

Ольга УШАКОВА

УДК 82-821

ББК 84.(7) 6

ДЕНДИ, ХУЛИГАН И МИСТИК:  
ШКОЛА ПОЭТИЧЕСКОЙ ИГРЫ  
В «ИНВЕНЦИЯХ МАРТОВСКОГО ЗАЙЦА»  
Т.С. ЭЛИОТА

**Аннотация:** Статья посвящена анализу некоторых аспектов раннего творчества Т.С. Элиота (1888–1965). Объектом исследования является поэтический сборник «Инвенции мартовского зайца» (1909–1917). «Инвенции мартовского зайца» рассматриваются как творческая лаборатория начинающего американского поэта, собрание текстов, включающее первоэлементы всех основных тем и образов последующего поэтического и драматургического творчества, комментариев, способствующий более глубокому пониманию зрелых произведений Элиота. В работе исследуется история создания сборника, культурно-исторический и биографический контексты, поэтика названия, композиция, ключевые образы и темы, категории «музыкальности» и «танцевальности» и т.п. Особое внимание уделяется анализу трех центральных образов-масок: «лунный Пьеро» («Клоунская сюита» и др.), «король-забияка» («Стихи о Коломбо и Боло»), «пылающий танцор» («Подавленный комплекс», «Пылающий танцор»). Они отражают три важные ипостаси личности молодого поэта — «денди», «хулигана» и «мистика» и указывают на соотношенность его поэзии с тремя литературными традициями — французским символизмом, английской литературой нонсенса и творчеством Данте.

**Ключевые слова:** Т.С. Элиот, «Инвенции мартовского зайца», инвенции, Мартовский заяц, модернизм, французский символизм, дендизм, Пьеро, нонсенс, обценная поэзия, мистицизм, танец, русский балет, Данте.

© 2016 Ольга Михайловна Ушакова (Тюменский государственный университет, Тюмень, Россия; профессор, доктор филол. наук) olmiva@rambler.ru

Olga USHAKOVA

UDC 82-821

ББК 84.(7) 6

A DANDY, BULLY AND MYSTIC:  
THE SCHOOL OF POETIC PLAY IN T.S. ELIOT'S  
"INVENTIONS OF THE MARCH HARE

**Abstract:** The paper deals with some aspects of the early works by T.S. Eliot (1888-1965). The object of the research is a collection of poetry, the notebook under the title "The Inventions of the March Hare" (1909-1917). In the paper presented "The Inventions of the March Hare" are considered as a creative laboratory of a young American poet, a collection of texts including the primary elements of the main themes and images of the subsequent poetic and dramatic works, an important commentary to the later works being instrumental in better understanding of Eliot's mature works. The paper presents a study of history of the creative process, cultural-historical and biographical contexts, the poetics of the title, peculiarities of the composition, the key images and themes, such categories as "musicality" and "dance", etc. The author of the paper concentrates on three central images-masks: "Pierrot lunaire" ("Suite Clownesque", etc.), "a King-Bully" ("Columbo and Bolo Verses") and "a Burnt Dancer" ("Suppressed Complex", "The Burnt Dancer"). They refer to three important "avatars" of the young poet's personality (the "dandy", "bully" and "mystic") and connect his works to three literary traditions: French symbolism, English literature of nonsense and Dante's works.

**Keywords:** T.S Eliot, "Inventions of the March Hare", inventions, March Hare, modernism, French symbolism, dandyism, Pierrot, nonsense, obscene poetry, mysticism, dance, Russian ballet, Dante.

© 2016 Olga M. Ushakova (Tyumen State University, Tyumen, Russia; Professor, Doctor Hab. in Philology) olmiva@rambler.ru

Последнее десятилетие прошлого века стало знаменательным для элиотоведов благодаря выходу в свет ранее не публиковавшихся работ: «Виды метафизической поэзии» [Eliot 1993], подготовленных к изданию американским элиотоведом Р. Шухардом (Ronald Schuchard) и «Инвенции мартовского зайца» (1909–1917, 1997) [Eliot 1997], явившихся результатом кропотливого труда американского исследователя К. Рикса (Christopher Ricks). Издание Рикса (428 страниц) включает собственно поэтическую тетрадь «Инвенции мартовского зайца»; первоначальные варианты публиковавшихся текстов (сборник «Пруфрок и другие наблюдения» (1917) и поэтические сборники 1919–1920 гг.); обстоятельные академические историко-литературный и текстологический комментарии; обширное предисловие; раздел «Влияние и влияния» (*Influence and Influences*), посвященный культурному контексту эпохи и школе поэтического становления литературного мэтра в цитатах из работ самого Т.С. Элиота; подробные указатели.

Если к лекциям о метафизической поэзии литературоведы стали активно обращаться сразу по выходе книги (из отечественных исследований можно отметить работы О.И. Половинкиной [Половинкина 2004; Половинкина 2011]), то к «Инвенциям мартовского зайца» пока только присматриваются. Об этой книге, в частности, упоминает в связи с ранней поэзией Элиота и его увлечением Ж. Лафоргом В. М. Толмачев в своей фундаментальной работе «Т.С. Элиот, поэт „Бесплодной земли“», включенной в приложения к изданию «Бесплодной земли» в серии «Литературные памятники» [Толмачев 2014]. Поэтические тексты из «Инвенций» частично переведены на русский язык И. Б. Полуяхтовым, им же составлен комментарий [Полуяхтов 2012]. К сожалению, Игорь Борисович ушел из жизни раньше, чем появилась возможность публикации его переводов и комментариев, поэтому в издании «Т.С. Элиот. Поэзия и драма в переводах И. Полуяхтова» результаты его труда над «Инвенциями» представлены в незавершенном виде. В 2014 г. в эстонском электронном журнале «Новые облака» появились переводы ряда текстов из «Инвенций мартовского зайца», выполненные Я. Пробштейном (публикация включает вступительную статью и комментарий) [Пробштейн 2014]. Выражая надежду на то, что полный перевод на русский язык и серьезное научное осмысление «Инвенций мартовского зайца» появятся в ближайшие годы, попытаемся обратиться к некоторым вопросам общего интродуктивного плана и отдельным образам, имеющим значение для понимания всего творчества Элиота как единой поэтической системы.

Подход к изучению наследия Элиота как единого текста не нов и обусловлен спецификой развития творческого процесса: постоянство в обращении к одним и тем же образам, темам, мотивам свойственно поэту на протяжении всего его литературного пути. К творчеству Элиота применимы его рассуждения о целостности и единстве наследия Данте и Шекспира: «Мы не пойдем Шекспира ни с первого чтения, ни с одной пьесы. Все его пьесы связаны, и долгие годы уйдут на то, чтобы хоть как-то, хоть неполно, разгадать узор его ковра» [Элиот 2004, с. 302]. В отношении к Элиоту можно довериться его собственным рекомендациям о том, как следует читать Данте, у которого последующие части текста «Божественной комедии» помогают прояснить смысл предыдущих: «И все же я настаиваю на том, что полный смысл «Ада» постигается лишь после восприятия двух последующих частей [...]». Только если вы прочтете все подряд до самого конца «Рая» и перечитаете заново «Ад», только тогда «Чистилище» начнет открывать свою красоту» [Элиот 2004, с. 310]. Мы уже писали о том, что поэтическое творчество классика англо-американской поэзии XX в. развивалось по дантовской модели. Элиот подобно своему «вечному спутнику» Данте последовательно создавал собственные «Ад», «Чистилище» и «Рай» [Ушакова 2005, с. 108]. «Инвенции мартовского зайца» являются своего рода прелюдией к элиотовскому поэтическому канону, новоанглийской аналогией «Новой жизни». В эссе «Данте» (1929) Элиот предлагает читать «Новую жизнь» после «Божественной комедии» в качестве комментария: «Однако “Новая жизнь” — юношеское творение, где уже можно заметить что-то от метода и композиции, — не говоря уже о замысле — “Божественной комедии”. Поскольку произведение это — незрелое, для его понимания требуется некоторое знание шедевра; одновременно и само оно пододвигает к пониманию “Комедии”» [Элиот 2004, с. 329]. «Инвенции мартовского зайца» также представляют собой любопытный и содержательный комментарий к последующему творчеству Элиота, «пододвигая» к его более глубокому пониманию. С этой точки зрения запоздалое явление юношеского собрания стихотворений представляется логичным и закономерным, и *post factum*, безусловно, «может пролить свет» на другие части элиотовского наследия.

Само название «Инвенции мартовского зайца» несет на себе печать ученичества, освоения ремесла и обретения собственного поэтического голоса. «Инвенция» (от лат. *inventio* — находка, изобретение, открытие) — небольшая двух-трехголосная пьеса, обычно имитационного характера. Термин «инвенция» наряду с «фантазией» в XVI–XVII вв. приме-

нялся к пьесам полифонического типа. Самыми известными являются двухголосные инвенции и трехголосные «синфонии» И.-С. Баха, в которых, по авторскому замыслу, ученик «находит хорошие идеи» для сочинительства и игры. По мнению исполнителя и музыковеда А. Майкапара, «название инвенция, безусловно, мыслилось Бахом в контексте законов композиции, в частности полифонии и формы, и означало не начальную ступень обучения, а начальную музыкальную идею произведения, или попросту тему. Целью Баха было научить придумывать богатые полифоническими возможностями темы и хорошо их разрабатывать» [Майкапар 2007]. В цитируемой статье приводится автограф Баха на титульном листе инвенций и симфоний (1723 г.), в котором композитор рекомендует «не только придумывать хорошие темы, но и правильно их разрабатывать; главное же — выработать певучую манеру игры и приобрести вкус к композиции» [Майкапар 2007].

