



Научная статья
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-13-177-206>
<https://elibrary.ru/UQUAQN>
УДК 821.111.0

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

Темур КОБАХИДЗЕ

МИФ И МЕЛОС В «ЧЕТЫРЕХ КВАРТЕТАХ» Т.С. ЭЛИОТА

Аннотация: Статья посвящена поэме Т.С. Элиота «Четыре квартета» (1943), в ней рассматривается художественная специфика поэмы, ее поэтико-музыкальные особенности, содержащие в себе сложный символический подтекст и целый пласт смыслов. Организующим принципом «Четырех квартетов» обозначается синтез мифа и мелоса. Поэма заключает в себе «заимствованные» у музыки свойства, посредством которых неоформленная в мелодию «музыкальная энергия» (мелос) находит конкретное поэтическое воплощение. Построенная на принципах музыкальной поэтики, поэма Элиота содержит различные художественные образы, которые чередуются и сочетаются по принципу развития музыкальных тем (подобно лейтмотивам у Вагнера) так, что их смысл не остается прежним, а изменяется, развивается. Еще одним из сходств поэмы с музыкальным произведением становится ее вневременной характер: полноценное восприятие музыкальной целостности «Квартетов» достигается после неоднократного прочтения текста, одновременного переживания уже прочитанного и того, что еще предстоит прочесть — и это подобно прослушиванию симфонии, желанию воспринять ее целиком, вне времени. Миф, в отличие от весьма конкретных мифологем «Бесплодной земли», в наполненных «музыкальной» спецификой «Квартетах» не содержит сюжетность даже в зачаточном виде и представлен, скорее, обобщенными, абстрактными идеями и архетипами. В статье анализируются некоторые архетипы и элементарные первосхемы «Квартетов» («круг», «квадрат», «четверица», «пересекающиеся линии» и др.), раскрывается их значение. В статье показывается, что образность «Четырех квартетов» обусловлена и личными впечатлениями Элиота, которые сливаются с множеством «интеллектуальных» ассоциаций и, преломляясь в мифопоэтической структуре поэмы, превращаются в предельно обобщенные, универсальные символы.

Ключевые слова: Т.С. Элиот, «Четыре квартета», миф, мелос, архетипы, музыкальная поэтика, мифопоэтическая структура, «Бесплодная земля».

Информация об авторе: Темур Демнаевич Кобахидзе (1953–2022), доктор филологических наук, профессор, Институт американских исследований Тбилисского государственного университета им. Ивана Джавахишвили, ул. Чавчавадзе, д. 1, 380028 г. Тбилиси, Грузия. E-mail: usc@ictsu.tsu.edu.ge.

Для цитирования: Кобахидзе Т.Д. Миф и мелос в «Четырех квартетах» Т.С. Элиота // Литература двух Америк. 2022. № 13. С. 177–206. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-13-177-206>.



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-13-177-206><https://elibrary.ru/UQUAQN>

UDC 821.111.0



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

Temur KOBAKHIDZE

MYTH AND MELOS IN *FOUR QUARTETS* BY T.S. ELIOT

Abstract: The paper is dedicated to the poem by T.S. Eliot *Four Quartets* (1943), it examines its artistic specificity, its poetic and musical peculiarities with their complex symbolic subtext and a whole layer of meanings. The organizing principle of the *Four Quartets* is the synthesis of myth and melos. The poem contains features “borrowed” from music so that the “musical energy” (melos) that is not yet a melody finds a specific poetic embodiment. Built on the principles of musical poetics, Eliot's poem contains various artistic images that alternate and combine according to the principle of the development of musical themes (like Wagner's leitmotifs) and their meaning does not remain the same, but is changing. Another similarity between the poem and a musical work is its timeless character: a full perception of the musical integrity of *Four Quartets* is achieved after repeated reading of the text, simultaneous experience of what has already been read and what has yet to be read — and this is like listening to a symphony, the desire to perceive it in its entirety, beyond time. The myth, in contrast to the quite specific mythologems of *The Waste Land*, in *Four Quartets* and its melodiousness, does not have any subject or plot even in its infancy and is rather represented by abstract, general ideas and archetypes. The article analyzes the archetypes and elementary symbols of *Four Quartets* (circle, square, quaternity, intersecting lines, etc.) and reveals their significance. The paper demonstrates that the imagery of *Four Quartets* is also based on Eliot's personal impressions, which merge with many “intellectual” associations and, refracting in the mythopoetic structure of the poem, turn into general, universal symbols.

Keywords: T.S. Eliot, *Four Quartets*, myth, melos, archetypes, musical poetics, mythopoetic structure, *The Waste Land*.

Information about the author: Temur Kobakhidze (1953–2022), Doctor Hab. in Philology, Professor, Institute of American Studies, Ivane Javakhishvili Tbilisi State University, Chavchavadze str., 1, 380028 Tbilisi, Georgia. E-mail: usc@icts.tsu.edu.ge.

For citation: Kobakhidze, Temur. “Myth and Melos in *Four Quartets* by T.S. Eliot.” *Literature of the Americas*, no. 13 (2022): 177–206. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-13-177-206>.

В 1943 г. Т.С. Элиот впервые опубликовал в полном виде ранее издававшиеся по частям «Четыре квартета» — поэму, не вызвавшую, подобно «Бесплодной земле», широчайшего литературно-критического резонанса, но являющуюся, по общепринятому в элиотистике мнению, его основным поэтическим произведением. В «Четырех квартетах» суммируется весь творческий путь Элиота. Это произведение отражает в концентрированном виде огромное поэтическое дарование художника, поставившего целью постижение основополагающих начал бытия и выразившего в своем шедевре ту метафизическую сущность вещей, постичь которую возможно лишь посредством утонченной религиозно-философской медитации или же творческой интуицией большого поэта. «Четыре квартета» — это четыре поэмы, объединенные внутренней поэтико-символической сущностью и вмещающие в себя как отвлеченно-философски осмысленное, так и непосредственно воспринимаемое бытие и время. Это поэтическая модель мироздания, в которой и предвечная сущность вещей, и осязаемый мир, в котором она реализуется, осмыслены как синтез мифа и мелоса и моделируются в категориях числа, пространства и времени, создавая уникальную поэтико-музыкальную целостность.

В соответствии с широтой и универсальностью творческого замысла, универсальной является и смысловая структура произведения: «Четыре квартета» принадлежат к числу тех редких творений, значение и смысл которых, казалось бы, выходят за рамки самой поэзии, и кроме собственно эстетического, допускают ряд других, «особых» толкований. Если для иллюстрации сказанного привести несколько отвлеченный пример, то можно вспомнить о Руставели, знаменитая 951-ая строфа которого («О, зачем ты, мир коварный, извергнул нас в круговорот...») кроме возвышенной поэзии содержит и определенный итог многовековой эволюции христианского богословия. Без приобщения к богатейшей теологической традиции, спонтанное «сочинение» содержащейся в этой строфе нравственной и онтологической концепций было бы невозможно. Подобно многим другим фрагментам «Витязя в тигровой шкуре», строфу эту можно было бы осмыслить как чисто «философскую», хотя в действительности то, что мы здесь в первую очередь воспринимаем, является поэзией, а не «сухим» теологическим (или философским) положением. Очевидно, что сила эмоционально-эстетического воздействия поэзии определяется не познавательной ценностью привлеченных философских положений, а высочайшим уровнем их художественного перевоплощения. Анало-

гия с поэмой Элиота напрашивается здесь довольно прозрачная: на первый взгляд может показаться, что возможно и «нехудожественное» прочтение смысловой структуры «Квартетов», что философия «Квартетов» самоценна, что образность поэмы служит пусть исключительно сложной и рафинированной, но все-таки декорацией к тому, что поэт «хочет сказать». Этому способствует и богатейший интеллектуальный фон и яркие философские заимствования поэмы: наблюдательный читатель обнаружит в ней синтез многих мировоззренческих систем [George 1962]. В «Квартетах» также отражены и многие сферы гуманитарных знаний — историк здесь встретит «интерпретацию» общих исторических процессов, теолог — углубленную медитацию и размышления о Первопричине всего сущего, психолог — утонченный психологический самоанализ, ориенталист — оригинальное художественное осмысление индуистской и буддийской мудрости, литератор — чуть ли не «рецепт» того, как ему следует писать, и т. д. Но все это отнюдь не является определяющей спецификой «Четырех квартетов». Главным представляется иное: восприимчивый читатель и без усвоения всех этих «интеллектуальных нюансов» сможет ощутить проникнутую чарующим лиризмом эмоцию поэмы, хотя несомненно и то, что скрупулезное уяснение смысловой структуры произведения бесконечно обогащает эффект восприятия, эмоционально обостряет его. В данном случае так же, как и при восприятии других основных произведений Элиота, многое зависит от уровня гуманитарной культуры читателя. С другой стороны, это не означает, что поэма была задумана и написана лишь для узкого круга избранных интеллектуалов. Правильнее будет сказать, что каждому доброжелательному и непредвзятому читателю «Четыре квартета» сами предложат тот уровень восприятия, на котором этот читатель способен воспринимать. В свое время Осип Мандельштам заметил о Данте, что теология служила ему «сосудом для динамики»¹. Не углубляясь в сложную проблему влияния Данте на поэтическую и смысловую структуру «Квартетов», отметим, что и Элиот, подобно автору «Божественной комедии», всю свою поразительную эрудицию ставит на службу поэзии. Весь интеллектуальный мир «Квартетов», каждое философское или теологическое положение, каждая литературная или мифологическая реминисценция в конечном счете является не чем иным как средством передачи «музыки», «динамики», эмоционального содержания. «Квартеты» следует воспринимать так,

¹ Мандельштам О.Э. Разговор о Данте. М.: Искусство, 1967. С. 36.

