



Научная статья  
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-13-207-223>  
<https://elibrary.ru/UFWZFG>  
УДК 821.111.0

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

## Ольга ПОЛОВИНКИНА

### «МОНТАЖ АТТРАКЦИОНОВ» В «БЕСПЛОДНОЙ ЗЕМЛЕ» Т.С. ЭЛИОТА

**Аннотация:** В статье речь идет о значении мюзик-холла для поэмы Т.С. Элиота «Бесплодная земля». Эта форма развлекательного искусства, на первый взгляд, плохо сочетается с глубоким религиозным и философским посылом, которые традиционно усматривают в поэме, однако она привлекает все больше внимания исследователей. Под термином «мюзик-холл» в статье понимается тип театра, который был представлен английским мюзик-холлом, американскими шоу менестрелей, водевилем и музыкальной комедией времен юности Элиота, парижским театром варьете, который он близко узнал в начале 1910-х гг., а также ревю. Для обозначения явления в целом английский мюзик-холл выбран в первую очередь потому, что именно он занимал воображение Элиота в тот период, когда создавалась «Бесплодная земля». В статье описываются мюзик-холльные пристрастия Т.С. Элиота 1910-х — начала 1920-х, анализируются его эссе о мюзик-холле в журналах *Dial* и *Tyro*. Автор доказывает, что значение для «Бесплодной земли» мюзик-холльной песни не сводится к заимствованию ритма и прочих музыкальных техник. Песни важны не сами по себе, а как часть представления. В качестве яркого свидетельства присутствия мюзик-холла в «Бесплодной земле» рассматривается фрагмент, открывающий первый вариант поэмы. Фрагмент прочитывается под знаком мюзик-холла, начиная с мотива веселой нотки и заканчивая цитатами из мюзик-холльных песен. С этой же точки зрения в статье представлено изначальное заглавие поэмы. Присутствие мюзик-холла в окончательном варианте «Бесплодной земли» показано в связи с персонажами из социальных низов и образом Тиресия. Общий принцип, на котором строится художественное целое в поэме, представлен как воспроизводящий структуру мюзик-холльного представления, автор берет для него у С. Эйзенштейна название «монтаж аттракционов».

**Ключевые слова:** Т.С. Элиот, «Бесплодная земля», мюзик-холл, «монтаж аттракционов».

**Информация об авторе:** Ольга Ивановна Половинкина, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, 125047, г. Москва, Россия; старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4135-8861>. E-mail: [olgapmail@mail.ru](mailto:olgapmail@mail.ru).

**Для цитирования:** Половинкина О.И. «Монтаж аттракционов» в «Бесплодной земле» Т.С. Элиота // Литература двух Америк. 2022. № 13. С. 207–223. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-13-207-223>.



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-13-207-223>

<https://elibrary.ru/UFWZFG>

UDC 821.111.0



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

Olga POLOVINKINA

## THE “MONTAGE OF ATTRACTIONS” IN T.S. ELIOT’S *THE WASTE LAND*

**Abstract:** The article deals with the importance of the music hall for *The Waste Land* by T.S. Eliot. This form of entertainment art, at first glance, does not fit well with the deep religious and philosophical message that is traditionally seen in the poem, but it is attracting more and more attention from researchers. The term “music hall” in the article refers to a type of theater that was represented by the English music hall, the American minstrel shows, vaudeville and musical comedy of Eliot's youth, the Parisian variety theater which he came to know intimately in the early 1910s, and revue. The English music hall was chosen to refer to the phenomenon because it was the one that occupied Eliot's imagination at the time when *The Waste Land* was being written. The article describes T.S. Eliot as a music hall *habitué* in the 1910s — early 1920s, his essays on the music hall in the magazines *Dial* and *Tyro* are analyzed. The author proves that the importance of the music hall song for *The Waste Land* is not limited to the usage of the rhythm and any kind of musical technique. The songs are not important in themselves, but as part of the performance. The fragment that opens the first version of the poem is a striking revelation of the music hall. The fragment is read as representing the music hall performance, starting with the motive of a “hot night” and ending with quotes from various music hall songs. From the same point of view, the original title of the poem is analysed. The presence of the music hall in the final version of *The Waste Land* is shown in connection with the characters from the working class and the image of Tiresias. The general principle on which the artistic whole is built in *The Waste Land* is presented as reproducing the structure of a music hall performance; the author takes the name “montage of attractions” for it from S. Eisenstein.

**Keywords:** T.S. Eliot, *The Waste Land*, music hall, “montage of attractions”.

**Information about the author:** Olga I. Polovinkina, Doctor Hab. in Philology, Professor, Russian State University for the Humanities, Miusskaia sq. 6, 125047, Moscow, Russia; Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4135-8861>. E-mail: [olgapmail@mail.ru](mailto:olgapmail@mail.ru).

**For citation:** Polovinkina, Olga. “The 'Montage of Attractions' in T.S. Eliot's *The Waste Land*.” *Literature of the Americas*, no. 13 (2022): 207–223. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-13-207-223>.