Исполнение инвенций входит в традиционные курсы обучения игре на фортепиано, эти «нетрудные произведения Баха являются педагогическими и их задача — принести пользу ученику» [Браудо 1979, с. 3]. При этом, как показывает история и практика профессионального исполнительства, баховские инвенции в интерпретации гениального пианиста могут являть собой пример высокого искусства. Элиот брал уроки музыки, как это и было принято в буржуазной среде (сохранилось детское фото Элиота, играющего на фортепиано (примерно 1899 г.) [Eliot 1988, илл. 13 b]). Называя свою первую поэтическую тетрадь «инвенциями», автор, в том числе, декларировал игровой, экспериментальный и одновременно ученический, подражательный характер собрания «пестрых глав».

Музыкальная терминология используется и в названиях поэтических текстов, входящих в сборник. Почти треть включенных в него произведений соотносится с различными музыкальными жанрами и формами: каприс (каприччио) (*First Caprice in North Cambridge; Fourth Caprice in Montparnasse; Second Caprice in North Cambridge*), интерлюдия (*Interlude in London; Interlude: in a Bar*), опера (*Opera*), сюита (*Suite Clownesque*), страсти (*The Little Passion: From 'An Agony in the Garret'*), ария (*Airs of Palestine, No. 2*), любовная песня, миннезанг (*The Love Song of J. Alfred Prufrock, lines 1-69; The Love Song of J. Alfred Prufrock resumed; The Love Song of St. Sebastian*). Создавать музыкальные жанры в словесной форме Элиот будет до конца своей поэтической карьеры: «Ноктюрн» (*Nocturne*), «Прелюдии» (*Preludes*), «Рапсодия ветреной ночи» (*Rhapsody on a Windy Night*), «Экзерсисы» (*Five-Finger Exercises*), «Песнь Симеона» (*A Song for Simeon*),

«Песня железных кошек» (*The Song of the Jellicles*), хоры в драматических произведениях и т. д. и, наконец, «Четыре квартета» (*Four Quartets*). Таким образом, процесс обучения искусству композиции, начинающийся в «инвенциях», продолжится, пока не достигнет своего апогея в «квартетах», форме сложной и философски насыщенной (довольно часто в истории музыки именно квартеты являются венцом композиторской карьеры, как это было у Бетховена, чьи поздние квартеты послужили образцом для последнего крупного поэтического произведения Элиота).

Стремление к воссозданию музыки в словах — не только проявление музыкальной природы поэта и его меломании, хотя биографический фактор играет свою важную роль, так как время создания сборника — период странствий воображаемых и реальных. Приехав в 1910 г. в Париж, Элиот окунулся в атмосферу интенсивных художественных экспериментов и новаций, в том числе, и музыкальных. Музыкальная панорама Парижа была необычайно богатой и разнообразной: европейская классика, русская музыка, входящая в моду, музыкальные новинки от М. Равеля, К. Дебюсси и Э. Сати, мюзик-холл и Русские сезоны и т. п. (см. подробно о музыкальной жизни 1910–1911 гг. в книге Н.Д. Харгроув «Парижский год Элиота» [Hargrove 2010]). Стоит отметить, что поэзия Элиота сама неоднократно становилась материалом и источником вдохновения для создания музыкальных произведений (И.Ф. Стравинский, Б. Бриттен, С.А. Губайдуллина, Э.Л. Уэббер и др). Список музыкальных композиций на стихи Элиота (*Selected Musical Compositions*), представленный в учебном пособии «Подходы к преподаванию поэзии и драмы Т.С. Элиота» (1988), включает более сорока произведений, в том числе, и крупные формы (опера, мюзикл) [Approaches to Teaching 1988, p. 196–198].

«Музыкальность» ранних стихов Элиота была также данью литературной моде, отзвуком второй волны «музыкальности» (первая пришлась на «желтые девяностые») в английской словесности конца XIX–начала XX вв. Например, опубликованный в 1907 г. поэтический сборник Дж. Джойса носил название «Камерная музыка» (*Chamber Music*). И, наконец, зачарованность музыкой стиха и стихией музыки явились результатом влияния французских декадентов и символистов, чье творчество стало важным фактором в формировании образного строя всей ранней поэзии Элиота. Верленовское «Так музыки же вновь и вновь!» из стихотворения «Искусство поэзии» [Поэзия французского символизма 1993, с. 84] вполне можно представить в качестве поэтического «devisе» Элиота. Кстати, именно в «Инвенциях мартовского зайца» более всего проступает влияние П. Верлена, особенно его «Романсов без

слов» (например, «Второй каприз в Северном Кембридже» [Eliot 1997, p. 15] напоминает по технике и настроению верленовский «романс» «Брюссель. Простые фрески» [Верлен 2011, с. 32–33]).

Наименование «Инвенции мартовского зайца» вписывается в ряд поэтических сборников французских символистов с музыкальными названиями: «Романсы без слов» П. Верлена (1874), «Кантилены» Ж. Мореаса, (1886), «Гаммы» С. Мерриля (1887), «Песни Билитис» П. Луи (1894) и др. Г.К. Косиков, размышляя о суггестии символистской поэзии и музыкальности как важнейшем принципе символизма, замечает: «Неверно, однако, думать, будто символисты стремились вытеснить семантический аспект слова в пользу вокального. Напротив, их задача состояла в том, чтобы не довольствуясь «словарным», сугубо «рациональным» значением лексических единиц, по возможности выявить весь их потенциал и тем максимально усилить смысловое воздействие стихотворения» [Поэзия французского символизма 1993, с. 31–32]. Музыкальность становится универсальной философской идеей, мировоззренческим принципом и элементом поэтики. Именно этот универсальный принцип усваивает молодой американский поэт, в дальнейшем разрабатывая и воплощая концепцию музыкальности в теории и на практике.

«Целостная эмоция», которую должно вызывать поэтическое произведение, рассматривается как результат самых различных воздействий «сияющего узла» (Э. Паунд), «кластера» поэзии. Символистская философия музыкальности литературы в период написания «Инвенций мартовского зайца» уже переосмысливалась их последователями, в частности, трансформировалась в новые «слоганы» имажизма, вортицизма и других новых поэтических групп (см. например, манифесты вортицизма в первом номере журнала «Blast» [Pound 1914]). В стихах «Инвенций» Элиот скорее наследует символистским заповедям музыкальности, не подвергая их кардинальному пересмотру. Музыкальность — один из способов расширения смыслового поля и спиритуализации поэзии, что, в частности, продекларировал А. Саймонз в книге «Символистское движение в литературе» (1899, переиздавалась в 1908 и 1919 гг.): «Все искусство Верлена направлено на привнесение поэзии в птичьи трели, а искусство Малларме — на привнесение поэзии в музыку оркестра [...] Это все попытки одухотворить (to spiritualise) литературу, стряхнуть старые оковы риторики, освободиться от старого кожуха видимой реальности» [Symons 1958, p. 5]. Интенция внесения поэзии в музыку и музыки в поэзию (маллармеанское «забрать у Музыки свое добро») наглядно

артикулируется в названии элиотовского сборника, демонстрируя художественные предпочтения автора, его поэтическую школу и очерчивая культурный контекст сочинительства инвенций. К Элиоту применимы слова П. Валери о французских символистах: «Но мы были вскормлены музыкой, и наши литературные головы мечтали лишь об одном: достичь в языке почти тех же эффектов, какие рождали в нашем чувствующем существе возбудители чисто звуковые» [Валери 1976, с. 367].

Тем не менее, перед нами уже следующий, по отношению к символистам, этап «литературного музицирования», о чем также свидетельствует название сборника. Субъектом композиции является «мартовский заяц», что не только существенно меняет регистр и тональность, но и ставит под сомнение однозначность музыкальной трактовки названия, не случайно, на русский язык «inventions» переводили как «изобретения» [Полуяхтов 2012; Толмачев 2014], «выдумки» [Пробштейн 2014], «фантазии» [Ушакова 2001]. Заяц-сочинитель, заяц-выдумщик, заяц-фантазер, заяц-музыкант, заяц-изобретатель, наконец, заяц-безумец — все эти значения заложены в названии сборника. Напомним, что идиома «мартовский заяц» восходит к поговорке «безумен как мартовский заяц» («mad as a March Hare»). В качестве литературного персонажа Мартовский заяц появляется в седьмой главе «Безумное чаепитие» книги Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес» (1865). «Мартовский заяц» как «автор» инвенций задает определенные темы и образы, а также маркирует эмоциональный фон и интонации включенных в сборник текстов. Следует отметить, что данный представитель животного мира (заяц) не встречается более в богатом элиотовском бестиарии, включающем самых разнообразных тварей — от пауков до единорога (см. об элиотовской фауне увлекательную книгу М. Тормален «Животные Элиота» [Thormahlen 1984]).