как воспринимают камерные непрограммные музыкальные произведения, исполняющиеся без текстового сопровождения — такие как, скажем, струнный квартет или инструментальное трио. Известно, что Элиот создавал свои «Квартеты» по аналогии с так называемыми «последними квартетами» Бетховена [Aldreitt 1978], хотя читатель с самого начала должен осознать, что их «музыкальная» специфика очень далека от традиционного стихотворного благозвучия (фонетической имитации музыкального звучания). Основным в поэме является мелодика поэтической мысли — предельная напряженность эмоциональной сути поэтического мышления в сочетании с почти музыкальным уровнем обобщения и абстрагирования. В эссе «Музыка поэзии» Элиот отмечал, что «с точки зрения ритма и структуры музыка должна очень непосредственно волновать поэта» [Eliot 1972: 66]. У него уже существовал замысел «Четырех квартетов», когда он отмечал, что «следует создать лишенную всякой внешней поэтичности, обнаженную до костей и настолько прозрачную поэзию, чтобы при ее чтении воспринималось не само стихотворение, а только то, что подразумевается. Над поэзией следует возвыситься подобно Бетховену, который в своих поздних произведениях стремился возвыситься над музыкой» [Mathiessen 1959: 89–90]. В этих в высшей степени примечательных положениях очень лаконично изложена суть художественной специфики «Четырех квартетов» и упомянуты те «заимствованные» у музыки свойства, посредством которых эта суть находит поэтическое воплощение. Речь идет об основном поэтическом измерении произведения — о мифопоэтических и музыкальных структурах и их взаимодействии, составляющем основу всей системы выразительных средств «Четырех квартетов». Один из персонажей Т. Манна, Вендель Кречмар («Доктор Фаустус»), рассуждая о позднем творчестве Бетховена, отмечает, что «в этих произведениях... субъективное и условное вступают в новую взаимосвязь — взаимосвязь, обусловленную смертью... Там где сошлись величие и смерть... возникает склоняющаяся к условности объективность, более властная, чем даже деспотический субъективизм, ибо если чисто личное является превышением доведенной до высшей точки традиции, то здесь индивидуализм перерастает себя вторично, вступая величавым призраком уже в область мифического, соборного»². Известно, что дьявол в «Докторе Фаустусе» часто цитирует немецкого философа и музыковеда Теодора

² Манн Т. Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом // Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1960. Т. 5. С. 71–72.

Адорно. Неизвестно, кого цитирует в данном случае Кречмар (может самого Манна?), но совершенно очевидно, что этот тезис (если отбросить метафорику смерти и приобщения к демоническому началу), содержит именно то осмысление музыки, которое поэтически осуществляется в «Квартетах». Здесь мы имеем дело с близостью эстетических позиций Манна и Элиота, с их глубинным родством: используя терминологию Манна, можно охарактеризовать и «Квартеты» Элиота как совокупность глубоко индивидуальных, субъективных впечатлений, преломляющихся в восприятии поэта и приобретающих мифическую, надличностную, объективную всеобщность в «музыкальной» ткани произведения. В то же время как непосредственно-смысловая система поэмы, так и ее поэтический строй опираются на богатейшую художественную и общекультурную традицию (или, скорее, на синтез многих, в том числе и музыкальных традиций), без которой было бы невозможно создать сложнейшую мифопоэтическую структуру «Квартетов». Но эта традиция настолько близка Элиоту и настолько хорошо им усвоена, что служит ему инструментом субъективного восприятия и изображения. Опираясь на нее, поэт «упорядочивает» свои субъективные впечатления и в то же время обобщает их в плане мифологической всеобщности, придавая тем самым универсальный смысл своему художественному опыту. В цитате из романа Т. Манна также указана внутренняя связь, существующая между музыкой и мифом, их глубинное родство, отражающее существенный аспект художественного мышления вообще и в частности — определяющее специфику «музыкальной» поэмы Элиота. «Феномен музыки, — отмечал Игорь Стравинский, — дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все сущее, включая сюда, прежде всего отношения между человеком и временем. Следовательно, для того, чтобы феномен этот мог реализоваться, он требует как непереносимое и единственное условие — определенного построения»³. В высшей степени любопытно, что эта мысль полностью совпадает с представлением Элиота о мифе как формообразующем, организующем и упорядочивающем поэтическом принципе произведения⁴. Разумеется, это «совпадение» выходит далеко за рамки вопроса о сходстве творческих позиций Стравинского и Элиота, указывая на существование того общеэстетического феномена, сущ-

³ Стравинский И. Хроника моей жизни. М.; Л.: МУЗГИЗ, 1963. С. 99.

⁴ Этой интереснейшей проблеме посвящена отдельная глава в музыковедческом исследовании М. Друскина: [Друскин 1974].

ность которого предельно лаконично была сформулирована еще в 1920-х гг. молодым в ту пору А.Ф. Лосевым: «Структура самой музыки, — отмечал философ, — предопределяет структуру мифа совершенно точно и определенно» [Лосев 1927: 241]⁵. Структурная близость мифологии и музыки опирается на глубинное измерение — сущностную близость мифа и мелоса⁶, на их первозданный синтез. Мелос (или, по терминологии Стравинского, «музыкальный феномен») также соотносится с музыкой, как миф с мифологией: подобно мифу, мелос оформляется «сюжетно», но не в виде мифологии, а в виде музыки, мелодии. Это некая «предмузыкальная» музыка — та «схема» или «формула» будущей мелодии, которая до формирования в виде воспринимаемой музыки лишь «трепещет» в виде потенции или «музыкальной энергии» (Э. Курт) в психике человека. Таким образом, Мелос не является слышимым, звуковым началом: «Мы имеем дело с формирующей силой, существующей еще до самой формы, — отмечает Э Курт, — сущность мелоса, его зерно — глубоко сокрыто под его формальным воплощением (то есть слышимой музыкой. — Т.К.)» [Курт 1931: 38–39, 45], при этом мелос также соотносится со своей воспринимаемой формой, как абстрактное — с конкретным, как потенция — с реализацией⁷, или (возвращаясь к нашей проблеме) как миф с мифологическим сюжетом, мифологией. Фактически и миф, и мелос являются двумя сторонами одного очень важного явления — их синтез выражает врожденную способность человека к формотворчеству, которое при творческой активности осуществляется то в виде мифологии, то музыки, а то и в виде их неразлучного единства. Как отмечал К. Леви-Стросс, «музыка и мифы затрагивают в слушателях... общие для них ментальные структуры. Наша точка зрения состоит в том, что мы признаем существование этих структур» [Леви-Стросс 1974: 43]. Самое архаичное, первозданное воплощение эти глубинные ментальные структуры находят в ритуальном действе, из которого впоследствии, уже в более или менее рациональной форме, хронологически

⁵ В высшей степени интересную интерпретацию затронутой проблемы можно встретить и у К. Леви-Стросса в его обширном исследовании «Мифологиики». См. часть этого исследования в рус. пер.: [Леви-Стросс 1972].

⁶ Традиционную дифференциацию мифа и мелоса см.: [Vetter 1961: 442–443]. Отразившаяся в данной статье концепция мелоса опирается на монографию известного музыковеда Э. Курта: [Курт 1931].

⁷ «Музыка и слышимое в ней соотносятся так же, как воля и ее проявление, сила и ее приложение, абстрактное и его конкретизация» [Курт 1931: 38].

