.” [“Image of Babylon in Hope Mirrlees’s *Paris*.”] In *Aktual'nye voprosy filologicheskoi nauki XXI veka: sbornik statei VII Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii molodykh uchenykh* (9 fevralia 2018 g.): v 2 ch. [*Topical Issues of Philological Studies of the 21th Century*]. Part II, 214–219. Ekaterinburg: UMTs-UPI Publ., 2018. (In Russ.)

Novikov, Perfilova 2010 — Novikov, Mikhail V., Perfilova, Tatiana B. “Fenomen antichnogo prazdnika v interpretatsii F.F. Zelinskogo” [“The Phenomenon of the

Ancient Holiday in the Interpretation of F.F. Zelinsky”]. *Iaroslavskii pedagogicheskii vestnik*, no. 1 (2010): 227–233. (In Russ.)

Poeziia SShA 1982 — *Poeziia SShA: Sbornik [Poetry of the USA: Collection]*. Edited with introduction, comments by A. Zverev. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1982. (In Russ.)

Pondrom 2011 — Pondrom, Cyrena. “Mirrlees, Modernism, and the Holophrase.” *Time Present. The Newsletter of T.S. Eliot Society*, no. 74/75 (Summer/Fall 2011): 4–6.

Propp 2022 — Propp, Vladinir Ya. *Russkie agrarnye prazdniki [Russian Agrarian Feasts]*. St. Petersburg: Azbuka; Azbuka-Attikus Publ., 2022. (In Russ.)

Remizov 2021 — Remizov, Aleksei M. *Posolon'. Volshebnaia Rossiia [Sunward. Fairy Russia]*. Moscow: Nigma Publ., 2021. (In Russ.)

Seymour-Jones 2002 — Seymour-Jones, Carole. *Painted Shadow: The Life of Vivienne Eliot, First Wife of T.S. Eliot*. New York; London; Toronto; Sydney; Auckland: Nan A. Talese; Doubleday, 2002.

Smith Schwinn 2011 — Smith Schwinn, Marilyn. “‘Bergsonian Poetics’ and the Beast: Jane Harrison’s Translations from the Russian.” *Translation and Literature*, no. 20 (2011): 314–333.

Southam 1994 — Southam, Brian C. *A Guide to the Selected Poems of T.S. Eliot*. San Diego; New York; London: A Harvest Original; Harcourt Brace & Company, 1994.

Stravinsky, Craft 2002 — Stravinsky, Igor and Robert Craft. *Memoirs and Commentaries*. London: Faber and Faber, 2002.

The Criterion 1967 — *The Criterion. The Collected Edition*. Vol. XIII. London: Faber and Faber Limited, 1967.

The Letters of T.S. Eliot 2009 — *The Letters of T.S. Eliot*. Vol. 2, 1923–1925. New Haven; London: Yale University Press, 2009.

Thormahlen 1978 — Thormahlen, Marianne. *The Waste Land. A Fragmentary Wholeness*. Lund: CWK Gleerup, 1978.

Tolmachev 2014 — Tolmachev, Vasily M. “T.S. Eliot, poet ‘Besplodnoi zemli’.” [“T.S. Eliot as a Poet of *The Waste Land*.”] In Eliot, T.S. *Besplodnaia zemlia [The Waste Land]*, 273–378. Moscow: Ladomir Publ., 2014. (In Russ.)

Tucker, Harrison 1904 — Tucker, T.G., and Jane E. Harrison. “The Mysteries in the ‘Frogs’ of Aristophanes.” *The Classical Review*, no. 8 (November 1904): 416–418.

Ursova, Ushakova 2015 — Ursova, Ekaterina V. and Olga M. Ushakova. “Bibleiskie arkhetipy v tvorchestve Khoup Merliz” [“The Biblical Archetypes in Hope Mirrlees’s Works”]. In *Luchshie kvalifikatsionnye vypuskiye raboty 2013 goda: sbornik statei na osnove luchshikh vypuskiykh kvalifikatsionnykh rabot: v 3 ch. [The Best Graduate Papers of 2013]*. Part 3, 32–37. Tyumen: Izdatel'stvo Tiimenskogo gosudarstvennogo universiteta Publ., 2015. (In Russ.)

Veselovskii 2016 — Veselovskii, Alexander N. “Gde slozhilas' legenda o sviatom Graale? Neskol'ko soobrazhenii” [“Where did the Legend of the Holy Grail Originate? A Few Notes”]. In Veselovskii, Alexander N. *Izbrannoe. Legenda o*

Sv. Graale. [*Selected Works. St. Grail's Legend*], 129–173. Moscow; St. Petersburg: OOO “Petroglif” Publ., 2016. (In Russ.)

Weston 1997 — Weston, Jessie Laidlay. *From Ritual to Romance*. Mineola; New York: Dover Publications, INC., 1997.

Wills 2020 — Wills, Clair. “On Hope Mirrlees.” *London Reviews of Books*, vol. 42, no. 17 (10 September 2020). <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v42/n17/clair-wills/on-hope-mirrlees>

Woolf 2009 — Woolf, Virginia. *Dnevnik pisatel'nitsy [Writer's Diary]*. Translated by L.I. Volodarskaia; Introduction by E.Iu. Genieva. Moscow: Tsentr knigi VGBIL im. M.I. Rudomino Publ., 2009. (In Russ.)

Woolf 2021 — Woolf, Virginia. *Svoia komnata [The Room of One's Own]*. Translated by O. Akopian. Moscow: AST Publ., 2021. (In Russ.)

© 2022, О.М. Ушакова

Дата поступления в редакцию: 10.09.2022

Дата одобрения рецензентами: 25.10.2022

Дата публикации: 25.12.2022

© 2022, Olga M. Ushakova

Received: 10 Sept. 2022

Approved after reviewing: 25 Oct. 2022

Date of publication: 25 Dec. 2022