Тем не менее, на страницах «Инвенций» один «ушастый» персонаж все же появляется, и он также кэрролловского происхождения — это белый кролик в небольшом стихотворении без названия, первая строка которого звучит как «Пока ты отлучался в уборную» («While you were absent in the lavatory»). Действие происходит в ресторане, дама, исходя из контекста, рассказывает о событиях, произошедших во время отсутствия спутника. Первые четыре строки воспринимаются как жанровая бытовая зарисовка: пока компаньон находился в туалете, официанты («негры») принесли блюдо с апельсинами и бананами, а также кофе и сигары. 5-я строка описывает эмоциональный настрой спутницы (поскольку пол персонажей не определяется грамматически, то исходя из



ситуации и характера ламентаций, можно предположить, что нарратором все-таки является женщина): «мне было беспокойно, мой дорогой, и немного неуютно» («I was restless, my dear, and a little unhappy») [Eliot 1997, p. 61]. Последние четыре строки стихотворения фантазматичны и носят явно кэрроловский абсурдистский характер. Так, «wide mouth opposite me» может быть аллюзией к улыбке Чеширского кота, а белый кролик, прыгающий под столом, дополняет эту сомнамбулическую картинку в духе «Алисы в стране чудес». Кстати, сама рассказчица «повисла» на чаше для ополаскивания пальцев после десерта («I hung suspended on the finger bowl»).

Можно высказать предположение, что параллели к «Алисе в стране чудес» каким-то образом связаны с Вивьен Хэй-Вуд, которая в детстве служила моделью для прелестных девочек на картинах своего отца, ориентированных на викторианские вкусы. В любом случае перед нами одна из версий элиотовских «безумных чаепитий». Также стоит вспомнить о том, что именно после встречи с Чеширским котом Алиса направляется на встречу с Мартовским зайцем: «Алиса подождала немного, не возникнет ли он опять, но он не появлялся, и она пошла туда, где, по его словам, жил Мартовский Заяц. — Шляпных дел мастеров я уже видела, — говорила она про себя. — Мартовский Заяц по-моему, куда интереснее. К тому же сейчас май — возможно, он уже немножко пришел в себя» (пер. Н. Демуровой) [Кэрролл 2016, с. 85].

К. Рикс, опираясь на Оксфордский энциклопедический словарь, объясняет особый характер сумашествия мартовского зайца: «в течение марта (брачный сезон) зайцы более буйные, чем в остальное время». Это следует понимать как своего рода иронический комментарий к имеющимся любовным стихам, утонченным или не очень [...], за которыми следуют скабрзные строфы Коломбо» [Eliot 1997, p. 8]. Образ мартовского зайца, охваченного весенним возбуждением, довольно точно характеризует состояние юношеского сексуального беспокойства, томления плоти, гормонального брожения и эротической озабоченности, которые, по свидетельствам биографов, не миновали поэта в период создания инвенций.

С другой стороны, кэрроловский Заяц (по словам Болванщика, Заяц спятил в марте) внешне вальяжен, меланхолично эксцентричен и интересуется лишь собственными абсурдистскими затеями в духе авангардистских акций: «Мартовский Заяц взял часы и уныло посмотрел на них, потом окунул их в чашку с чаем и снова посмотрел» [Кэрролл 2016, с. 89].

С биографической точки зрения «Инвенции мартовского зайца» представляют собой отражение очень важного этапа становления творческой индивидуальности поэта. Они слагались в один из наиболее насыщенных и драматических периодов в жизни Элиота на фоне глобальных исторических разломов и сдвигов (самые ранние стихи помечены 1909 г., поздние относятся к 1917 г.). Это и парижский «*annus mirabilis*», учеба в Германии, «роковая» женитьба на Вивьен Хэй-Вуд со всеми последующими перипетиями, новый круг общения («модернисты»), начало «английской» жизни, поиски работы, первые журнальные публикации стихов и эссе и т. д. Напряжение и интенсивность процесса становления личности и художника не могли не отразиться на тематической плотности, разношерстности, разнофактурности, насыщенности материала и текстуры.

С точки зрения «имперсональной», мартовский заяц является носителем еще одной литературной традиции, на которую опирается Элиот в своем сборнике и которой останется верен на протяжении всего творческого пути — это традиция английского нонсенса в лице викторианцев Э. Лира и Л. Кэрролла. Не случайно все многочисленные образы чаепитий в этой и последующих элиотовских книгах носят характер «безумного чаепития» из «Алисы в стране чудес», «самого глупого чаепития» по словам Алисы.

И хотя Элиот отказывается от первоначального названия, перечеркивая заголовок «Инвенции мартовского зайца», именно этот вариант наиболее адекватно свидетельствует о характере ранней поэзии и личности ее автора. Впрочем, и замещающее его название не менее красноречиво, иронично и эксцентрично: «*Полное собрание поэзии Т.С. Элиота*» (*Complete Poems of T.S. Eliot*). За новым заголовком следует посвящение Жану Верденалю, другу Элиота, погибшему на войне (1915) и эпитафия из Данте. Что бы ни стояло за этой кассацией — депрессия, связанная с потерей близкого друга и, следовательно, нежелание ерничать, веселиться, отказ от шутовской маски мартовского зайца или невротическое ощущение жизненного краха и конца начинающейся поэтической карьеры (отсюда ирония — «полное собрание»), Элиот предвосхитил и прочертил в своей юношеской тетради пути дальнейшего творчества, а потому в прижизненном «полном» «*Полном собрании поэзии и драматургии*» (*The Complete Poems and Plays, 1909–1950*) можно увидеть и услышать отголоски, отпечатки, следы «мартовского зайца».

Анализ всех этих отпечатков и маршрутов трансформации образов ранних стихов — предмет специального обширного исследования. В

данной работе мы обратимся к трем образам-маскам «мартовского зайца», важным в синхроническом и диахроническом планах развития творчества Элиота: «лунному Пьеро», «королю-забияке» и «пылающему танцору». Они отражают три ипостаси личности поэта — «денди», «хулигана» и «мистика» и указывают на соотнесенность его поэзии с тремя литературными традициями — французским символизмом, английским нонсенсом и Данте. Данные определения достаточно условны, их можно заменить сходными, уточнять, дополнять, переигрывать.

### Денди. «Лунный Пьеро»

«Новая жизнь» американского юноши «из хорошей семьи» началась после знакомства с поэзией французских символистов. В декабре 1908 г. начинающему поэту и студенту Гарварда в руки попадает книга А. Саймонза «Символистское движение в литературе», явившаяся для него «откровением»: «это был момент такой силы личного прозрения, которое я вряд ли смогу описать. Впервые в жизни я почувствовал свою связь с определенной традицией, я осознал за своей спиной поддержку тех, кого уже нет на этом свете, и одновременно я увидел, что передо мной открывается что-то новое и актуальное. Я сомневаюсь, что без знакомства с этими поэтами [...], Бодлером, Корбьером, Верленом, Лафоргом, Малларме, Рембо, я смог бы вообще писать стихи» [Eliot 1996, p. 287]. Элиот неоднократно размышлял в своих критических работах об этих поэтах, отсылки к французской поэзии второй половины XIX в. можно увидеть в его поэзии разных периодов. Но в годы создания «инвенций» французская поэзия и, прежде всего, Ж. Лафорг являются той школой поэтического мастерства, проходя которую начинающий поэт формирует свою собственную творческую индивидуальность и одновременно вносит новые элементы в строй англоязычной поэзии. Р. Шухард в монографии «Темный ангел Элиота. Пересечения жизни и искусства» уточняет, что именно привлекало начинающего поэта во французских декадентах и символистах: «В поэтическом диалоге с ними он исследует сами основы их духовной жажды, механизмы взыскания ими добра и зла, их познание Тьмы» [Schuchard 1999, p. 19].

Своего поэтического предшественника, учителя и собрата он находит в Лафорге. Любопытными представляются мнения о том, что Элиот чувствовал себя «реинкарнацией» Лафорга, искал параллели и аналогии с его судьбой и даже пытался воссоздать некоторые ситуации, имевшие место в реальности, в своей жизни. Так, например, второй

брак (с Валери Флетчер) он заключил в той же лондонской церкви, в которой венчался Лафорг (см. биографическое повествование британской писательницы К. Симор-Джоунз, посвященное первой жене Элиота [Seymour-Jones 2002]).