выделяются формы сознательной эстетической активности — музыка и поэзия (в том виде, в котором мы с ними ежедневно соприкасаемся). При этом, как музыка, так и поэзия в своих сущностных проявлениях изначально содержат зерно первобытного коллективного формотворчества — дух ритуала, составляющий невидимую сущность творческой активности многих великих художников. В непосредственно воспринимаемом виде этот «дух» проявляется в том внутреннем ритме, который относится к числу синтезирующих миф и мелос начал и без которого вообще невозможно представить художественное творчество, а в частности — поэзию и музыку. Как отмечал Элиот, «часто стихотворение или его часть, перед тем, как найти словесное воплощение, стремится к конкретной ритмической реализации и затем уже сам этот ритм создает идею и образность» [Eliot 1972: 67]. Примером одновременного художественного воплощения мифа и мелоса является музыкальная драматургия Рихарда Вагнера: недаром тот же Леви-Стросс называл его «отцом структурного анализа мифов» [Леви-Стросс 1974: 43]⁸. Но мироощущение, синтезирующее миф и мелос, проявляется не только в музыке (или музыкальной драме) — из всех искусств оно также глубоко присуще и художественной литературе. Из известных и уже упоминавшихся нами примеров приведем опять манновского «Доктора Фаустуса», так как судя по всему это неповторимое творение и в самом деле содержит всю бесконечность художественных качеств. Самому Манну принадлежат поразительные по степени постижения сути явления слова о том, что «музыкальный конструктивизм» является идеалом литературной формы и что его «книга и сама станет тем, о чем она трактует, а именно — конструктивной музыкой»⁹. Иначе говоря, к музыке роман Томаса Манна проявляет двоякое отношение: с одной стороны, как известно, он является «романом о музыке», а с другой, этот роман сам является «музыкой» и должен восприниматься как музыкальное произведение, «музыкальная конструкция»,

⁸ Более того, Леви-Стросс отмечает, что его собственные рассуждения есть не что иное, как «логический вывод из того вагнеровского открытия, что структура мифа раскрывается средствами музыки» [Леви-Стросс 1974: 27].

⁹ Манн Т. История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа // Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1960. Т. 9. С. 243. Аналогичное мнение высказывает Томас Манн в связи с поэтикой романа: «Роман для меня всегда был симфонией, произведением, основанным на технике контрапункта, на сплетении тем, в котором идеи играют роль музыкальных мотивов» (Манн Т. Введение к «Волшебной горе». Доклад для студентов Принстонского университета // Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. Т. 9. С. 164).

или то «построение», которое, согласно Стравинскому, является единственно возможной формой реализации «музыкального феномена». Иначе говоря, здесь мы имеем дело с литературным (а не с музыкальным) воплощением мелоса и (если принять во внимание тот факт, что по своей антимиметической природе поэзия более близка к музыке, чем проза) можно утверждать, что то же качество еще более ярко проявилось в «Четырех квартетах». Синтез мифа и мелоса пронизывает всю художественную ткань «Квartetов», составляя ядро поэтики этого произведения, его внутренний организующий принцип. Кроме поэтического и композиционного принципа, «музыкальной» является и значительная часть темы и образности поэмы.

«Четыре квартета» содержат «рассуждения» о музыке, в них «рассматриваются» эмоциональные впечатления и ассоциации, вызванные ее восприятием. Вместе с непосредственно-смысловой нагрузкой эти «рассуждения», безусловно, содержат и скрытый смысл — некий символический подтекст, выражающий глубинную, мифопоэтическую музыкальность «Квartetов». Иначе говоря, к искусству; вдохновлявшему Баха и Моцарта, поэма Элиота также проявляет двоякое отношение: она сама опирается на те музыкальные законы, которые она же развивает и формулирует в виде одной из важнейших поэтических тем. Включением музыкальной темы в общетематическую композицию поэмы и ее соответствующим образным оформлением Элиот как бы «указывает» на те скрытые принципы, которые легли в основу его собственного поэтического мастерства. В этом отношении примечателен тот факт, что в «Квartetах» встречается некое «поэтическое определение» мелоса как музыкального феномена, обращающее очень важную символическую нагрузку в ассоциативной структуре поэмы. Это — «неслышимая музыка» (unheard music), или

... music heard so deeply
That it is not heard at all, but you are the music
While the music lasts...
(The Dry Salvages V)

Разумеется, такое понимание музыки есть не что иное, как то самое «возвышение» над нею, «игнорирование» ее внешних проявлений и постижение внутренней сути, мелоса, которое Элиот ощутил в поздних произведениях Бетховена и которого он также настоятельно требовал от создателей поэзии. Но одно дело — теоретическое осмыс-

ление мелоса как музыкальной потенции, создание его качественной характеристики, и совсем другое — воплощение этой потенции, реализация ее в виде музыкального или поэтического произведения. Именно здесь и проявляется процесс формотворчества, определяемый Манном как «музыкальный конструктивизм», а Стравинским как «реализация феномена музыки». Адекватно передать мелос способна лишь высокоорганизованная поэтическая структура — художественная форма, построенная на принципах музыкальной поэтики. В воспринимаемом виде мелос реализуется во времени как ритмическая, логически обусловленная и художественно целесообразная последовательность звуков (музыка) или слов (поэзия)¹⁰. Пронизанную мелосом поэзию Элиот метафорически представляет в виде парадокса — «говорящего безмолвия» или «движущейся неподвижности». Так и создается продленный во времени, «говорящий» и «движущийся» образ «безмолвной», «неподвижной» и «вневременной» сущности, или (заимствуя заглавие известной книги музыковеда Б.В. Асафьева) — «музыкальная форма как процесс». В поэтической рефлексии Элиот метафорически упоминает об этой форме, как о «китайской вазе, бесконечно вращающийся в своей неподвижности»:

Words move, music moves
 Only in time; but that which is only living
 Can only die. Words, after speech, reach
 Into the silence. Only by the form, the pattern
 Can words or music reach
 The stillness, as a Chinese jar still
 Moves perpetually in its stillness.
 (Burnt Norton V)

Таким образом, лишь посредством формы, структуры, логически упорядоченной эмоциональной модели возможно выразить мелос — ту «неподвижность» и то «безмолвие», которые определяют движение слов и звуков во времени (поэтическую речь и музыкальное звучание). По сути дела поэтическая ткань «Квартетов» является не чем иным, как пронизанной мелосом музыкальной структурой, в которой слова и положения играют роль звуков и музыкальных тем,

¹⁰ Любопытно, что Игорь Стравинский определяет «феномен музыки» в уже реализованном, формообразовавшемся виде как «разновидность умозаключения в понятиях звука и времени». См.: [Шахназарова 1975: 23].

хотя, по словам Х. Гарднер, эту аналогию ни в коем случае не следует понимать буквально [TSE 1969: 120] (как, скажем, точное, механическое «совпадение» структурных характеристик «Четырех квартетов» и музыкального квартета, сонаты или симфонии). Как в поэзии, так и в музыке действует множество «специальных» законов, характерных для каждого вида искусства в отдельности, и конкретную, соответствующим образом аргументированную аналогию здесь можно уловить лишь в общепоэтическом плане, к примеру — в принципе комбинирования и взаимосвязи поэтических тем. Дело в том, что символические образы и поэтические положения «Четырех квартетов» чередуются и взаимосочетаются по принципу развития и повторения музыкальных тем — по словам самого Элиота, «использование повторяющихся тем в поэзии так же естественно, как и в музыке» [Eliot 1972: 67]. Само собой разумеется, что ни один образ и ни одна поэтическая тема в «Квартетах» не повторяются однообразно и без изменений. Поэтика «Четырех квартетов» подразумевает сопоставление символических образов в различных смысловых комбинациях, использование, подобно вагнеровской технике лейтмотива, уже цитированных тем в измененном виде, придание нового, порой противоположного символического смысла повторяющимся образам и варьирование всего тематического материала поэмы по общему принципу цикличности и круговращения. При чтении «Квартетов» «чередование образов непрерывно напоминает музыку. Они систематически повторяются и в сочетании с другими, также повторяющимися образами, постоянно меняются подобно фразам, несколько раз в различном виде звучащим в музыкальных произведениях. При первом восприятии эти образы и основные символы представляются знакомыми, обычными и ясными. При повторении они изменяются также, как музыкальная тема, когда мы ее слышим в исполнении различных инструментов, или в другой тональности, или когда она слита, объединена с другой темой, или развернута, или заменяет другую тему» [TSE 1969: 129]. Благодаря такому чередованию основных символических образов и поэтических тем «Четыре квартета» превращаются в сложную композиционную целостность — наподобие той, которую неоднократно описывает Р. Вагнер в своих теоретических работах в качестве образца поэтического построения музыкального произведения¹¹. Именно та-

¹¹ См., к примеру, статью Р. Вагнера «О применении музыки к драме»: «Единство будет осуществлено благодаря сплетению основных тем, пронизывающих собой все художественное произведение в целом; эти основные

кую, «музыкальную», целостность «Квартетов» и имел в виду Элиот, отмечавший, говоря о музыке поэзии, что «первостепенное значение имеет целостность стихотворения» [Eliot 1972: 59]. Разумеется, музыкальная поэтика во многом определяет специфику восприятия и осмысления «Четырех квартетов».