«Бесплодная земля» Т.С. Элиота по сей день сохраняет репутацию в высшей степени серьезного литературного высказывания, своего рода ответа на знаменитый вопрос из книги Дугласа Адамса «Автостопом по галактике» «о смысле жизни, вселенной и всего вообще». В своей авторитетной биографии Т.С. Элиота, переизданной в расширенном виде в 2012 г., Линдал Гордон писала:

Многие эрудированные читатели века, которому принадлежал Элиот, не имели никакого понятия, о чем эта поэма, в то время как читатели, не чуждые религиозности, понимали все тут же: они видели сквозь корку эрудиции остатки вневременных форм — проповеди, описания пути души, исповеди... [Gordon 2012: 146].

В этой статье речь пойдет о форме развлекательного искусства, на первый взгляд, плохо сочетающейся с глубоким религиозным или же философским посылом, которые усматривают в «Бесплодной земле», а именно о роли мюзик-холла в организации поэмы.

Дэвид Шиниц, анализируя то же явление в своей книге «Т.С. Элиот и культурный водораздел» (2006), писал о «джазе»:

Для наших целей имеет смысл вообразить джаз в значении, какое слово приобрело в дискурсе двадцатых годов — этот смысл включает блюз, регтайм, любую синкопированную музыку водевильной сцены, легкую музыку оркестрового джаза [...] и находившиеся под влиянием джаза популярные песни и танцевальную музыку наряду с новоорлеанским стилем, к которому термин «джаз» обычно сводят сегодня [Chinitz 2003: 28].

Акцентируя в этом круге явлений их музыкальную природу, Шиниц опирается на представления современников, начиная с Луиса Антермайера, который в 1923 г. писал о «джазовых ритмах» в «Бесплодной земле» [Untermayer 2005: 144]. По Шиницу, «джазовые ритмы» не должны рассматриваться только как аналогия, комментирующая ритмические особенности модернистской поэзии. Он цитирует Эрика Сигга: «...популярная американская музыка [...] воспитала его [Элиота] слух, если говорить о ритме». В «Бесплодной земле» «музыкальные техники» рэгтайма используются в прямом смысле слова [Chinitz 2003: 37, 46].

Однако его единственным примером, действительно выходящим за рамки аналогии, оказывается лишний слог в определении «шекспировский» применительно к рэгтайму, который Элиот, слегка перефразируя, цитирует во второй части поэмы «Игра в шахматы»:

O O O O that Shakesperian Rag —  
It's so elegant  
So intelligent<sup>1</sup>

В переводе А. Сергеева:

O O O O Шехекспировские шутки —  
Так элегантно  
Так интеллигентно [Элиот 2000: 71]

Ср. текст рэгтайма:

That Shakesperian rag—  
Most intelligent, very elegant<sup>2</sup>

«Этот шекспировский рэгтайм» (“That Shakesperian Rag”) был написан Дэвидом Стэмпером на стихи Джина Бака и Германа Руби в 1912 г. для бродвейского ревю под названием «Безумства Зигфелда» (Ziegfeld Follies), задуманного Ф. Зигфелдом как подражание парижскому театру варьете. Шиниц объясняет, что Элиот выступает в этих строках как своего рода соавтор Стэмпера, усиливающий в песне эффект рэгтайма:

Несмотря на слово «рэгтайм» в названии [...], песня ритмически не изобретательна, синкопирование используется в ней только время от времени (что Элиот компенсирует в «Бесплодной земле» за счет добавления лишнего слога в слово «Шехекспировский», побивая Стэмпера на его собственной территории) [Chinitz 2003: 48].

«O O O O» первой строки как будто также привносят в текст звучание эстрадной песни. Комментаторы академического издания «Поэтических произведений Т.С. Элиота» (2015) считают, что эти

<sup>1</sup> Поэма «Бесплодная земля» цит. по: [Eliot 2018].

<sup>2</sup> That Shakesperian Rag Lyrics. <https://genius.com/Gene-buck-herman-ruby-and-david-stamper-that-shakesperian-rag-annotated>

«О» вполне могут быть заимствованы у Шекспира в «Гамлете» или «Короле Лире» [Eliot 2018: 601]. В таком случае Элиот выступает как соавтор и Бака–Руби, строивших общий эффект текста на использовании расхожих шекспировских цитат («полцарства за коня», «быть или не быть» и т. д.), и вводит в «Этот шекспировский рэгтайм» свою собственную цитату.

Значение для «Бесплодной земли» мюзик-холльной песни в целом не сводится к заимствованию ритма и прочих «музыкальных техник». Более того, песни важны не сами по себе, а как часть явления, которое в этой статье я буду называть мюзик-холлом, понимая под этим термином тип театра, представленный английским мюзик-холлом, американскими шоу менестрелей, водевилем и музыкальной комедией времен юности Элиота, парижским театром варьете, который он близко узнал в начале 1910-х гг., а также ревю, широко распространившимся несколько позже. Между ними были различия, но постоянные заимствования, интенсивный обмен их до некоторой степени сглаживали. Во всех случаях представление было основано в первую очередь на серии музыкальных номеров — песенок, исполнявшихся на сцене, но также и в барах, пабах, кабаре, парижских «кафе-концертах». Даже когда в спектакле был сюжет, он носил условный характер, служил «предлогом для музыкальных номеров» [Crawford 2015: 106]. Доминирующую роль песен в мюзик-холльных представлениях 1890-х гг. Макс Бирбом описывал в декадентском вкусе:

...милая старая магия неотделимости [...] песни от идущей за ней песни, хорошей, плохой, не важно какой, важно, что все они смешиваются друг с другом и все вместе внушают чувство глубокого блаженства — странное, сладкое предвкушение nirваны [Schuchard 1999: 103].