Лафорг был воспринят им через призму книги Саймонза, что неоднократно подчеркивалось самим Элиотом. У Саймонза Лафорг обрисован как «метафизический Пьеро» («a metaphysical Pierrot»), «лунный Пьеро» («Pierrot lunaire») [Symons 1958, p. 60]. Саймонзовская фраза о том, что «у Лафорга чувство выжимается из мироздания прежде, чем с ним начинают играть как с мячиком» («sentiment is squeezed out of the world before one begins to play at ball with it») [Symons 1958, p. 60] почти буквально цитируется в «Любовной песне Дж. Альфреда Пруфрока» в строке «to have squeezed the universe into a ball» [Eliot 1997, p. 45; Eliot 1980, p. 6]. Пруфрок в «инвенциях» и, соответственно, в последующих публикациях — это и Лафорг, и сам Элиот в образе «метафизического Пьеро». Подробный сравнительный анализ Пруфрока как Пьеро в поэзии Лафорга и Элиота, а также увлекательная история мифологии Пьеро от романтизма до «эпохи модерности» представлены в обстоятельной статье О.И. Половинкиной «Мука́ и Мука»: Дж. Альфред Пруфрок, «бледный Пьеро» и основы современного бытия» [Половинкина 2013]. В «Инвенциях мартовского зайца» мы можем непосредственно проследить процесс того, как Пруфрок, один из самых узнаваемых элиотовских персонажей, вырастает из лафоргианских инвенций раннего Элиота.

В стихах «Мартовского зайца», как и в трех «Пруфроках», входящих в «Инвенции мартовского зайца» (*The Love Song of J. Alfred Prufrock*, lines 1-69; *Prufrock Pervigilium*; *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, resumed), нет упоминания имени Пьеро. Но его образ ясно вырисовывается из характера протагонистов, антуража, окружения, тональности, лунного колорита. Так, например, в «Клоунской сюите» (1910), находящейся в тетради непосредственно перед «Пруфроками», образ Пьеро выстраивается из целого ряда контекстов. Это и комедиант в широком одеянии, чей внушительный «скептический» нос вопрошает звезды: «Here's the comedian again/ With broad dogmatic vest, and nose/ Nose that interrogates the stars,/ Impressive, sceptic, scarlet nose, etc.» [Eliot 1997, p. 32]. Это изящный красавчик денди, «Евфорион современности», в сопровождении эскорта поклонниц прогуливающийся по Бродвею при свете серебряной луны: «If you're walking up the Broadway/ Under the light of the silvery moon,/ You may find me/ All the girls behind me./ Euphorion of the modern

time/ Improved and up to date – sublime» [Eliot 1997, p. 5]. Это персонаж, облаченный во фланелевый «сущностный» («квинтэссенциальный») костюм: «Neat, complete/ In the quintessential flannel suit» [Ibidem]. Герой инвенций в конце концов настигает Коломбину: «The hero captures the Colombine/ The audience rises hat in hand/ And disdains/ To watch the final saraband/ The discovered masquerades/ And the cigarettes and compliments» [Eliot 1997, p. 38] и т.п. Несложно увидеть в этих строчках типичные составляющие образа «лунного Пьеро» (наряд, повадки, окружение, характер, лунные декорации), его спутников и двойников, марионеток, клоунов, комедиантов (которые населяют все пространство инвенций, этот своего рода «балаганчик», начиная с первой строки первого стихотворения: «Among my marionettes I find/ The enthusiasm is intense» [Eliot 1997, p. 11]).

«Лунный Пьеро» — важная составляющая культурного контекста времени создания «инвенций» Элиота. В частности, одним из знаковых музыкальных событий этого периода была премьера в 1912 г. вокальной сюиты А. Шенберга «Лунный Пьеро» на стихи бельгийского поэта А. Жиро (сборник «Лунный Пьеро» 1884). Обычно произведения Шенберга не входят в сферу интересов элиотоведов, возможно, с легкой руки Стравинского, когда-то противопоставившего себя и Элиота Джойсу и Шенбергу: «Не пытались ли Элиот, и я сам ремонтировать старые корабли, тогда как другая сторона — Джойс, Шенберг — искали новые виды транспорта? [...] Настоящим делом художника является ремонт старых кораблей. Он может повторить по-своему лишь то, что уже было сказано...» [Стравинский 1971, с. 302]. Тем не менее, новая трактовка образа Пьеро («железобетонный Пьеро»), деромантизация традиционного «лунного текста», новаторские технические приемы (Стравинский, присутствовавший на премьере, назвал шенберговский цикл «солнечным сплетением, солью музыки XX века» [Цит. по: Кристалюк 2004, с. 6 ]) позволяют увидеть сходство музыкального и поэтического образов Пьеро XX в., созданных Шенбергом и Элиотом, рассматривать пьеротистские образы Элиота как новый этап освоения традиционной маски. Попутно заметим, что живописные работы Шенберга 1910-х гг. могли бы послужить неплохими иллюстрациями к «инвенциям» Элиота.

Саймонз в своей книге отмечал особый «нервный» характер творчества Лафорга: «Это искусство нервов, вот искусство Лафорга, и это то, к чему искусство пришло бы, если бы мы следовали по путям наших нервов во всех их странствиях (“if we followed our nerves on all their journeys”») [Symons 1958, p. 60]. Это высказывание, кроме того, что оно

артикулируется в тексте «Пруфрока» как «But if a magic lantern threw the nerves in patterns on a screen» [Eliot 1997, p. 45], объясняет притягательность творчества Лафорга для поколения Элиота. У Лафорга Элиот обнаруживает язык для поэтического выражения коллективного невроза эпохи и собственных внутренних проблем, который ему не могла предложить ни современная американская поэзия, ни почитаемые им английские поэты 1890-х.

Американский критик Н. Дженкинс в своей рецензии, посвященной публикации «Инвенций мартовского зайца», отмечает сугубо американскую природу невроза как болезни века и приметы времени: «Нервы» были культурным продуктом эпохи, и именно этот факт объединяет поэзию Элиота не только со стихами других поэтов, но и с обществом в целом и со спецификой самого исторического момента. В конце своей жизни, Элиот пришел к ощущению, что, несмотря на то, что он стал гражданином Великобритании в 1927 г., корни его поэтической чувствительности остались американскими. По словам критика Т. Лутца, в начале века нервозность и нервные болезни воспринимались как сугубо американский феномен. Неврастения, если верить беспощадной диагностике Дж. М. Берда, была известна как «американская нервность», в основном потому, что болезнь и связанные с ней проявления (отчаяние, абулия, депрессия, обмороки, заикание) воспринимались как реакция на состояние современной цивилизации, которая как казалось, достигла своей самой наивысшей и депрессивной стадии именно в Америке. Исследование поэтических возможностей, отражающих черты «нервной болезни», стало для Элиота способом не только ниспровергнуть банальности существующих литературных канонов, но также обозначить центральный иронический стержень своего творчества. Обращение к нервной нестабильности в качестве основы и предмета поэзии позволило ему выступить рупором своей культуры [Jenkins 1997]. Именно эта нервная нестабильность, невротические и истерические состояния определяют во многом образный строй «инвенций» и поэтику заглавия сборника. «Американская болезнь», обретя французские формы, придает пьеротистским денди Элиота неповторимый индивидуальный характер и актуальность.

Наиболее яркий пример «лунного» героя-безумца, героя-неврастеника представляет собой Пруфрок из «Ночного бдения Пруфрока» (примерно 1912 г.), слушающий пение своего безумия («*my Madness singing*»), стоя у окна. Песня «безумства» и невротических модуляций души и тела и есть основной лейтмотив «инвенций». При этом

герой-неврастеник внешне респектабелен и сдержан, он не является социальным изгоем, сумасшедшим в привычном смысле этого слова. Его безумие, эротические фантазии загнаны во внутреннее подполье, в ночную жизнь, под маску и щегольские одежды равнодушного денди. Этот контраст внешнего и внутреннего отражают в определенной степени личность и внешность самого автора инвенций в период их написания, тоже своего рода «лунного Пьеро» и денди. Внешний вид Элиота, его гладкозачесанные волосы, невозмутимое выражение лица, малоподвижность которого современники сравнивали с ацтекской маской, элегантный костюм, белые фланелевые брюки, трость, котелок, безукоризненные манеры и замедленная речь, неоднократно описанные в мемуарах, определили фирменный стиль поэта, который в наше время был использован как образец для создания модной коллекции<sup>1</sup>.

Современники отмечали контраст между внешним спокойствием, невозмутимостью Элиота и нервическим модусом его ранней поэзии. Так, леди Оттолин Моррелл, светская львица, активная участница и «героиня» художественного процесса первых десятилетий XX в. при первых встречах нашла его «dull, dull, dull»: «Он совсем не шевелит губами и говорит ровным и монотонным голосом, мне он кажется монотонным изнутри и снаружи. И откуда, интересно, исходит его странная неврастеническая поэзия? От его Новой Англии, пуританского происхождения и воспитания? Я думаю, что он утратил всю свою непосредственность и может пробиться сквозь панцирь условностей, только прибегая к возбуждающим средствам и грубым эмоциям. Он совсем не имеет представления об Англии и воображает, что необходимо держаться крайне вежливо, быть щепетильным, соблюдать все приличия и светские условности» [Ottoline at Garsington 1975, p. 101].