При изучении проблемы литературной адаптации музыкальных и мифологических структур, видимо, трудно обойтись без частого цитирования Томаса Манна. Манн требует от читателя прочесть «Волшебную гору» минимум дважды, так как «восприятие и правильная оценка этого комплекса идей, соединенных на основе музыкальных законов, возможна лишь в том случае, если тематика романа уже знакома и он может воспринимать связанные друг с другом символические формулы не только ретроспективно, но и забегая вперед»¹². То же самое можно сказать и о «Четырех квартетах» — полноценное восприятие их музыкальной целостности возможно только в том случае, если читатель уже знаком с текстом произведения, если однажды на него уже произвел впечатление печальный и торжественный лиризм поэмы. Подготовленный таким образом читатель обнаружит несравненно большую внутреннюю целостность и эмоциональную напряженность в поэме, нежели тот, кто читает ее впервые. Дело в том, что при восприятии «Квартетов» большое значение имеет эмоциональное запоминание уже прочитанного и ожидание того, что еще предстоит прочесть. Разумеется, этот аффект восприятия определен поэтическим строем произведения, повторяющимся чередованием сквозных образов и символических мотивов. При чтении поэмы дающийся в каждом конкретном моменте синтез ощущений ожидания и воспоминания (ассоциативная связь уже прочитанного и того, что еще предстоит прочесть, их одновременное переживание) создает эмоциональное впечатление одновременного, мгновенного, или, если угодно, вневременного прочтения всего произведения, что опять-таки подразумевает глубинную музыкальную аналогию, так как «и саму музыку можно воспринять, как неосуществимое стремление к вневременности, к упразднению времени. Если сказать, что другие искусства стремятся к продленности во времени (*duration*), про музыку следует отметить, что она стремится к неподвижности, характерной для жи-

темы противопоставляются, дополняют друг друга, расстаются и вновь соединяются подобно тому как это происходит в симфонических произведениях» (Вагнер Р. Избранные статьи. М.: Искусство, 1935. С. 101).

¹² Манн Т. Введение к «Волшебной горе». С. 164.

вописи или скульптуры... Я лучше “понимаю” музыкальное произведение и лучше воспринимаю его, если при его исполнении в каждый конкретный миг помню уже прослушанную часть и ту часть, которую еще предстоит прослушать. В качестве идеала я бы предпочел воспринять всю симфонию одновременно, как целостность»¹³.

Художественная ткань «Квartetов» длится во времени — в том смысле, что их прочтение занимает определенный отрезок объективного, нехудожественного времени. В то же время, поэтические средства этого произведения направлены на то, чтобы исключить, упразднить «внутреннее», художественное время из восприятия читателя и приобщить его посредством художественной интуиции к той «неподвижности» и «вневременности», которая составляет *cordium* поэмы. Это и есть то самое восприятие, которое в «Бернт Нортоне» метафорически обозначено Элиотом как «неподвижная экзальтация» или «просветление» (*Erhebung without motion*). При такой экзальтации, при постижении сущности вещей прошлое и настоящее теряют реальность и остается лишь тот вневременный момент, тот миг «вечного настоящего», который хоть и находится во времени, но сам по себе является не временем, а содержанием сознания¹⁴, так как

Time past and time future Allow but a little consciousness
To be conscious is not to be in time...
(Burnt Norton II)

Разумеется, и этот аспект «Четырех квартетов» следует отнести к их музыкальной специфике или к одному из важнейших свойств искусства вообще, характерному прежде всего и в наибольшей мере для музыки. К. Леви-Стросс отмечает: «Музыка... превращает, отрезок времени, потраченного на прослушивание, в синхронную и в замкнутую в себе целостность. Прослушивание музыкального произведения в силу его внутренней организации останавливает время... Только слушающая музыка и только в то время, когда мы ее слушаем, мы приближа-

¹³ Eliot, T.S. “Introduction.” In: *Paul Valery. The Art of Poetry*, translated by Denise Folliot. New York: Pantheon Books, 1958: xiv. Аналогичную мысль высказывает и Т. Манн, рассуждая о поэтике «Волшебной горы»: «...ведь и музыкой можно наслаждаться по-настоящему лишь тогда, когда знаешь ее заранее» (*Манн Т. Введение к «Волшебной горе»*. С. 164).

¹⁴ В теологическом плане поэмы это вечносущее настоящее изображено как Воплощение Сына Божьего (*Incarnation*).

емя к чему-то похожему на бессмертие» [Леви-Стросс 1974: 27–28]. Это важнейшее свойство — синхронизация внутренней структуры произведения и поэтическое осуществление «неподвижного», вечного начала характерно не только для самой музыки и «музыкальной» поэзии, но и для художественной прозы, опирающейся на музыкальные принципы. В этом месте наших рассуждений представляется своевременным привести еще одну (на этот раз последнюю) цитату из Томаса Манна. Рассуждая о построении поэтической структуры «Волшебной горы», писатель отмечал, что его книга «сама стремится с помощью своих художественных средств выключить время, — она пытается достичь этого, подчеркивая на каждом шагу вездесущность этого целостного мира живущих по законам музыки идей, который заключен в ней, и установить магическую *nunc stans* (сущей неподвижности)»¹⁵.

Оба теоретических мнения — ученого Леви-Стросса и писателя Томаса Манна — выражают художественную специфику «Квартетов» настолько точно, что кажется, будто эти авторы имели в виду именно эту поэму Элиота. Весь поэтический мир «Четырех квартетов» стремится к установлению аналогии манновской “*nunc stans*” и к выражению, вернее — к поэтическому осуществлению «чего-то похожего на бессмертие». Суть внутренней неподвижности и здесь состоит в синхронизации художественного времени, опирающейся на синтез мифа и мелоса, а художественное время является именно тем измерением «Квартетов», которое непосредственно выражает функциональную идентичность этих двух начал как в общепоэтическом строе произведения, так и в его тематическом и образном аспектах. В сущности время является основной поэтической категорией «Квартетов»: как принцип синтезирования мифического и мелодического начал оно пронизывает все уровни произведения — от непосредственно-чувственной, ритмической организации художественной ткани вплоть до поэтического осуществления эффекта «вневременности» в плане восприятия. Время как фактор поэтики используется Элиотом в парадоксальном плане: варьирование мифологического, музыкального и другого тематического материала (повторяющееся чередование образов на «поверхности» поэмы) происходит в цикличном, кругообразном, обратимом времени, но в глубинном измерении произведения то же время оборачивается своим отрицанием и предстает «вечным настоящим», вневременным мигом возвышения и просветления.

¹⁵ Манн Т. Введение к «Волшебной горе». С. 165.

Ассоциации, связанные со временем, составляют важный подтекст большинства символических образов и мотивов поэмы — как в том смысле, что эти образы и мотивы указывают на временной (или вневременной) момент, так и в том, что сам метод их сочетания опять-таки служит задаче синхронизации художественного времени. Любопытно, что Леви-Стросс, рассуждая о вневременности внутренних структур мифа и музыки, видит важнейшую общую черту этих двух феноменов духовной жизни именно в стремлении к исключению фактора времени из сознания субъекта восприятия: «Кажется, — пишет он, — что музыка и мифология нуждаются во времени, но только для того, чтобы его отвергнуть. Собственно говоря, и музыка и мифология суть инструменты для уничтожения времени» [Леви-Стросс 1974: 27].