Соль песен, тем не менее, была не в мелодии и не в гипнотическом воздействии, но в игровом характере текстов и в том, что припевы легко запоминались и подхватывались публикой. Другой яркой чертой всех этих представлений был пестрый характер программы. В описании Нэнси Хагроув, «...все они показывали серию разных выступлений, или “номеров”, включавших песенки, комические сценки, фокусы, акробатику, танцы» [Hargrove 2018: 16].

Для обозначения явления в целом английский мюзик-холл выbran, во-первых, потому что он еще и в начале 1920-х сохранял нечто

от балаганного представления для рабочих окраин, его отличала почти цирковая пестрота, в то время как водевиль, мюзикл, ревю и театр варьете представляли буржуазный, «джентрифицированный» вариант театра этого типа. С другой стороны, именно мюзик-холл занимал воображение Элиота в тот период, когда создавалась «Бесплодная земля». В апреле 1915 г. он писал Элеанор Хинкли из Оксфорда, что «очень мало ходит в театр», видел пьесу Бернарда Шоу, но при этом «был в нескольких мюзик-холлах» [Eliot 2011: 283]. К этому времени Элиот провел в Англии восемь месяцев. Когда в 1921 г. он становится корреспондентом американского журнала *Dial*, владельцы которого задумали выйти на британский рынок, в своем первом, мартовском «Лондонском письме» он упоминает мюзик-холльные представления среди важнейших культурных событий жизни Лондона, наряду с книгой Г. Монро «Несколько современных поэтов: 1920», новой постановкой «Вольпоне» Бена Джонсона, предстоящими гастролями Дягилевской балетной труппы, выставкой Пикассо:

И опять же в «Палладиуме» как раз сейчас превосходная программа, включающая Мари Ллойд, Маленького Тича, Джорджа Моцарта и Эрни Лоттингу, и это прямо-таки толкает написать важную корреспонденцию про Вырождение Мюзик-холла, порчу Театральной Публики и неспособность британской публики по достоинству оценить мисс Этель Леви [Eliot 2006: 139–140].

Шутливая интонация этих строк отнюдь не означала несерьезности намерения. В следующем, майском «Лондонском письме», разобрав постановку «Вольпоне», Элиот теоретизирует по поводу мюзик-холльных жанров в разделе «Мюзик-холл и ревю». Преимущество уходящего в прошлое мюзик-холла перед ревю, по Элиоту, заключается в тесном контакте с публикой, ассоциированном с его провинциальностью (подкрепляя свою точку зрения, Элиот приписывает Мари Ллойд манчестерский акцент):

...ланкаширский юмор едкий, яростный и очень личный; ланкаширский мюзик-холл неумеренно интимен; успех зависит от отношений, установленных комедийным актером, этой яркой личностью, с аудиторией, быстрой и на хвалу, и на оскорбления [Eliot 2006: 168].

О природе английского мюзик-холла и его значения для культуры Элиот серьезно размышлял еще в одном эссе этого периода, «Ро-

мантический англичанин, дух комического и будущее критики» (“The Romantic Englishman, the Comic Spirit, and the Future of Criticism”, 1921), опубликованном в первом номере журнала *Tyro*, который начал издавать У. Льюис. Здесь Элиот представляет мюзик-холл как инструмент реализации «мифа, который англичанин построил о себе»:

Романтический англичанин, чувствуя в себе способность быть таким же смешным, как персонажи мюзик-холла, [...] выходит за пределы самого себя и бессознательно проживает миф, видя мир в свете воображения [Eliot 2006: 141, 142].

Он придает мюзик-холлу еще больший вес, когда рассматривает его как единственное явление в современном английском театре, которое можно поставить рядом с театром «колоссальных фигур семнадцатого века» [Eliot 2005: 143].

Шухард описывал мюзик-холльные пристрастия поэта в книге «Темный ангел Элиота». Он представлял молодого поэта как завсегда мюзик-холлов:

...он быстро узнал всех звезд: в первую очередь Джорджа Роби, известного своим номером «Доисторический человек»; балансировавшую на грани пристойности Мари Ллойд, королеву мюзик-холла с 1890-х; гротескного Маленького Тича, карлика ростом метр двадцать, танцевавшего в ботинках с метровыми носами; и Нелли Уоллес, «госпожу» пантомимы, знаменитую своими смелыми карикатурами на феминность в образе вдовы Туанки [Schuchard 1999: 104].