П. Акройд в своем биографическом повествовании приводит строки из письма Б. Расселла, который характеризует Элиота гарвардского периода как «философа-денди» («the philosopher as dandy») [Ackroyd 1984, p. 51]. Такие «инвенции», как «Первые дебаты тела и души» (*First Debate between the Body and Soul*) и «Бахус и Ариадна: Вторые дебаты тела и души» (*Bacchus and Ariadne: 2nd Debate between the Body and Soul*), вписываются в традицию философии дендизма. «Философ как денди» не мог не воспринять от своих предшественников-декадентов стремление к преодолению дуализма души и тела, влечение к моделированию «переживаемого тела». Д.С. Шиффер, рассуждая о трансцендентности

1. Элиотовская манера одеваться вдохновила модельера Пола Хелберса на новую коллекцию мужской одежды марки Луи Виттон, сезона «осень 2016–зима 2017» [After Vuitton and Margiela].

дендизма, отмечает: «[...] именно здесь кроется несказанное величие и непреодолимая трагедия денди: непрерывное стремление — вопреки платоновскому дуализму и вообще традиционной метафизике — к высшему идеалу, несмотря на внутренний дуализм бытия, в пределах, налагаемых уделом человеческим» [Шиффер 2011, с. 276]. Стансы о немощи и анорексичности «чистого разума» («The pure Idea dies of inanition» [Eliot 1997, p. 64]) знаменуют начало формирования как элиотовской теории «целостности мировосприятия», так и развития специфической метафизической напряженности последующей поэзии.

Таким образом, дендистская концепция «художника как тела» реализуется в период создания «инвенций» как в жизни, так и в поэзии Элиота. В то же время зеленая пудра «лунного Пьеро» (имеется в виду часто упоминаемый эпизод о появлении Элиота в обществе с зеленой пудрой на лице) — это часть уже новой игровой культурной парадигмы, травестирирование образа меланхолика, эпатаж в духе современного авангардизма и знак готовности сменить маски. Безумие («madness») в инвенциях — не только загнанная в глубины подсознания мания, оно прорывается наружу в стихах о Боло и Коломбо как дикость, неприкрытая животная сущность, необузданный эротизм и нецивилизованность «антипруфроков». В стихотворении под красноречивым названием «Подавленный комплекс» (*Suppressed Complex*, 1915) тень (душа, призрак) лирического героя разухабисто пляшет подле уснувшей женщины («I was a shadow upright in the corner/ Dancing joyously in the firelight» [Eliot 1997, p. 54]) и с наступлением рассвета в радостном возбуждении исчезает через окно. Этот образ является и репликой к «Ночному бдению Пруфрока» и неожиданным контекстом к «прыжку Нижинского» в «призраке розы» из «Четырех квартетов». Это еще и одна из стадий модификации традиционного воздыхателя, лунного Пьеро, преобразующегося в не ведающего церемоний и сомнений Арлекина.

Фовистская фигура протагониста «Подавленного комплекса» (кстати, среди источников вдохновения картины А. Матисса «Танец» (1910) также были дягилевские сезоны, которые во многом определили эстетические основы творчества Элиота) и вырвавшийся на свободу «подавленный комплекс» — это символ и материализация примитивной, первобытной энергии, воплощенной в инвенциях в образах Коломбо, короля Боло и позднее Суини. Не случайным является то, что британский исследователь С. Медкаф интерпретирует «зеленую пудру» Элиота не как пьеротистский и декадентский символ, а как «суинистский» и «панковский» атрибут: «Параллели между Элиотом периода Суини и



панками, как мне кажется, довольно многочисленны и глубоки. И то, что однажды Элиот появился с зеленой пудрой на лице — не самый яркий пример этих схождений. В моем представлении целостной картины развития творчества Элиота во всем его экстраординарном разнообразии эта параллель соответствует его пониманию агрессии как типа сознания и поискам «экзоскелетальной» образности и ритма для ее выражения» [Medcalf 1994, p. 145]. Таким образом, лунный Пьеро — это только одна из масок «мартовского зайца», связанного викторианскими условностями, чьи потаенные желания и мечты спрятаны под покрывалом благопристойности и социально приемлемой меланхолии.

### Хулиган. «Король-забияка»

Откровенное буйство мартовского зайца, реализация его сумасшедших, больных фантазий и выдумок воплотились в образах короля Боло и Коломбо. Рефлексии пьеротистской поэзии противостоят арлекинада, буффонада, раблезианство, сексуальная аггравация стихов, размещенных на «вырванных» страницах. Этот сепаратный обценный сегмент сборника включает «Триумф галиматьи» (*The Triumph of Bullshit*), «Балладу для большой Лулу» (*Ballade pour la grosse Lulu*), «Фрагменты» (*Fragments*) и «Вирши о Коломбо и Боло» (*Columbo and Bolo verses*). По понятным причинам эти тексты никогда не публиковались, хотя некоторые стихи о Коломбо и Боло содержатся в переписке поэта (в том числе, в письмах Дж. Джойсу и Э. Паунду), они ходили в списках, как часто бывает с произведениями подобного рода. В 1915 г. Элиот отправил «Триумф галиматьи» и «Балладу» У. Льюису для публикации в журнале «Blast», но «радикальный» Льюис отклонил эти стихи (в июле 1915 г. в «Blast» были напечатаны другие элиотовские тексты: «Прелюдии» и «Рапсодия ветреной ночи»). Льюис писал Паунду по этому поводу: «Элиот прислал мне “Галиматью” и “Балладу для большой Луизы”. Это великолепные образцы школярской похабщины. Я бы не прочь поместить их в “Blast”; но вынужден придерживаться своего наивного установления не печатать слова, оканчивающиеся на “-uck”, “-unt” и “-ugger”» [Цит. по: Eliot 1997, p. 305]. В письме к тому же адресату Элиот жалуется на «пуританские принципы Льюиса», сетуя: «[...] боюсь, что Король Боло и его Большая Черная Королева никогда не воплотятся в печатном слове. Я понимаю, что приапизм, нарциссизм вряд ли будут одобрены [...]» [Eliot 1988, p. 86]. Заметим попутно, что именно к этому письму от 2 февраля 1915 г., адресованному Паунду, приложен

текст стихотворения «Подавленный комплекс» с пометкой — «сожги его» [Eliot 1988, p. 87].

Наиболее невинным, «цензурным» и одновременно серьезным (в тексте можно усмотреть элементы социальной сатиры) является стихотворение «Триумф галиматъи». Это обращение к дамам, внимания которых пытался искать автор и чьих ожиданий он не оправдывает (возможно также, что это дамы, исполняющие редакторскую работу в журналах и отклоняющие опусы начинающего поэта). Женские образы из серии «это все не то» — сквозной персонаж ранней поэзии Элиота: «И взгляды знаю я давно, / Давно их знаю, / Они всегда берут меня в кавычки, / Снабжают этикеткой, к стенке прикрепляя, / И я, пронзен булавкой, корчусь и стенаю» («Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока») [Элиот 1971, с. 21]. «Триумф галиматъи» представляет собой подробный перечень этих этикеток и нелюбимых «формулировок»: «etiolated», «alembicated», «orotund», «tasteless» и т.п. Любопытно, что среди перечисленных ярлыков есть и использованные леди О. Моррелл в цитированном выше письме: «monotonous», «dull», «meticulous» [Eliot 1997, p. 307; Ottoline at Garsington 1975, p. 101]. Но в отличие от зажатого, стенающего Пруфрока протагонист «Триумфа галиматъи» не страшится послать всех куда подальше в весьма грубой форме: «For Christ's sake stick it up your ass» [Eliot 1997, p. 307], а автор строк предстает еще в одной своей поэтической ипостаси — хулигана и сквернословя.

Само название стихотворения заслуживает особого внимания. На русский язык язык его точнее было бы перевести как «Триумф дерьма», поскольку за словом «bullshit» в 1910 г. (предполагаемая дата написания) не было еще окончательно закреплено его современное значение — «ерунда», «брехня», «враки», «бред сивой кобылы» и т.п. Для англоязычного читателя эта этимология прозрачна, поэтому читающему оригинал очевидно, что «ерунда», которую несут дамы, особого качества и свойства (вариант перевода на русский язык — «словесный понос»). В данном случае мы имеем дело с процессом семантической трансформации слова на протяжении примерно столетия. Ряд критиков считает, что именно Элиот был первым автором, который использовал это слово в литературной речи в значении, зафиксированном в современных словарях. М. Форсит, автор сайта «Чернильный дурак» в своем эссе «Бык, брехня и Т.С. Элиот» утверждает: «Первое известное использование экскрементов быка в литературе было зафиксировано в стихотворении Т.С. Элиота, посвященном издательской индустрии, под названием „Триумф ерунды“. Оно была написано до 1915 г. (вероятно в

1910 г.). Конечно, Элиот не изобрел это слово, он просто использовал его» [Forsyth 2012]. В большинстве словарей и энциклопедий датами начала использования слова «bullshit» в значении «чепуха», «ерунда» названы 1914 и 1915 гг. Например, в толковом словаре «Мерриам-Вебстер» отмечен 1915 г., то есть год элиотовской отсылки стихотворения в журнал «Blast»: «(ca. 1915): NONSENSE; *esp.*: foolish insolent talk — usu. considered vulgar» [Merriam-Webster's Collegiate Dictionary 1993, p. 151]. Впрочем, в виршах о Коломбо и Боло Элиот использует слово «bullshit» также в его изначальном значении («The cargo that we have aboard / Is forty tons of bullshit») и как крепкое ругательство, обсценизм («They asked him what there was for lunch/ And he simply answered „Bullshit“») [Eliot 1997, p. 318, 317].