В специальной литературе часто встречается утверждение, будто бы в «Квартетах» Элиот практически отверг ранее декларированные им принципы «мифологического метода» и обратился к принципиально иной, немифологичной, хотя и еще более сложной, поэтике (см., например: [Bergsten 1960]). Эта мысль является справедливой лишь частично, так, как в сущности, Элиот отказался не от мифа, а от принципа пародирования литературных и мифологических сюжетов, хотя в «Квартетах» его поэтическая речь и в самом деле еще более усложнилась. Что же касается мифических первоосхем и прообразов (архетипов), то они в этой поэме играют столь же важную роль, как и в «Бесплодной земле». Другое дело, что эти первоосхемы не составляют более поэтической основы для выражения иронически-пародийного мироощущения, а вместе с мелодическим началом являются упорядочивающим и организующим фактором поэтики «Квартетов». Эта организующая и упорядочивающая функция непосредственно связывает миф «Четырех квартетов» с многоплановой мифологической ситуацией «Бесплодной земли». Существенная разница состоит лишь в том, что в соответствии с «музыкальной» спецификой «Квартетов» мифологическая схематика Элиота представляется в них более «изоширенной» и «рафинированной», не содержащей сюжетного момента даже в зачаточном виде, в результате чего момент пародирования литературных и иных первоисточников почти полностью исключается из художественной ткани произведения. В целях пародирования соответствующих сюжетов мифологемы «Бесплодной земли» все-таки носят процессуальный характер и подразумевают целенаправленное действие (поиски Грааля, оплодотворение пустыни, воскрешение из мертвых и т. д.). В отличие от них, в «Квартетах» используются такие

предельные обобщенные и элементарные первосхемы, как «круг», «точка», «квадрат», «четверица», «пересекающиеся линии», а также абстрактные идеи, выражающие процесс движения или состояния — «круговращение», «движение», «ритм», «неподвижность» и др. Одним словом, в «Квартетах» отвергается сравнительная «рельефность» языческих и христианских мифологических структур, и акцент переносится на музыкальный принцип чередования и взаимосвязи «абстрактных первосхем моделирования мира в числе, пространстве и времени» [Лосев 1963: 225–273]. Эта мифологическая схематика настолько тесно переплетена с мелосом поэмы, что отдельно рассуждать о мифе в «Квартетах» практически невозможно. В сущности тот, кто изучает функцию мифа в этой поэме, изучает тем самым и ее мелос, так как ядро поэтики «Квартетов», как уже было сказано, составляет именно первозданный, нерасчлененный, сюжетно и мелодически неоформленный синтез этих двух начал. С декларированием мифомелодического синтеза читатель встречается уже в заглавии поэмы: «Четыре квартета» является словосочетанием, оба компонента которого характеризуются смысловым и ассоциативно-символическим взаимопроникновением. Оно (это заглавие) одновременно содержит как идею предельно обобщенной мифологичности («четверица»), так и абстрактную идею музыкальности. В контексте поэмы как символическая четверица «Квартетов», так и символическая музыкальность четырех содержит бесконечное множество философско-мировоззренческих, культурных, религиозных, мистических, оккультных и других ассоциаций. Ведь «математизация» музыки имеет поразительно длинную историю — еще Пифагорейцы представляли «гармонию небесных сфер» в виде числового и музыкального синтеза¹⁶. Кроме того, сопоставление музыки и чисел является характерным и довольно наивным способом выведения символических умозаключений в традиционной эзотерике¹⁷. Известно, к примеру, что еще И.С. Бах сопоставлял написание своей фамилии (Bach) с цифрами и нотами, на основе чего и получал «мистическое» число 14. Для него оно служило

¹⁶ С.С. Аверинцев называет эти представления «абстрактными первосхемами моделирования мира в понятиях числа, пространства и времени» и противопоставляет их «иконичности» и «рельефности» античной мифологии [Аверинцев 1973: 116].

¹⁷ См., к примеру, главу “The Science of Numerology” в кн.: *Zolar’s Encyclopedia of Ancient and Forbidden Knowledge. The Complete Guide to the Occult*. New York: Nash Publishing, 1970.

одновременно символическим выражением Божественной Сущности (1), Четвероевангелия (4), Пресвятой Троицы ($4-1=3$), Пятикнижия Моисея ($4+1=5$), а также чисел 2 и 7, считающихся в традиционной мистике узловыми. Престарелый маэстро уже на смертном одре включил выражающую эти числа тему (b-a-c-h) в свою последнюю, оставшуюся незаконченной фугу, чем в сущности и «подписался» под всем своим творчеством¹⁸. Разумеется, когда такой «мистический» прием переносится в поэтическую ткань произведения, то он претерпевает полное качественное изменение и приобретает эстетическую ценность (тем более если автором этой творческой операции является не кто иной, как сам И.С. Бах).

Число «четыре» в заглавии «Квартетов» является прежде всего символом времени; оно выражает цикличность, круговращение времен года. Число это обозначает и четыре стороны света, а так как мир сферичен, то легко представить себе эти четыре стороны в виде двух кругов, крест-накрест пересекающих друг друга. Кроме того, число «четыре» подразумевает и хорошо известную мыслителям античности и средневековья «четверицу априорий» — землю, огонь, воздух и воду. Здесь также сохраняется принцип кругообразия и вращения: огонь, исходящий от земли, поднимается в воздух и в виде воды (дождя) возвращается в землю. В средневековой мистике чисел число четыре обозначает житейский круговорот и вращение мироздания; символизируя чувственную реальность, расположенную в пространстве и времени, оно контрастирует с числом три, обозначающим реальность духа. «Четыре как в индийской, так и в христианско-европейской символике является числом, обозначающим мир... Все известные юго-восточно-азиатские модели мира проявляют четырехчастную структуру» [Каралашвили 1980: 81]. Разумеется, все это многообразие ассоциаций с большим успехом используется в символическом плане поэмы. Число «четыре» и связанная с ним музыка воспринимаются как символ космического порядка, высшей числовой и музыкальной гармонии. Многие важные символические образы «Квартетов» содержат внутреннюю ассоциацию четверицы — это или «вскользь» упомянутое одно из времен года, или ведущий инструмент музыкального квартета (скрипка), или лотос, который в индуистской традиции также считается символом единства четырех

¹⁸ Подробнее об этом музыкальном «автографе» см.: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1964. С. 314. См. также: Bernstein, Leonard. *The Joy of Music*. New York: Simon & Schuster, 1962: 250–251.

стихий¹⁹ и т. д. Одним словом, четыре является не только числом, выражающим общий четырехчастный композиционный принцип поэмы, но прежде всего моделирующим началом всего ее художественного мира в целом. В поэтической структуре произведения число «четыре» неотделимо от ассоциаций круга и круговращения.

Исследуя символику чисел Германа Гессе Р. Каралашвили отмечал, что «круг в определенном смысле может графически соответствовать числу четыре» [Каралашвили 1980: 87]. Это предположение, высказанное на примере «Зиддхарты», справедливо и в отношении «Четырех квартетов», более того, здесь оно превращается в неоспоримый факт. Однако, разумеется, в поэме Элиота акценты расставлены иначе, и поэтому в связи с «Квартетами» то же положение следует понимать в обратном смысле: четыре здесь является числовым обозначением абстрактной первосхемы круга и в то же время выражающим эту схему важнейшим символическим образом (настолько важным, что Элиот выносит его в заглавие поэмы). В сущности, весь мифопоэтический строй квартетов опирается именно на круг; моделирующая схема круга и круговращения перевоплощает все элементы поэтической, символической и непосредственно-смысловой структур произведения в компоненты единой художественной системы.

Лаконично характеризуя основополагающую художественную специфику «Четырех квартетов», Н. Фрай предлагает следующую наглядную иллюстрацию: «Проведите горизонтальную линию, а затем — линию вертикальную, которая пересечет первую посередине и создаст вместе с ней крест. Затем нарисуйте круг, диаметрами которого станут эти две линии. Горизонтальная будет символизировать объективное время, Гераклитов поток, реку, в которую никто не вступит дважды... Вертикальная линия — это снисходящий во время Бог, а точка их пересечения — момент Инкарнации, Осуществления Сына Божьего, создающий таким образом неподвижную точку вращения мира (основной символ поздней поэзии Элиота. — *Т.К.*)» [Frye 1963: 77]. Разумеется, в целях наглядности элиотовская схематика здесь заметно упрощена, но основополагающий принцип, безусловно, сохраняется.

Не надо быть большим знатоком аналитической психологии, чтобы убедиться в том, что эта графическая фигура полностью соот-

¹⁹ Ср.: «Лотос уходит корнями в землю, его стебель проходит через воду, а цветок распускается на воздухе и раскрывается под лучами солнца (огонь)» (Бхагавадгита. Пер. Б.Л. Смирнова).