В дружеском кругу Элиот, как пишет Шиниц, «был известен тем, что мог начать петь водевильный мотив или непристойную балладу, иной раз совершенно неожиданно для своих знакомых» [Chinitz 2003: 32]. Его вторая жена Валери Элиот свидетельствовала, что «у него был поразительно большой репертуар “мюзик-холльных песенок”» [Schuchard 1999: 118].

С юности Элиот интегрировал мюзик-холльные элементы в собственную поэзию [Chinitz 2003: 33–34], писал непристойные баллады и стилизации мюзик-холльных песенок. Когда в августе 1917 г. в «Оксфордском мюзик-холле» вышло представление «Дыра получше» (The Better ‘Ole), основанное на военных карикатурах Брюса Брэнсфетера, которые были адаптированы к сцене Артуром Элиотом, Т.С. Элиот попросил своих друзей спрашивать его у консьержа как

«капитана Элиота». В марте 1918-го он написал редактору журнала *Egoist*, прося сообщить читателям, что не имеет никакого отношения к капитану Артуру Элиоту [Eliot 2011: 589], однако цель письма была обратная — полусуто отождествить себя с автором мюзик-холльного представления.

Интерес Элиота к мюзик-холлу долго находился на периферии исследований его творчества. Обобщая в 2018 г. все, сделанное в этом направлении, Хагроув выделяет три работы: уже упомянутые исследования Д. Шиница и Шухарда, а также главу о парижской сцене и «кафе-концертах» из своей книги «Парижский год Т.С. Элиота» (“T. S. Eliot's Parisian Year”, 2009) [Hargrove 2018: 16]. В них собран богатый материал, который был дополнен и уточнен К. Риксом и Дж. Маккью в их научном комментарии к поэтическому наследию Элиота [Eliot 2018]. Имея в виду осмысление роли мюзик-холла в творчестве Элиота, я бы добавила к этим работам сравнительно недавно написанное специалистом по мюзик-холлу Барри Фолком [Faulk 2004, 2016] и исследовательницей комических сторон поэзии Элиота Рейчел Траусдейл [Trousedale 2021]. В отечественном литературоведении легкомысленных аспектов творчества Элиота касалась О.М. Ушакова в статье об «Инвенциях мартовского зайца» [Ушакова 2016]. Однако ее способ изящно переводить низкие материи в высокий регистр в большей мере отвечает освященному традицией подходу к поэзии Элиота, нежели современному стремлению увидеть в Элиоте поэта, близкого эпохе, когда Нобелевская премия Бобу Дилану убедительнее всех теоретических построений свидетельствует об отказе от «водораздела» между высоким и массовым.

По выражению Роналда Шухарда, Элиот «увез образы и звуки мюзик-холла с собой в Маргейт, а потом в Лозанну, где написал большую часть» «Бесплодной земли», когда ему прописали отдых [Schuchard 1999: 108]. Самым ярким свидетельством присутствия мюзик-холла в «Бесплодной земле» является фрагмент, открывающий первый вариант поэмы. В беловом экземпляре рукописи, который Элиот привез Паунду в Париж, эти строки перечеркнуты рукой Элиота. Неясно, было ли это решением самого Элиота или же следствием мнения Паунда, который, по некоторым свидетельствам, заранее получил экземпляр из-под копирки [Eliot 2018: 512]. В 54 строках этого фрагмента процитированы четыре мюзик-холльные песни, и строки из еще трех Элиот записал от руки на полях, как будто думал их использовать.



Это обращенный к приятелю монолог, герой описывает приключения веселой ночки: компания («мы») пропускает по рюмочке у Тома, ужинает, отправляется в театр, идет в бар; один из героев («я») пьяным оказывается в публичном доме; под утро, когда он выходит, его арестовывает полицейский и спасает некто мистер Донаван; герой, мистер Донаван и его друзья отправляются в «Немецкий клуб», а потом с девицами Трикси и Стеллой берут кэб; герой на рассвете отправляется домой. История с публичным домом взята в скобки, как будто говорящий понижает голос или меняет интонацию.

Мотив веселой ночки был распространен в мюзик-холльных песенках. Примером может служить исполнявшаяся в шоу мэнестрелей песня Теодора Меца на слова Джозефа Хейдена «В старом городе сегодня ночью будет горячо» (“There’ll Be a Hot Time in the Old Town Tonight”, 1896). Считается, что Мец услышал этот мотив в Сент-Луисе, родном городе Элиота, в заведении Бейб Коннорс от афроамериканской певицы Мамы Лу<sup>3</sup>. В песне есть и веселая компания, которая отправляется вечером в город, и «девушки для всех»<sup>4</sup>. Весь первый фрагмент рукописи Элиота может быть прочитан под знаком мюзик-холла.

В «старине Томе» (стихи с первого по пятый) узнается мюзик-холльный персонаж Чарли — любитель шампанского, герой песни Джорджа Лейберна и Алфреда Ли “Champagne Charlie” (1868) с припевом:

Champagne Charlie is my name  
Champagne drinking is my game  
Good for any game at night my boys...  
Who’ll come and join me in a spree?<sup>5</sup>.