Кому бы ни принадлежала «честь» первого литературного употребления слова «bullshit» в значении «nonsense», за прошедшее столетие оно прочно вошло в культурный и философский обиход. В эссе Г.Г. Франкфурта «К вопросу о брехне. Логико-философское исследование» декларируется: «Одной из наиболее заметных черт нашей культуры является изобилие брехни (“there is so much bullshit”). Мы все это знаем, мы все в этом участвуем, но склонны принимать это как данность» [Франкфурт 2008, с. 11]. В этом контексте Элиота, автора «Инвенций мартовского зайца», можно назвать «изобретателем» одной из важных философских и культурологических категорий, отражающих специфику современного сознания, а Мартовский заяц оставил свой след не только в последующем творчестве поэта, но и в современных социокультурных дебатах.

Подлинным героем обсценной части «Инвенций мартовского зайца» стал король Боло (king Bolo). Боло — антипод Пруфрока-Пьеро, воплощенный субъект его потаенных эротических фантазий, весельчак, бонвиван и распутник. В виршах о Коломбо и Боло торжествует карнавальная стихия телесного низа, инвенции становятся манифестом мартовского буйства и эротических фантазий, пространством раскрепощенного, непечатного слова. Акройд замечает: «Это комические стихи ярко выраженного порнографического содержания, с отсылками к содомии, пенисам, сфинктерам и другим менее деликатным материям» [Acroyd 1984, p. 52]. Оставляя в стороне комментарии фрейдистского толка, которые, как правило, стандартны и однообразны, хотя по замечаниям некоторых критиков, далеких от неокритического имперсонализма, творчество Элиота представляет собой наиболее интересный объект в литературе XX в. для психоаналитических штудий, отметим, что Элиот с Коломбо и Боло включился в традицию, имеющую древ-

ние корни и широкое распространение. Редкого поэта миновал искус создания «Гаврииады» или «Веселых муз Каледонии». Тот же Акройд в биографии Дж. Чосера, рассуждая об особенностях комического в «Кентерберийских рассказах», характеризует сцену с Алисон из «Рассказа рыцаря» как «образчик столь любимого англичанами сексуального юмора, но нагромождение непристойностей в данном случае — органическая часть рассказа, пародирующего мистерии и комически переиначивающего историю о Всемирном потопе. Трудно представить себе лучший пример соседства и сосуществования буффонады и сакральности». [Акройд 2012, с. 220–221]. Вирши о Коломбо и Боло также можно воспринимать как пародию на нерешительность и импотенцию Пруфрока, а путешествия и приключения Коломбо как шутовское переиначивание истории открытия Америки.

Рикс в «Предисловии» к изданию сообщает, что Паунд, которому достались вырванные из тетради страницы с обценными стихами, подписал карандашом конверт, в котором он хранились: «Итифаллические песни Т.С.Э.» (T.S.E. Chansons ithyphallique) [Eliot 1997, p. XVI]. Паундовское определение непосредственно переносит элиотовские поэтические упражнения в определенный культурный контекст: к архаическим основам искусства, ритуалам плодородия, дионисийству, комосу, фаллическим шествиям, культовым корням древнеаттической комедии.

Элиот в силу профессиональных интересов изучал этот пласт культуры и даже опирался в своем дальнейшем творчестве на труды Дж. Фрэзера, Ф. Корнфорда, А. Кука и др. Коломбо и король Боло — порожденные воображением современного поэта демоны плодородия, сатиры или силены с их неутомностью и неразборчивостью. Они пьют, кутят, веселятся, безобразничают, спариваются со всем, что движется, как это свойственно фавническим персонажам.

Помимо архаических и карнавалных корней, вирши о Коломбо и Боло имеют генетическую связь с английской национальной традицией (литературный и фольклорный нонсенс), а также могут быть соотнесены с французской литературой fin de siècle («Король Убю» А. Жарри). Э. Сьюэлл называет Элиота вместе с Л. Кэрроллом и С. Малларме «тремя великими мастерами нонсенса» [Sewell 1983, p. 66]. Элиот очень хорошо знал творчество Э. Лира, писал и выступал о нем (лекция в Америке в 1933 г.), однажды сказал Стравинскому, что считает Лира великим поэтом, сравнив его с Малларме [Askroyd 1984, p. 252]. Акройд в биографии приводит свидетельство о том, что Элиот уже в преклонном возрасте любил слушать песни Лира на граммофонных пластинках.

Особенности поэтической формы стихов о Боло и Коломбо позволяют включить его в традицию литературы «нонсенса», «небылицы», ведущую свое начало от фольклорных истоков. Само имя короля Боло и его беззаботная жизнь в джунглях с Большой черной королевой вызывают ассоциации с персонажами Лира — мистером и миссис Дискобболос (Mr. and Mrs Discobbolos). Подобно этим счастливым отшельникам боловианцы живут вдаль от цивилизации, спят под банановыми деревьями, они простодушны («innocent»), шаловливы («playful»), скабрены («disgusting dirty»). Б.С. Саудем в своем «Руководстве к избранным стихам Т.С. Элиота» предполагает, что имя Боло — сокращенный вариант имени исторического короля Болонгонго (King Shamba Bolongongo), правившего на Кубе в начале XVII в. и оставившего после себя большое количество детей и вдов [Southem 1994, p.103]. Для англоязычного читателя имя короля Боло также связано с нелитературным («vulgar») значением слова «balls», которое обильно рассыпано по строкам боловианских виршей, поэтому на русский язык имя короля, например, можно было бы перевести еще и как «король-яйценосец». Имя Боло также созвучно английскому «bully», что означает «забияка», «хулиган». В письмах Элиота (письмо от 19 июля 1914 г.) представлен нарисованный им портрет Боло-бонвивана — голый череп, выпученные глаза, цилиндр набекрень (на правом ухе), пышный галстук-бабочка, сигара в зубах, ухмыляющийся, большой, почти клоунский рот складываются в изображение современного варианта традиционной комической маски [Eliot 1988, p. 43].

С точки зрения формального построения стихи о Коломбо и Боло напоминают лировские лимерики, они сложены из строф, включающих четыре или восемь строк (лимерики Лира состоят из четырех стихов). В целом, вопрос о влиянии Лира на творчество Элиота является объектом специального исследования, в данном контексте заметим, что идеал жизни веселых и плодовитых лировских отшельников Дискобболос будет позднее воссоздан в песенках драматического фрагмента «Суини-агонист» (1926–27 гг.). Ср.: у Лира: «So Mr. And Mrs. Discobbolos/ Stood up, and began to sing, / “Far away from hurry and strife/ Here we will pass the rest of life, / Ding a dong, ding dong, ding!/ We want no knives nor forks nor chairs“, etc.» [Topsy-Turvy World 1978, p. 63]. У Элиота: «Well that’s life on a crocodile isle. / There’s no telephones/ There’s no gramophones / There’s no motor cars, etc.» [Eliot 1980, p. 80]. Черный юмор, абсурд, развеселые персонажи боловианских стихов, без сомнения, являются частью мира английского литературного нонсенса,

освобожденного от викторианских пут внешней благопристойности. «How pleasant to know Mr. Lear» (Лир) и «How unpleasant to meet Mr. Eliot» (Элиот) отражают эту линию развития, идущую по пути высвобождения «неприятного», обценного, «подпольного». В 1933 г. Элиот в цикле «Экзерсисы» перефразирует автобиографическую строку Лира в: «Как неприятно повстречать м-ра Элиота» [Eliot 1980, p. 93].

Второй персонаж виршей, путешественник и секс-гигант Коломбо (имя производное от Христофора Колумба, что отмечалось самим Элиотом) кроме всего прочего деятелен, предприимчив, довольно агрессивен и жесток. Это еще одна фигура в ряду марионеток «инвенций», в данном случае восходящая к маскам Панча, Полишинеля, Пульчинеллы. Коломбо с испанской королевой и Боло со своей черной королевой также имеют сходство с персонажами фарса А. Жарри, папашей и мамашей Убю. Вполне вероятно, что Элиот был знаком с пьесой Жарри «Король Убю» («Ubu Roi», 1896), которая стала необычайно популярной именно в первые десятилетия XX в. Стоит также заметить, что Жарри и Элиот в разное время слушали лекции А. Бергсона, а Элиот был внимательным читателем бергсоновской книги «Смех» (1900).