ветствует абстрактной первосхеме магического круга, или «мандале», многократно описанной и исследованной К.Г. Юнгом²⁰ в самых различных работах. Эта символическая схема при всех своих бесконечных образных воплощениях всегда содержит несколько постоянных элементов: это вращающийся круг (или колесо), разделенный на четыре равные части двумя прямыми линиями с центром на месте их пересечения. По словам Юнга, «даже в родезийской пещерной живописи каменного века, рядом с поразительно живыми изображениями животных, встречается абстрактная схема — круг со вставленным в него крестом. Эта схема “всплывает” практически во всех культурах и в наше время ее можно встретить не только в христианских храмах, но и в тибетских монастырях. Это т. н. “колесо солнца”, появившееся на свет еще до изобретения самого колеса. Поэтому оно не происходит от впечатлений внешнего мира, а является символом, выражающим внутренний опыт»²¹. Колесо это является архетипом коллективного бессознательного²², имеющим всеобщее, универсально-мифологическое значение и выражающим «самость» (*Das Selbst*) — единство души человека и универсума.

Первосхема вращающегося круга с неподвижным центром посередине лежит в основе многих символических образов и мотивов поэмы — она принимает вид то конкретного «визуального» образа («колесо», «круг», «танцы по кругу», «кругообразно посаженный кустарник» и др.), то направления движения («круговращение мироздания», «циркуляция лимфы», «передвижение звезд» и др.), то поэтической мысли («в моем конце мое начало...»), а то и предстает в виде обобщенной философской рефлексии:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future
And time future contained in time past.
(Burnt Norton I)

²⁰ Jung, Carl Gustav. *The Integration of the Personality*. New York: Farrar & Rinehart, 1939: 95, 154–155, 192, 200–201. См. также: *The Secret of the Golden Flower: A Chinese Book of Life*. With a Foreword and Commentary by C.G. Jung. New York: Harcourt, Brace & World, 1962: 97–108.

²¹ Jung, Carl Gustav. *The Spirit in Man, Art, and Literature*. London: Routledge & K. Paul, 1966: 96.

²² Jung, Carl Gustav. *The Integration of the Personality*: 200.

Кстати, этими словами открывается первый из квартетов — «Бернт Нортон». Тем самым кругообразная схематика поэмы в несколько завуалированном виде с самого начала преподносится читательскому восприятию. Уже самое начало произведения свидетельствует, что в той или иной образной форме вращается весь художественный мир «Квартетов», и это во многом обусловлено отраженной в поэме кругообразной, обратимой концепции времени. В специальной литературе непосредственным источником этой концепции принято считать философию Бергсона, хотя следует отметить, что аналогичная точка зрения встречается уже в античной философии. К примеру, весь смысловой строй «Квартетов» можно было бы представить как некую «расширенную интерпретацию» одного из известных высказываний Платона (однако в той лишь мере, в какой вообще возможно говорить о «чистой» философии в том случае, когда дело касается именно ее коренного художественного перевоплощения): в «Тимее» можно прочесть, что «“Было”, “есть” и “будет” ... являются видами времени, которое подражает вечности и течет по кругу согласно законам числа»²³. Аналогия здесь напрашивается сама собой и является очевидной не только для сведущего читателя. Заметим лишь, что «философия» поэмы Элиота, использованный в ней синтез различных мировоззренческих систем, является малоизученной и в то же время в высшей степени интересной проблемой, требующей отдельного и обширного исследования. Мы же вернемся к мифопоэтической и музыкальной структуре «Квартетов», так как именно благодаря этим структурам и обретает отраженная в произведении философская мысль поэтическую ценность.

Среди символических образов, опирающихся на схему мандалы, самым важным является символ «неподвижной точки вращающегося мира» (The still point of the turning world). Этот символ венчает целую иерархию ассоциативных образов поэмы, фактически определяя ее строение художественно перевоплощая бесконечное множество мировоззренческих и космогонических представлений. Совершенно очевидно, к примеру, что он отражает так называемую «геоцентрическую модель» строения мира, распространенную в средние века, когда, по определению А.Я. Гуревича, «символом совершенства считался круг. Идея круга служила образом бога и мира. Таким представлялся космос и поэту Данте, и теологу Фоме Аквинскому... Центром, вокруг

²³ Платон. Соч.: в 3 т. М.: Мысль, 1971. Т. 3. С. 477 (38а).

которого располагался мир, изображаемый средневековыми живописцами, был Бог» [Гуревич 1972: 78–80, 129–130].

Символика круга и его центра в виде точки и в самом деле очень близка поэтическому мироощущению Данте — уже в «Новой жизни» поэту, переживающему безразличное отношение Беатриче, во сне является воплощение любви — Бог, который сообщает ему, что он подобен центру круга: “Ego Dominus tuus...Ego tamquam centrum circuli...” («Новая жизнь», XII). Если эту сцену осмыслить буквально, то получается, что флорентийскому поэту приснился юнгианский архетип мандалы, с той лишь разницей, что здесь эта схема лишена «четверичной» ассоциации. Традиционно в центре «христианизированной» мандалы, по свидетельству того же Юнга, изображается фигура Христа, а по обочине колеса — симметрично четыре евангелиста²⁴. Точка как символ Бога встречается и в XXVIII песне «Рая» (16–40). В финале «Божественной комедии» уже сам круг выступает в качестве символа Бога, постижение же Божественной сущности сравнивается с такой математической задачей, как вычисление квадратуры круга («Рай», XXXIII: 133–136). Разумеется, Элиот очень глубоко воспринял животворящее влияние поэзии Данте и совершенно сознательно увязал свою символику с теологической образностью его произведений (об этом свидетельствуют и другие образы «Квартетов», в частности символическое отождествление розы и огня в финале поэмы, цитата обращения к Богородице из XXXIII песни «Рая» и т. д.).

Среди всего многообразия самых разнородных первоисточников символа круга и недвижимой точки у Элиота следует выделить и учение о «Великом колесе рождения и смерти» или так называемом «круге сансары», которое, по мнению О. Розенберга, составляет основу этической доктрины буддизма²⁵. Согласно этому учению, душа человека находится в постоянном и мучительном круговращении рождения и смерти: каждый поворот колеса знаменует собой все новое и новое происхождение существования в материальном мире, что равносильно пытке. Этот бесконечный цикл прекратится только в том случае, если человек очистится нравственно, что в буддистском представлении означает отказ от мира и от связанных с ним желаний.

²⁴ Юнг описывает множество сновидений своих пациентов, в которых всплывает эта сцена. См., например: Jung, Carl Gustav. *The Integration of the Personality*: 96–130 (“Dream Symbols of the Process of Individuation”).

²⁵ Розенберг О. Проблемы буддистской философии. Токио; Пг.: Фак-т вост. яз. Имп. Петрогр. ун-та, 1918. Ч. II. С. 83, 85, 233.

Лишь таким путем возможно избавиться от мучений, постичь истину, достичь высшего блаженства (нирваны), символом которого в центре «Великого колеса» и изображается цветок лотоса [Humphreys 1960: ch. 7; Jayashuriya 1963: 122–126; Радхакришнан 1956]. Это состояние духовного совершенства описано Элиотом как

A condition of complete simplicity
(Costing not less than everything).
(Little Gidding V)

Разумеется, для читателя нет необходимости «узнавать» или «постигать» все источники ассоциативной образности поэмы (хотя ошибочным представляется и мнение Х. Гарднер о том, что источники вообще не имеют никакого значения) [TSE 1969: 134]. Бесконечно более важным представляется восприятие того, что одна и та же схема-тика (в данном случае — модель вращающегося круга с неподвижным центром посередине) в различных образных воплощениях бесконечно повторяется в поэме, и это — один из важнейших показателей «музыкальности» поэтической структуры «Квартетов». В «Ист Коукере» Элиот как бы «указывает» читателю на этот свой прием:

You say I am repeating
Something I have said before. I shall say it again.
Shall I say it again?

(East Coker III)

В том же «Ист Коукере» схема круга и круговращения наиболее лаконично выражена в самом начале и в самом конце. Квартет начинается словами «В моем начале мой конец» и заканчивается как бы противоположным по смыслу, а по сути идентичным положением «В моем конце мое начало». Совершенно очевидно, что оба положения вместе так же, как и каждое в отдельности, создают смысловой круг и композиционно замыкают квартет, в контексте которого схема круга выражена и другими средствами. В качестве примера можно привести описанный в первом эпизоде танец сельских жителей. Они танцуют:

... Round and round the fire
Leaping through the flames, or joined in circles....