(В подстрочном переводе: «Меня зовут Чарли — любитель шампанского. / Пить шампанское — вот мое занятие, / Замечательно подходит для любых ночных забав, друзья мои... / Кто будет кутить со мной?»). Ср. начало рукописи:

---

<sup>3</sup> Internet Archive Wayback Machine. <https://archive.org/web/>

<sup>4</sup> A Hot Time in the Old Town. <http://ragpiano.com/lyrics/lyhotttime.htm>

<sup>5</sup> A Casquet of Vocal Gems From the Golden Days of Music Hall. <http://monologues.co.uk/musichall/index.htm>

First we had a couple of feelers down at Tom's place,  
 There was old Tom, boiled to the eyes, blind,  
 (Don't you remember that time after a dance,  
 Top hats and all, we and Silk Hat Harry,  
 And old Tom took us behind, brought out a bottle of fizz...)  
 [Eliot 1971: 5].

(В подстрочном переводе: «Сначала мы пропустили по маленькой у Тома, / Там был старина Том, набравшийся до бровей, мертвецки пьяный, / (Разве не помнишь тот раз после танцев, / Цилиндры, все путем, мы и Гарри в шелковом цилиндре, / И старина Том привел нас назад, вытащил бутылку шипучки...»).

Условный характер этих строк подчеркивается участием в танцах Гарри в шелковом цилиндре — персонажа популярных карикатур Тэда Доргана. О том, что Элиот знал песню Чарли, свидетельствует сочиненная им в шутку песенка о шампанском. Она развивает тему четвертого куплета «Чарли» (Моэт лучше всех напитков) и завершается торжествующим мюзик-холльным финалом (с характерной грамматикой): “The bubbles that blow off the troubles for mine!” («Пузырьки, которые освобождают меня от всех печалей!») [Schuchard 1999: 100].

Стихи с шестого по шестнадцатый представляют собой серию мюзик-холльных эпизодов: Джо поет «Харригана» (“Harrigan”) — песня была написана Джорджем М. Коэном для музыкальной комедии «В пятидесяти милях от Бостона» (*Fifty Miles from Boston*, 1907); компания усаживается в первый ряд на музыкальной комедии; в баре, где они пьют джин после театра, Гарри Фэй, звезда английского мюзик-холла 1910–1920-х гг., поет «Девушку с мельницы» (“The Maid of the Mill”, 1885), написанную на слова Гамильтона Эйде композитором и исполнителем мюзик-холлов Стивеном Адамсом.

Судя по написанному от руки, Элиот искал возможности привнести в эпизод с театром элемент мюзик-холльной эротики, балансирующей на грани пристойного. В песне Коутса и Скотта «Что она знала о железной дороге» Мари Ллойд пела о своей героине, юной девушке, “And she told them all she'd never had her ticket punched before” («И она рассказала всем, что ей еще никогда не пробивали [компостирировали. — О.П.] билет»)<sup>6</sup>, а публика воспринимала это как верх скабрёзности. На полях Элиот цитирует три песни из репертуара шоу менестрелей:

<sup>6</sup> A Casquet of Vocal Gems From the Golden Days of Music Hall.

«Около арбузной лозы, Линди Лу» (“By the Watermelon Vine, Lindy Lou”, 1904) Томаса Аллена, «Моя Ивалайн» (“My Evaline”, 1901) Мэй Анверды Слоан и «Танец по-кубински» (“Cubanola Glide”, 1909) Гарри фон Тилзера на слова Винсента Брайена. В напечатанном тексте К. Рикс и Дж. Маккью усматривают отсылку к «популярной песне», которую Элиот цитировал в качестве эпиграфа к «Кларковским лекциям»: “I want someone to treat me rough. / Give me a cabman” («Хочу, чтобы со мной был нахал. / Подавай мне извозчика») [Eliot 2018: 569]. Герой фрагмента, о котором некая девица говорит: “a nice guy — but rough” («симпатичный парень — но нахал»), чтобы произвести на нее впечатление, «пытается засунуть ногу в барабан» (стих 11). Это движение начинает казаться двусмысленным, когда в стихе 48 мистер Донаван, игриво обращаясь к Трикси и Стелле, «высовывает свою ногу в окно кэба». Весь эпизод с мистером Донаваном и полицейским напоминает мюзик-холльный скетч. Скетчи прерывались песнями, и мистер Донаван отвечает извозчику строкой из очень популярной мюзик-холльной песни «Мы пойдем домой все вместе» (“We All Go the Same Way Home”, 1911) Гарри Кастинга и Ч.У. Мерфи.