Начало боловианского цикла предваряется, а его финал сопровождается ремарками, что позволяет воспринимать данный поэтический корпус как целостное драматическое произведение. Первая ремарка гласит: «Звучат фанфары, исполняемые на тромбоне. Входят король и королева» [Eliot 1997, p.315]. Звучание фанфар придает комический, цирковой, фарсовый характер последующим стансам, переводя их в разряд театрального зрелища, а персонажей в категорию клоунов, марионеток, фигляров. Следовательно, можно прочертить сюжет этой пьесы, началом которой является рассказ о жизни Коломбо в Испании, после чего следует описание приключений и перипетий плавания в дальние страны с заходом на Кубу к королю Боло, а заканчивается представление возвращением Коломбо в Испанию, чему посвящено последнее восьмистишие с заключительной строкой-выкриком «Ура шлюхам!» («He spun his balls around his head/ And cried „Hoogray for whores“») [Eliot 1997, p. 319]. Финальная ремарка выглядит следующим образом: «Туш. Перестрелка и сигнал тревоги. Крики снаружи. Король и королева выходят порознь» [Eliot 1997, p. 319].

Таким образом, стихи о Коломбо и Боло можно прочитывать как сценарий уличного представления или пьесу абсурдистского характера, некоторые сюжетные составляющие которой напоминают коллизии фарса Жарри (плавание на корабле, перепалки). Герои Жарри и

Элиота хамоваты, агрессивны, порочны, не стесняются в выражениях и поступках:

ПАПАША ЮБЮ. Дюрьмо!

МАМАША ЮБЮ. Ах, папаша Юбю, что вы такое говорите, вы страшный грубиян!».

ПАПАША ЮБЮ. А не прихлопнуть ли тебя как муху, Мамаша Юбю?

МАМАША ЮБЮ. Меня-то нет, а вот кое-кого кокнуть не мешало бы.

ПАПАША ЮБЮ. Клянусь моим зеленым огарочком, что-то я вас, Мамаша Юбю, не понимаю»

[Жарри 1990, с. 157].

С точки зрения современной политкорректности ни «Боло и Коломбо», ни «Король Юбю» не выдерживают никакой критики (современные исследователи усматривают в них расизм, сексизм, порнографию и т.п.), как, собственно, и все литературные типы и коллизии, созданные в рамках низовой, площадной смеховой культуры, начиная с мимов и комедий Аристофана.

### Мистик. «Пылающий танцор»

Как было уже отмечено, связующим звеном между пьерониадой и арлекинадой «Инвенций мартовского зайца» можно считать стихотворение «Подавленный комплекс», приговоренное автором к сожжению. Образ освещенного пламенем очага плясуна, символизирующего в данном случае освобождение подавленных желаний, является одной из составляющих ключевой элиотовской мифологемы «пылающего танцора». Образы танца и танцора — сквозные в поэзии Элиота. Они проходят через все его творчество («Смерть святого Нарцисса», «Полые люди», «Популярная наука о кошках, написанная старым Опоссумом» и др.), достигая апогея своего развития в сложной, многоцветной танцевальной мозаике «Четырех квартетов» (более подробно см.: [Ушакова 2007]).

«Пылающий танцор» демонстрирует еще одну ипостась артистического характера Элиота как поэта-мистика, а позднее религиозного поэта. Развитие темы танца и танцора у Элиота, в том числе, связано с дантовскими героями (прежде всего, с Арнаутом). Образ ныряющего в пламень поэта ассоциируется с причудливыми тенями пляшущего вокруг пламени мотылька в «Пылающем танцоре» (*Burnt Dancer*, 1914), эпиграфом к которому стала шестая строка шестнадцатой песни «Ада» о ливне, жалящем огнем. Черный мотылек, охваченный огненным «кругом желания» (дантовская аллюзия, относящаяся к грешникам-сладолюбивцам «Бо-

жественной комедии»), «отвергнувший дары жизни», стремится в огонь светильника, «к золотым дарам пламени» [Eliot 1997: 62]. Мотылек, танцующий на грани жизни и смерти, позволяет поэту приблизиться к предельным вопросам, пофилософствовать о бренности жизни, «агонии, приближенной к восторгу», некоем послании с далекой звезды («from a distant star»), о самопожертвовании, стремлении раствориться, «сгореть» в огне высшей субстанции и о прочих сложных материях.

В отличие от веселого («joyous») пляса «фовистского» красного духа танец бьющего крылышками черного мотылька безрадостен («mirthless») и трагичен. Французский рефрен стихотворения «O danse mon papillon noir!», по мнению Рикса, может вызвать ассоциации с французской идиомой «papillons noirs», означающей черные, мрачные мысли: «[...] в круге моего рассудка причудливый танец продолжается» [Eliot 1997: 62]. Таким образом, сознание лирического героя уподобляется «ливню глущих мук», огненным водам Флегетона, в котором танцующие черные мысли должны сгореть как мотылек в огне лампы. Пятнадцатая и шестнадцатая песни «Божественной комедии» повествуют о третьем поясе круга седьмого, в котором находятся насильники над естеством (содомиты). Здесь же у Данте появляется Брунетто Латини, как и Арнаут, герой, чрезвычайно важный для творчества Элиота [Ушакова 2005, с. 139–142]. Этот дантовский образный слой связан не только с проблемой греха и «бичевания огнем», но и с темами творчества, назначения поэта, любви.

Помимо дантовского круга образов фигуры танца и танцора отсылают читателя к другим глубинным пластам мировой культуры и одновременно соотносятся с «танцевальным» характером искусства декаданта и модернизма. В «Пылающем танцоре» танец мотылька, летящего на огонь, вызывает ассоциации с «Бхавагад-Гитой», внимательным читателем которой Элиот был, с антропологическими трактовками ритуальных танцев («The tropic odours of your name/ From Mozambique or Nicobar»), библейскими текстами, росписью чернофигурных греческих ваз и т.п. И, конечно, образ мистического «пылающего танцора» — выразительная эмблема эпохи, времени кардинальных сдвигов в танцевальном искусстве и его восприятия, формирования новой философии танца. Не обременяя данную работу культурно-историческим экскурсом в хореографические эксперименты времени и обширную литературу, посвященную им, приведем в качестве параллели и комментария к элиотовскому «Пылающему танцору» выразительные и показательные слова Сократа из диалога «Душа танца» Валери: «Но что же такое



пламя, друзья мои, если оно не само мгновение? [...] То, что безумно, то, что радостно и восхитительно в чистом мгновении! [...] Пламя есть зримость мгновения, пробегающая между землею и небом. О друзья мои, все, что переходит из тяжелого состояния в состояние летучее, должно испытать этот огненный и лучезарный миг [...] А с другой стороны, не есть ли пламя неуловимый и яростный образ благороднейшей гибели? [...] То, чему более никогда не бывать, великолепно сбывается у нас на глазах!.. То, чему более никогда не бывать, должно сбыться с неподражаемым великолепием! [...] Как голос поет исступленно, как пламя безумно поет между материей и эфиром, как с яростным воем оно из материи рвется в эфир, не так ли, друзья мои, и могучий Танец — не есть ли он освобождение нашего тела, одержимого духом лжи и той ложью, какую несет в себе музыка, опьяненного своим отрицанием тщетной реальности? [...] Взгляните на это тело, которое взмывает, как пламя, слизывающее пламя, — взгляните, как попирает оно, как топчет действительно сущее! Как исступленно, как радостно уничтожает оно саму точку, в которой находится, как опьяняется безмерностью своих превращений!» [Валери 1976, с. 254].

Помимо нескольких «нейтральных» танцевальных пассажей (например, в «Клоунской сюите»), обращение к мистике и философии танца в «Инвенциях мартовского зайца» ограничивается двумя вышеупомянутыми текстами. Но «пылающий танцор» опосредованно появляется также в «Любовной песне св. Себастьяна» (*The Love Song of St. Sebastian*, 1914). Этот текст Элиота-мистика с одной стороны перекликается с «Любовной песнью Дж. Альфреда Пруфрока», с другой стороны, может рассматриваться как момент метаморфозы из стихотворения «Смерть святого Нарцисса» (*The Death of Saint Narcissus*), не включенного в тетрадь, но написанного примерно в то же время. Г. Смит сообщает, что стихотворение (ок. 1912 г.) предназначалось для августовского номера журнала «Poetry: A Magazine of Verse» за 1915 г., но было удалено из номера в последний момент. Позднее оно вошло в сборник «Стихотворения, написанные в ранней юности» (первая публикация в Стокгольме в 1950 г.) [Smith 1967, p. 34].