(East Coker I)

Лирическая тема начала и конца звучит не только в «Ист Коукере» — в виде различных вариаций она пронизывает все четыре «Квартета». Если бы не вариационная изменчивость, эта тема могла восприниматься как некий «рефрен», однако ни одна фраза не повторяется в поэме Элиота без изменений. В виде утонченно-лирической рефлексии тема начала и конца встречается уже в первом из «Квартетов» — «Бернт Нортоне»:

...Or say that the end precedes the beginning
And the end and the beginning were always there
Before the beginning and after the end
And all is always now.
(Burnt Norton V)

Здесь эта схема, кроме ассоциации круговращения, содержит и иносказательное описание «неподвижной точки», так как то «место», где «всегда были и начало, и конец», где все времена едины и где «все всегда находится в настоящем» есть не что иное, как вечность, бытие Бога или неподвижная точка вращения мира. В отличие от возвышенной медитации «Бернт Нортона», в «Литтл Гиддинге» та же тема подается разговорной интонацией:

What we call the beginning is often the end
And to make an end is to make a beginning.
The end is where we start from.
(Little Gidding V)

Здесь же эта тема связана со сложностями поэтического искусства и приобретает, как это часто происходит в «Квартетах», оттенок лирической исповеди:

Every phrase and every sentence is an end and a beginning,
Every poem an epitaph...
... and that is where we start.

(Little Gidding V)

В том же квартете, спустя несколько строк, кругообразная схематика выражена уже совершенно иным способом — ассоциацией учения о переселении душ и образа «Великого колеса бытия»:

We die with the dying:
 See, they depart, and we go with them.
 We are born with the dead:
 See, they return, and bring us with them.
 (Little Gidding V)

Мифологема смерти-воскрешения, которую отражает этот пассаж, видна, как говорится, невооруженным глазом и опять-таки отражает тематику конца и начала, схему круговращения. Вся эта поэтическая «диалектика» берет начало в эпиграфе поэмы — словах Гераклита о том, что «путь вверх и путь вниз — один и тот же путь». Оторванная от первоначального философского контекста, эта фраза и система символов «Четырех квартетов» также вызывает ассоциацию вращения на краю колеса. Разумеется, она также тесно связана с тематикой конца и начала, или, если вспомнить довольно необычный образ, встречающийся в «Литтл Гиддинге», с «повторяющимся концом нескончаемого» (The recurring end of the unending). Таким образом, тема начала и конца является важнейшим звеном в сложной ассоциативной цепи поэмы, отражающим основную первосхему «Квартетов» и соответствующее схематическое движение — круговращение. В сущности, то же самое можно сказать и о всей поэтической ткани «Квартетов» — Н. Фрай справедливо замечает, что «Четыре квартета» составляют единый «вращающийся» цикл, который начинается там, где он заканчивается [Frye 1963]. Следует отметить, что в поразительно динамичном, «вращающемся» мире «Четырех квартетов» встречаются и «статичные» образы, не содержащие ассоциации вращения и опирающиеся на неподвижную, «фиксированную» схему круга. К их числу относится довольно интересный образ, встречающийся в «Драй Селвейджиз» — “the evening circle in the winter gaslight”. Дословно он обозначает тот световой нимб, в который облекается зимней ночью уличный газовый фонарь. Любопытно, что центр круга в данном случае так же, как и в поэме в целом, ассоциируется со светом и огнем. Огонь в последних строках поэмы отождествлен с розой — и вообще, роза или сад роз для Элиота является символом трансцендентального мира, образом бытия Божия. Разумеется, большую роль здесь играет влияние «Божественной комедии», однако не менее важны личные визуальные впечатления автора, им самим увиденное и пережитое, объединяющееся впоследствии в его творческом сознании с литера-

турой или мифологической ассоциацией и перевоплощающееся в объективный, «надличностный» символ. К примеру, сад роз, описанный в первом эпизоде «Бернт Нортон», является совершенно реальным, конкретным садом, принадлежащим знакомым Элиота и украшавшим их дом в Глостершире. Отсюда и происходит заглавие квартета — «Бернт Нортон», — название этого имения, в котором Элиот провел лето 1934 г. В поэме часто встречаются и другие ассоциации, связанные с биографией поэта, — достаточно сказать, что заглавия остальных трех квартетов также являются субъективно важными для поэта географическими наименованиями (Ист Коукер является той деревней в графстве Сомерсет, откуда Элиоты переселились в Америку; Драй Сельвейджиз — группа скал у побережья Массачуссеттса, где в детстве поэт проводил каникулы; а Литтл Гиддинг является известной своими англиканскими традициями местностью в Хаттингдоншире, которую Элиот посетил в 1936 г.) [Smith 1966: 255]. В поэтическом контексте «Четырех квартетов» эти наименования объединяются по схеме четверицы и приобретают предельно обобщенный, универсальный смысл, становятся образами, символически обобщающими мироздание. Парадоксально, но факт, отмечает Л. Фидер, что именно в этом, самом автобиографическом и «субъективном» произведении Элиот достигает предельного выражения безличности, имперсональности, объективности [Feder 1971: 236], декларированной им еще в начале творческого пути, в эссе «Традиция и индивидуальный талант». То же можно сказать и о саде роз — в художественной ткани поэмы и это субъективное впечатление превращается в поразительно емкий, содержащий множество ассоциаций объективный символ, в основе которого лежит архетип библейского Эдема. В «Квартетах» (так же, как и в Библии) он является образом, подразумевающим, кроме всего прочего, и ту же схему конца и начала или смерти и воскрешения, так как «сад, где кончается любовь», является также тем местом, в котором всякая любовь начинается — ведь сам этот сад не что иное, как Царство Божие, царство Любви. А любовь в «Квартетах», так же, как и в поэме Данте, является той «центростремительной» силой, которая, сама оставаясь неподвижной и неизменной, «движет солнце и светила»:

Love is itself unmoving,
Only the cause and the end of movement...
(Burnt Norton V)

Следует отметить, что уже ко времени Данте роза являлась традиционным католическим символом, обозначающим Божественное начало, что и определило столь высокохудожественное воплощение этого образа в теологическом мире «Рая». Разумеется, эта древняя богословская и литературная традиция придает совершенно особое, неповторимое содержание использованию символов розы и сада роз в произведении поэта XX в. Таким путем образы, вызванные личными впечатлениями Элиота, сливаются с множеством «интеллектуальных» ассоциаций и, преломляясь в мифопоэтической структуре «Квартетов», превращаются в предельно обобщенные, универсальные символы — миф и здесь, как отмечал А.Ф. Лосев в статье о Вагнере, «доводит художественную образность до предельного обобщения» [Лосев 1969: 142]. Именно поэтому даже свет, струящийся от уличного фонаря, в контексте поэмы воспринимается как символ Бога и мироздания, опирающийся на теоцентрическую модель мира. С точки зрения поэтического формотворчества это именно тот случай, когда чисто личное является превышением доведенной до высшей точки традиции, когда «индивидуализм перерастает себя, вторично вступая величавым признаком уже в область мифического, соборного»²⁶. Любопытно, что и Элиот в своих теоретических эссе периодически повторяет аналогичную мысль, высказанную им в одном из стихотворений в форме поэтического определения:

But the abstract conception
Of private experience at its greatest intensity
Becoming universal, which we call “poetry”,
May be affirmed in Verse.

(A Note on War Poetry)

В эссе, посвященном У.Б. Йейтсу, Элиот отмечал, что «имперсональным» является поэт, «который может исходя из интенсивного личного впечатления выразить общую истину, сохранить при этом неповторимость этого впечатления и создать из него объективный символ» [Eliot 1972: 201]. В поэзии самого Элиота такая «имперсональность» достигается «отчуждением» поэтического образа от первичного эмоционального импульса (слиянием его с мифологической схемой и расширением его ассоциативного подтекста). При восприятии такой

²⁶ Манн Т. Доктор Фаустус. С. 71–72.