Присутствие мюзик-холла ощущается и в разных других строках поэмы, удаленных в результате работы с Паундом, начиная со стиха, завершавшего историю «прыщавого страхового агента» [Eliot 1971: 35], и заканчивая большими фрагментами о Фреске. Идея мюзик-холльной серии голосов заложена в изначальной заглавии поэмы «Он читает полицейские дела в газетах на разные голоса» (“He Do the Police in Different Voices”), заимствованном в шестнадцатой главе первой книги романа Диккенса «Наш общий друг». Хлюп (Sloppy), которого приютила Бетти Хигден, представляет персонажей из разных кругов общества, читая вслух полицейскую хронику. Возможную ассоциацию с артистом мюзик-холла усиливает то, что Хлюп выступает в клоунской роли источника беспричинного веселья, когда Бетти рассказывает об этом:

Гости опять сочли долгом вежливости взглянуть на Хлюпа, а тот, глядя на них, вдруг откинул голову, разинул рот как можно шире и громко захохотал. Засмеялись оба младенца [...], засмеялась Бетти Хигден, засмеялся сиротка, а там засмеялись и гости<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Диккенс Ч. Наш общий друг / пер. с англ. Н. Волжиной и Н. Дарузес // Диккенс Ч. Собр. соч.: в 30 т. М.: ГИХЛ, 1962, Т. 24. С. 238.

Если последовать логике Шиница и представить, что Элиот мог бы доработать, а не просто удалить ряд фрагментов [Chinitz 2003: 42], то значение мюзик-холла для поэмы было бы куда более явным. Однако и в окончательном варианте «Бесплодной земли» отзвуки мюзик-холла заметны. Не без влияния мюзик-холла в поэме появляются такие героини, как гадалка или подруга Лил, которых Элиот наделяет «точными» интонацией и способом выражения. Умение схватывать социальный типаж было для него важной частью искусства Мари Ллойд. В статье о ней Элиот так описывал одну из ее героинь:

Чтобы оценить, к примеру, последний номер, в котором появилась Мари Ллойд, необходимо знать абсолютно точно, что именно женщина среднего возраста, принадлежащая к сословию уборщиц, носит в своей сумке, как она будет рыться в сумке в поисках чего-то, и точный тон голоса, которым она будет перечислять найденные в ней предметы<sup>8</sup>.

Мюзик-холльная стихия проявляет себя в образе Тиресия. Элиот так описывает его в «Примечаниях к “Бесплодной земле”»:

... самый важный персонаж в поэме, соединяющий всех остальных. Как одноглазый купец [...] растворяется в финикийском моряке, а тот, в свою очередь, не отличим от Фердинанда, принца Неаполитанского, так все женщины — это одна женщина, и два пола встречаются в Тиресии [Eliot 2018: 83].

В качестве источника образа Элиот указывает «Метаморфозы» Овидия, однако в не меньшей степени источником образа Тиресия можно считать «сюрреалистическую драму» Г. Аполлинера «Груды Тиресия» (1918) с ее мюзик-холльным и даже цирковым антуражем. На эту связь указывают Рикс и МакКью [Eliot 2018: 633]. Шиниц называет слепого Тиресия «аватаром» Тома из первого фрагмента [Chinitz 2003: 43]. Мюзик-холльный характер этого образа выражается в мотиве травести, «переодевания» мужчины в женщину и наоборот. Само появление Тиресия в тексте носит странно несерьезный характер, он «вибрирует между двумя жизнями» (в качестве мужчины и в качестве женщины), подобно тому «как такси вибрирует в ожидании на стоян-

<sup>8</sup> Eliot, T.S. *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1934: 419.

ке». В этих строках Элиот использует прием, очень характерный для поэзии Аполлинера: стих про такси помещен между двумя стихами, к каждому из которых он может быть отнесен по смыслу, в рукописи он одинаково отделяется от этих двух стихов тире [Eliot 1971: 31]. Сначала с вибрирующим такси сравнивается «людская машина», вибрирующая «в ожидании»:

At the violet hour, when the eyes and back  
Turn upward from the desk, when the human engine waits  
Like a taxi throbbing waiting,  
I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,  
Old man with wrinkled female breasts...

В лиловый час, когда глаза и спины  
Из-за конторок поднимаются, когда людская  
Машина в ожидании дрожит, как таксомотор, -  
Я, Тиресий, пророк, дрожащий меж полами,  
Слепой старик со сморщенной женской грудью<sup>9</sup>.

Тиресий провидит целый ряд ситуаций, обычных для мюзик-холльных песенок, от чулок, комбинации, корсета, валяющихся на кушетке и висящих за окном на веревке, до «всего, разыгранного (enacted, как на сцене) на кушетке, она же кровать» клерком и машинисткой. К примеру, стук печатной машинки играл роль невинного и вместе с тем непристойного звука в песне Мари Ллойд «Тук, тук» (What, what), в которой муж опаздывает из Сити домой, потому что нанятая им машинистка «продолжает и продолжает печатать»<sup>10</sup>. О кружевном нижнем белье и чулках на веревке Мари Ллойд пела в «Истории, рассказанной вещами на веревке» (“Story of a Clothes Line”, 1907) Франка К. Харриса и Джеймса У. Тейта.

Думаю, с мюзик-холлом можно связать и общий принцип, на котором строится художественное целое в «Бесплодной земле». В качестве примера действия этого принципа обращусь к пятнадцатому эпизоду «Цирцея» романа Дж. Джойса «Улисс». Валери Элиот говорила, что первый фрагмент «имеет параллели со сценой в публичном

---

<sup>9</sup> Элиот Т.С. Стихотворения и поэмы в переводах Андрея Сергеева. М.: Радуга, 2000. С. 77.

<sup>10</sup> A Casquet of Vocal Gems From the Golden Days of Music Hall.

доме из “Улисса”» [Eliot 2018: 567]. П. Барри указывал на сходство первого фрагмента с финальной частью «Цирцеи» [Chinitz 2003: 42], где пьяный Стивен Дедал танцует в публичном доме, а когда выходит, его едва не арестовывают патрульные; Стивена спасает внезапно появившийся Корни Келлехер. Элиот прочел этот эпизод вместе с четырнадцатым и шестнадцатым эпизодами в рукописи и 21 мая 2021 г. написал Джойсу: «Возвращаю Вам три Ваших рукописи [...] и премного благодарен, что дали мне вкусить их. Считаю, что они великолепны, особенно Нисхождение в Ад, это грандиозно» [Eliot 2011: 1208]. «Ад» является одной из тем пятнадцатого эпизода.

Джойс цитирует в «Цирцее» несколько мюзик-холльных песен. Так, Блум поет в публичном доме песню Артура Ллойда «Я клялся, что я не покину ее» (“*Tho' I vow'd that I never would leave her*”, 1873), и Падди Леонард узнает в поющем Блуме «опереточного ирландца»<sup>11</sup>, то есть постоянного персонажа мюзик-холла. В повествование вводится целый мюзик-холльный номер, когда Блум по ассоциации с Отелло вспоминает сначала об афише звезды шоу менестрелей Юджине Стрэттоне, который 13 июня 1904 г. должен был выступать в Дублине, а затем о менестрелях братьях Боухи, которые с 1881 по 1897 гг. работали в британских мюзик-холлах. Братья Боухи тут же «выскакивают», танцуют, играют на банджо и поют американскую народную песню «Кто-то есть у меня в доме с моей Диной» (другой вариант названия — «Я работал на железной дороге» / “*I've Been Working on the Railroad*”). По мюзик-холльным правилам эти строки приобретают в романе непристойный смысл.

В «Цирцее» Джойс монтирует в череду «номеров» песни шлюх, скетчи с полицейскими, травестийные переодевания, цирковые номера, шутовской суд над Блумом, пляску смерти и разговор Стивена с трупом матери и т. д., сквозь которые прорывается боль Блума и боль Стивена. В 1933 г. Элиот говорил студентам Гарварда, что в романе Джойса «интенсивность достигается за счет отсутствия ясности», таким образом выводится на поверхность «глубокое эмоциональное течение жизни» [Eliot 2018: 568]. Эта пестрая череда, а также откровенные и нелепые непристойности, которыми Джойс шокирует читателя, препятствуют извлечению из повествования какого бы то ни было внятно формулируемого смысла.

---

<sup>11</sup> *Джойс Дж.* Улисс / пер. с англ. В. Хинкиса и С. Хоружего. М.: Республика, 1993. С. 362.

Сергей Эйзенштейн называл сходный подход к созданию целого «монтаж аттракционов». Идея заключалась в том, чтобы строить спектакль как «свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных (также и вне данной композиции и сюжетной сценки действующих) воздействий (аттракционов)»<sup>12</sup>. К. Уорден так комментирует сущность этой идеи: «...монтаж аттракционов разрывает нарративное течение, создавая набор фрагментов» [Warden 2015: 136].

В манифесте Маринетти «Мюзик-холл»<sup>13</sup>, опубликованном английской газетой *Daily Mail* 21 ноября 1913 г., в перечне свойств, за которые «футуризм прославляет мюзик-холл» значится «способность бесконечно изобретать новые элементы, ввергающие в ступор»; именно их Эйзенштейн называет аттракционами. Пример, который Эйзенштейн приводит, имеет мюзик-холльное происхождение: «...лирический эффект ряда сцен Чаплина неотделим от аттракционности специфической механики его движений»<sup>14</sup>. Вместо восходящего к французскому языку слова «трюк», он использует проанглийское «трик», и вполне возможно, что слово «аттракцион» тоже должно быть возведено к английскому “attraction”. Это слово применялось к мюзик-холльным номерам, как это делает Элиот в раннем стихотворении, известном по первой строчке “The smoke that gathers blue and sinks” (1911):

What, you want action?  
Some attraction?  
Now begins  
The piano and the flute and two violins  
Someone sings... [Eliot 2018: 229].

В «Бесплодной земле» роль таких “attractions” играют голоса, персонажи, сцены / скетчи, песни, поэтические цитаты и т. п. Некоторые связаны с мюзик-холлом, большая часть чрезвычайно серьезна, как голос Грома или песни из опер Вагнера, но есть и примеры того, что Маринетти считает главной характеристикой театра мюзик-холла и называет «*physicofolie*» (дурацкое / бессмысленное телесное поведение): хозяйка публичного дома миссис Портер и ее дочь, моющие

---

<sup>12</sup> Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов // ЛЕФ. 1923. № 3. С. 71.

<sup>13</sup> Marinetti, Tommaso. Le Music-Hall: manifeste futuriste. Milan. Le 29 septembre 1913.