поэзии эмоциональный эффект вызывается так же непосредственно, как при прослушивании лишенной «понятийного» начала бестекстовой музыки — скажем, квартета или симфонии. Дело в том, что музыкальная специфика «Квартетов» выражается не только в принципе чередования и взаимосвязи поэтических тем — «музыкальна» сама природа поэтического мышления Элиота, его поэтический образ как таковой, который при всей непосредственности эмоционального воздействия на читателя подразумевает и предельное «мифологическое» и «музыкальное» обобщение полученного впечатления. Именно поэтому рассуждать о философии или о теологии «Четырех квартетов» можно лишь с точки зрения выяснения их поэтического назначения в художественной ткани поэмы. Самостоятельного, нехудожественного значения не имеет (и не может иметь) ни одно высказанное в поэме мнение или положение, каким бы глубокомысленным оно ни было. Как отмечал В.М. Жирмунский в статье «Задачи поэтики», «в пределах искусства... факты так называемого содержания не имеют уже самостоятельного (внеэстетического. — Т.К.) существования... Если под формальным разуместь эстетическое, то в искусстве все факты содержания становятся тоже явлением формы» [Жирмунский 1977: 17]. В конечном счете «теология» квартетов является такой же художественной условностью, как и их «ориенталистика» — истинность она обретает только в поэтической структуре произведения, и эта истинность носит эмоционально-эстетический характер. Именно поэтому при восприятии «Квартетов» не представляется принципиально важным, разделяет ли читатель отраженную в них теологическую точку зрения или довольно необычный синтез философских учений. Все, о чем в поэме непосредственно говорится, каждая мысль, «идея» или положение, являются элементами сложнейшей поэтической структуры «Квартетов», перевоплощенными в высокоорганизованную художественную целостность:

Legato con amor in un volume («Рай», XXXIII:86), —
как сказал бы любимый поэт Элиота.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев 1973 — *Аверинцев С.С.* «Аналитическая психология» К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1973. № 3. С. 113–143.

Гуревич 1972 — *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972.

Друскин 1974 — *Друскин М.* Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. М.; Л.: Сов. композитор, 1974.

Жирмунский 1977 — *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977.

Каралашвили 1980 — *Каралашвили Р.* Проблемы Творчества Германа Гессе. Тбилиси: ТГУ, 1980.

Курт 1931 — *Курт Э.* Основы линейного контрпункта. Мелодическая полифония Баха. М.: Музгиз, 1931.

Левая 1988 — *Левая Т.Н.* Музыкальная проблематика в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна // Современное западное искусство. XX век. Проблемы комплексного изучения. М.: Наука, 1988. С. 37–70.

Леви-Стросс 1972 — *Леви-Стросс К.* Из книги «Мифологичные. I. Сырое и вареное» // Семантика и искусство метрия / ред. Ю.М. Лотман, В.М. Петров. М.: Мир, 1972. С. 25–49.

Лосев 1927 — *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики. М.: [б. и.], 1927.

Лосев 1963 — *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. М.: Высшая школа, 1963.

Лосев 1969 — *Лосев А.Ф.* Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики. М.: Искусство, 1969. Вып. 8. С. 67–196.

Радхакришнан 1956 — *Радхакришнан С.* Индийская философия. М.: Изд-во иностранной литературы, 1956. Т. 1.

Шахназарова 1975 — *Шахназарова Н.Г.* Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга, Хиндемита. М.: Сов. композитор, 1975.

REFERENCES

Aldritt 1978 — Aldritt, Keith. *Eliot's Four Quartets. Poetry as Chamber Music.* London: Woburn Press, 1978.

Averintsev 1973 — Averintsev, Sergei. “Analiticheskaia psikhologiya K.G. Iunga i zakonomernosti tvorcheskoi fantazii” [“C.G. Jung’s Analytical Psychology and the Laws of Creative Fantasy”]. *Voprosy literature*, no. 3 (1973): 113–143. (In Russ.)

Bergsten 1960 — Bergsten, Staffan. *Time and Eternity. A Study in the Structure of “Four Quartets”.* Stockholm: Scandinavian University Books, 1960.

Druskin 1974 — Druskin, Michael. *Igor' Stravinskii. Lichnost', tvorchestvo, vzgliady* [*Igor Stravinskii. Person, Works, Views*]. Moscow; Leningrad: Sovetskii kompozitor Publ., 1974. (In Russ.)

Eliot 1972 — Eliot, T.S. *The Selected Prose of T.S. Eliot*. Edited by F. Kermode. London: Faber, 1972.

Feder 1971 — Feder, Lillian. *Ancient Myth and Modern Poetry*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971.

Freed 1962 — Freed, Lewis. *T.S. Eliot: Aesthetics and History*. La Salle, IL: Open Court, 1962.

Frye 1963 — Frye, Northrop. *T.S. Eliot*. Edinburg; London: Oliver and Boyd, 1963.

George 1962 — George, Arapura. *T.S. Eliot. His Mind and Art*. Bombay: Asia Publishing House, 1962.

Gurevich 1972 — Gurevich, Aron. *Kategorii srednevekovoi kul'tury* [*Categorie of the Medieval Culture*]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1972. (In Russ.)

Humphreys 1960 — Humphreys, Christmas. *Buddhism*. Harmondsworth: Penguin Books, 1960.

Jayasuriya 1963 — Jayasuriya, W.F. *The Psychology and Philosophy of Buddhism*. Colombo: Y.M.B.A. Press, 1963.

Karalashvili 1980 — Karalashvili, Revaz. *Problemy Tvorchestva Germana Gesse* [*Works by Hermann Hesse*]. Tbilisi: Tbilisi State University Press, 1980. (In Russ.)

Kurt 1931 — Kurt, Ernst. *Osnovy linearnogo kontrpunkta. Melodicheskaia polifoniia Bakha* [*Fundamentals of Linear Counterpoint. Bach Melodic Polyphony*]. Moscow: Muzgiz Publ., 1931. (In Russ.)

Levaia 1988 — Levaia, Tamara. “Muzykal'naia problematika v *Doktore Faustuse* Tomasa Manna” [“Problems of Music in Thomas Mann’s *Doctor Faustus*”]. In *Sovremennoe zapadnoe iskusstvo. XX vek. Problemy kompleksnogo izucheniia* [*Contemporary western Art, XX century. Problems of Complex Studies*], 37–70. Moscow: Nauka Publ., 1988. (In Russ.)

Levi-Stross 1972 — Levi-Stross, Clod. “Iz knigi *Mifologichnye. I. Syroe i varenoe*” [“From the Book *Mythologiques. I. Le Cru et le cuit*”]. In *Semiotika i iskusstvo metrii* [*Semiotics and Artmetry*], edited by Iu.M. Lotman, V.M. Petrov, 25–49. Moscow: Mir Publ., 1972. (In Russ.)

Losev 1927 — Losev, Alexei. *Muzyka kak predmet logiki* [*Music as an Object of Logic*]. Moscow: s.n., 1927. (In Russ.)

Losev 1963 — Losev, Alexei. *Istoriia antichnoi estetiki* [*History of Antique Aesthetics*]. Moscow: Vysshiaia shkola Publ., 1963. (In Russ.)

Losev 1969 — Losev, Alexei. “Problema Rikharda Vagnera v proshlom i nastoiashchem” [“The Problem of Richard Wagner in the Past and Present”]. *Voprosy estetiki* [*Questions of Aesthetics*], no. 8 (1969): 67–196. (In Russ.)

Matthiessen 1959 — Matthiessen, Francis Otto. *The Achievement of T.S. Eliot. An Essay on the Nature of poetry*. New York: Oxford University Press, 1959.

Radkhakrishnan 1956 — Radkhakrishnan, Sarvepalli. *Indiiskaia filosofia [Hindu Philosophy]*. Vol. 1. Moscow: Izdatel'stvo inostrannoi literatury Publ., 1956. (In Russ.)

Rees 1974 — Rees, Thomas R. *The Technique of T.S. Eliot, A Study in the Concentration of Meaning in Eliot's Poetry*. Hague: De Gruyter Mouton, 1974.

Shakhnazarova 1975 — Shakhnazarova, Nona. *Problemy muzykal'noi estetiki v teoreticheskikh trudakh Stravinskogo, Shenberga, Khindemita [Problems of Musical Aesthetics in the Theoretical Works of Stravinsky, Schoenberg, Hindemith]*. Moscow: Sovetskii kompozitor Publ., 1975. (In Russ.)

Smith 1966 — Smith, Grover Cleveland. *T.S. Eliot's Poetry and Plays. A Study in Sources and Meaning*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1966.

TSE 1969 — *T.S. Eliot. Four Quartets. A Casebook*. Edited by B. Bergonzi. London: Macmillan, 1969.

Vetter 1961 — Vetter, Walter. *Mythos-Melos-Musica. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte, zweite Folge*. Leipzig: Deutscher Vlg für Musik, 1961.

Zhirmunskii 1977 — Zhirmunskii, Viktor. *Teoriia literatury. Poetika. Stilistika. [Literary Theory. Poetics. Stylistics]*. Leningrad: Nauka Publ., 1977. (In Russ.)

© 2022, Т.Д. Кобахидзе

Дата поступления в редакцию: 23.01.2022

Дата одобрения рецензентами: 18.03.2022

Дата публикации: 25.12.2022

© 2022, Temur Kobakhidze

Received: 23 Jan. 2022

Approved after reviewing: 18 Mar. 2022

Date of publication: 25 Dec. 2022