<sup>14</sup> Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов. С. 71.

свои ноги содовой водой. Эта пестрая череда озадачивает читателя, вводит его, по Маринетти, в подобие «ступора».

То, что строение «Бесплодной земли» следует общему принципу «монтажа аттракционов», сразу же заметил Л. Антермайер: «...калейдоскопическое движение от части к части, в котором ярко окрашенные фрагменты не искупают отсутствия единой конструкции» [Untermayer 2005: 144]. Поэма быстро приобрела статус важнейшего поэтического высказывания XX века (удивительно, но «Квартеты» такого статуса не имеют), и с тех пор немногие отваживались об этом писать. В эпоху увлечения дерридеанской деконструкцией об отсутствии единой конструкции высказалась Рут Нево: «За пределами [...] чревоушательских голосов [в поэме] нет единой фокализации, единого стиля, способа высказывания, рядов, какого бы то ни было повторяющегося и, следовательно, связывающего целое приема, который мог бы помочь определить предмет в смысле доминирующего говорящего или проецирующего себя на текст субъекта высказывания» [Nevo 1982: 455].

В «Бесплодной земле» читатель имеет дело с принципиальным отсутствием неизменного художественного объекта и должен достраивать не только смысл, но саму структуру поэмы — видит ли он в «Бесплодной земле» традиционные религиозные формы словесного высказывания или пеструю череду мюзик-холльных номеров. При всей приблизительности аналогии, читателя «Бесплодной земли» можно представить подобным зрителю Мари Ллойд, который, подпевая куплетам, «сам исполнял часть номера, был вовлечен в общее сотрудничество аудитории с художником, необходимое во всяком искусстве»<sup>15</sup>.

#### ЛИТЕРАТУРА

Ушакова 2016 — Ушакова О.М. Денди, хулиган и мистик: школа поэтической игры в «Инвенциях мартовского зайца» Т.С. Элиота // Литература двух Америк. 2016. № 1. С. 50–79.

#### REFERENCES

Chinitz 2003 — Chinitz, David E. *T.S. Eliot and the Cultural Divide*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

<sup>15</sup> Eliot, T.S. *Selected Essays*: 420.



Crawford 2015 — Crawford, Robert. *Young Eliot: From St Louis to “The Waste Land”*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2015.

Eliot 1971 — Eliot, T.S. *The Waste Land. Facsimile and Transcript of the Original Draft*. Edited by V. Eliot. London: Harcourt, 1971.

Eliot 2006 — Eliot, T.S. *The Annotated “Waste Land” with Eliot’s Contemporary Prose*. Edited with annotations and introduction by L. Rainey. New Haven, CT: Yale University Press, 2006.

Eliot 2011 — Eliot, T.S. *The Letters of T. S. Eliot*. Edited by V. Eliot, H. Haughton. Vol. 1: 1898–1922. London: Faber and Faber, 2011.

Eliot 2018 — Eliot, T.S. *The Poems of T.S. Eliot. Collected and uncollected poems*. Vol. 1, edited by Ch. Ricks and J. VcCue. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2018.

Faulk 2004 — Faulk, Barry J. *Music Hall and Modernity. The Late Victorian Discovery of Popular Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

Faulk 2016 — Faulk, Barry J. “Eliot and the Music-Hall Comedian.” In *The Edinburgh Companion to T.S. Eliot and the Arts*, edited by F. Dickey and J.D. Morgenstern, 189–201. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

Gordon 2012 — Gordon, Lyndall. *The Imperfect Life of T.S. Eliot*. London: Virago, 2012.

Hargrove 2018 — Hargrove, Nancy D. “T.S. Eliot and Popular Music: Ragtime, Music-Hall, Songs, Bawdy Ballads and All That Jazz.” *South Atlantic Review*, vol. 83, no. 2 (2018): 16–28.

Nevo 1982 — Nevo, Ruth. “The Waste Land: Ur-Text of Deconstruction.” *New Literary History Theory: Parodies, Puzzles, Paradigms*, vol. 13, no. 3 (1982): 453–461.

Schuchard 1999 — Schuchard, Ronald. *Eliot’s Dark Angel. Intersections of Life and Art*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1999.

Trousdale 2021 — Trousdale, Rachel. *Humor, Empathy, and Community in Twentieth-Century American Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 2021.

Untermayer 2005 — Untermayer, Louis. “Disillusion vs. Dogma, ‘Freeman’, January 1923.” *T.S. Eliot: The Critical Heritage*. Vol. 1, edited by M. Grant, 144–146. New York: Routledge, 2005.

Ushakova 2016 — Ushakova, Olga. “Dendi, khuligan i mistik: shkola poeticheskoi igry v ‘Inventsiikh martovskogo zaitsa’ T.S. Eliota” [“A Dandy, Bully and Mystic: The School of Poetic Play in T.S. Eliot’s *Inventions of the March Hare*”]. *Literature of the Americas* no. 1 (2016): 50–79. (In Russ.)

Warden 2015 — Warden, Clair. *Modernist and Avant-Garde Performance. An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.