Основная тема «Смерти святого Нарцисса» — трансмиссия души, ее переход из одного материального тела в другое, страдания и боль, с этим связанные. В образе героя стихотворения контаминированы черты Нарцисса, персонажа древнегреческой мифологии, и святого Себастьяна. Прекрасный Нарцисс, бегущий от тягот физического существования, превращается в мученика, «танцора перед Богом». Но перед

этим он претерпевает ряд метаморфоз, переходя из одной формы материи в другую. Герой последовательно превращается в дерево, рыбу, наконец, в юную девушку, пойманную в лесу пьяным стариком (силеном). В результате всех этих трансформаций душа выходит из круга физических перевоплощений, обезображенное смертью тело прежнего Нарцисса — та последняя оболочка, из которой она освобождается для вечной жизни. Только освободив душу от оков прежнего прекрасного тела, познав экстаз боли и мучения от жгучих стрел, Нарцисс в танце на горячем песке преображается в Себастьяна, духовно возрождается в нем. Образ танцора, пронзаемого огненными стрелами и плящущего на раскаленном песке, «танцора перед Богом» («a dancer before God») воплощает иной тип плясового экстаза и новый, метафизический уровень осмысления танца по сравнению с «Подавленным комплексом» и «Пылающим танцором». Танец становится средством таинственной метаморфозы, переходом в иную, нематериальную субстанцию, завершаясь предстоянием («танцеванием») перед Богом. Обращение к танцу как форме религиозного переживания и преображения свидетельствует о новом творческом повороте и пока неочевидном начале поэтической карьеры Элиота как религиозного поэта: «И все разрешится, и/Сделается хорошо,/ Когда языки огня/ Сплетутся в пламенный узел,/ Где огонь и роза — одно» [Элиот 1971, с. 144]. В этих финальных стихах последнего «Квартета» эпифанируется кульминация захватывающей истории пути поэта-паломника от адских «застывших клыков огня» («ragged teeth of flame»), вгрызающихся в воспаленное сознание «художника как молодого человека» в «Пылающем танцоре», до райского видения «языков пламени, вплетенных в огненный венец» («the tongues of flame are in-folded into the crowned knot of fire») в «Литтл Гиддинге», явленных по благодати мудрецу и стоику.

Стоит добавить, что одним из источников, породивших образы «пылающих танцоров», стали Русские сезоны Дягилева (и связанные с ними театральные события), одно из центральных событий в культурной жизни Европы 1910-х гг. На характере «пылающих танцоров» (красного плясуна, св. Себастьяна и св. Нарцисса) непосредственно могли отразиться впечатления от увиденных в 1911 г. спектаклей (есть косвенные свидетельства того, что Элиот посетил эти представления в свой парижский год): балетов «Призрак розы», «Нарцисс» и мистерию «Мученичество святого Себастьяна». Танец со спящей девушкой и знаменитый прыжок Нижинского трагедизируются в танце «красного плясуна» подле спящей женщины и его прыжке через окно. Сюжет «По-

давленного комплекса» построен по модели либретто «Призрака розы»: «В тюлевую комнату молодой девушки, весенним вечером, врывается из окна, открытого в роскошный цветущий сад, душа розы, аромат, заключенный в ее лепестках, в образе обаятельного юноши. Он как бы нашептывает танец, потом скользит к креслу, в котором в дремотной грёзе отдыхает девушка, держа в руках розу, очевидно, воспоминание бала. Он нежно увлекает ее с собой, и они танцуют в ритмическом вихре вальса. Танец затихает, аромат розы целует девушку и улетучивается за окном в зарождающейся заре утра» [Лифарь 1993, с. 240]. А экстатический танец Иды Рубинштейн на раскаленных углях в мистериальном действе Г. д'Аннунцио и К. Дебюсси (хореограф М. Фокин, художник Л. Бакст) вдохновил Элиота на создание образов «пылающих танцоров».

Таким образом, в «Инвенциях мартовского зайца» с их готической фрагментарностью и многосоставностью, барочным изобилием, классицистической умозрительностью, романтической тоской, декадентской проклятостью, авангардистским эпатажем можно найти первоэлементы всех основных тем и образов последующего поэтического и драматургического творчества Элиота. Усердные, разнонаправленные упражнения начинающего поэта в композиции, примерка и подгонка различных стилей и ритмов, игра с разными литературными моделями, поиски «хороших идей для сочинительства и игры», причудливость выдумок и фантазий «мартовского зайца» выказывают в Элиоте перспективного и прилежного ученика, чьи любопытство, неутомимость и определенного рода всеядность позволят ему постепенно вырасти в настоящего мастера, научившегося отсекаать все лишнее, и оригинального поэта, сумевшего возвести на основе традиции гармоничный и цельный художественный мир.

Поэт как «денди» и «хулиган» завершит свою карьеру примерно к 1927 г., но образы лунного Пьеро и короля-забияки воплотятся в кошачьих персонажах нового маскарада в сборнике «Популярная наука о кошках, написанная старым Опоссумом» (*Old Possum's Book of Practical Cats*, 1939 г.). «Мартовский заяц», постарев и превратившись в старого Опоссума, не утратит черт шаловливости и навыков эпатажа: «Макавити, Макавити — отбросим прочь сомнения — / Сам дьявол в образе кота, порока порождение», «Твердят, что весь кошачий сброд, замучивший страну / (Вам напомяну Лохматилу, Пережарку помяну), / В шестерках ходит у КОТА, а он, и только он / Всем вертит; проще говоря, он — их Наполеон» [Элиот 2005, с. 41, 43]. Поэт-мистик придет к осознанию миссии современного религиозного поэта и драматурга. Поэты в «Че-

тырех квартетах», объединенные единым танцем под музыку сфер, в ритмах, заданных Любовью, что «движет солнце и звезды», реализуют свое высшее предназначение «танцоров перед Богом», а сам танец из экстатической, дионисийской пляски, сгустка высвобожденных эмоций преобразуется в универсальный поэтический символ, воплощающий многообразие, полноту, упорядоченность и целостность мира как совершенного произведения Творца.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

- [Акройд 2012] — *Акройд П.* Чосер. Биография / Пер. с англ. Е. Осеновой. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2012.
- Akroyd P. Chaucer. *Biografija*, transl. E. Oseneva. Moscow: KoLibri, Azbuka-Attikus Publ., 2012.
- [Браудо 1979] — *Браудо И.А.* От редактора-составителя // И.С. Бак. Полифоническая тетрадь для фортепиано (Издание 3-е). Л.: Изд-во «Музыка», 1979. С. 3–6.
- Braudo I.A. „От редактора-sostavitelja“. I.S. Bach. *Polifonicheskaja tetrad' dlja fortepiano* (Izdanie 3-e). Leningrad: Muzyka Publ., 1979, pp. 3–6.
- [Валери 1976] — *Валери П.* Об искусстве. М.: Искусство, 1976.
- Valeri P. *Ob iskusstve*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1976.
- [Верлен 2011] — *Верлен П.* Романы без слов: Поэзия и проза. М.: Книжный Клуб Книговек, 2011.
- Verlen P. *Romansy bez slov: Poezija i proza*. Moscow: Knizhnyj Klub Knigovek Publ., 2011.
- [Жарри 1990] — *Жарри А.* Король Юбю. Драма в пяти действиях/ Пер. с фр. Л. Беринского // Кодры. Молдова литературная. 1990. № 10. С. 157–190.
- Zharri A. „Korol' Jubju. Drama v pjati dejstvijah“, transl. L. Berinskiy. *Kodry. Moldova literaturnaja*. 1990. No 10, pp. 157–190.
- [Кришталоук 2004] — *Кришталоук О.А.* Художественные функции культурных парадигм в «Лунном Пьеро» А. Шенберга. Дисс... кандидата искусствоведения. М., 2004.
- Krishtaljuk O.A. *Hudozhestvennye funkcii kul'urnyh paradigim v «Lunnom P'ero» A. Shenberga*. Diss... kandidata iskusstvovedenija. Moscow, 2004.
- [Кэрролл 2016] — *Кэрролл Л.* Алиса в Стране чудес и в Зазеркалье. Пища для ума. М.: Изд-во «Э», 2016.
- Kerroll L. *Alisa v Strane chudes i v Zazerkal'e. Pishha dlja uma*. Moscow: «E» Publ., 2016.
- [Лифарь 1993] — *Лифарь С.М.* Дягилев. СПб.: Композитор, 1993.
- Lifar' S.M. *Djagilev*. Saint Petersburg: Kompozitor Publ., 1993.
- [Майкапар 2007] — *Майкапар А.* Инвенции и симфонии // Искусство. 2007. № 16. — URL: <http://art.1september.ru/article.php?ID=200701608>.
- Majkapar A. „Invencii i simfonii“. *Iskusstvo*. 2007. No 16. Online at <http://art.1september.ru/article.php?ID=200701608>.
- Музыкальная энциклопедия. — <http://www.music-dic.ru/html-music-enc/i/3233.html>.
- Muzikal'naja jenciklopedija* — <http://www.music-dic.ru/html-music-enc/i/3233.html>
- [Половинкина 2011] — *Половинкина О.И.* Метафизический стиль в истории американской поэзии. Владимир: Изд-во ВГГУ, 2011.
- Polovinkina O.I. *Metafizicheskij stil' v istorii amerikanskoj poezii*. Vladimir: VGGU Publ., 2011.
- [Половинкина 2013] — *Половинкина О. И.* «Мука́ и Му́ка»: Дж. Альфред Пруфрок, «бледный Пьеро» и основы современного бытия // Вопросы литературы. 2013. № 5. С. 9–46.

- Polovinkina O.I. "Muká i Muka": Dzh. Al'fred Prufrok, 'blednyj P'ero' i osnovy sovremennogo bytija". *Voprosy literatury*. 2013. No 5, pp. 9–46.
- [Половинкина 2004] – Половинкина О. И. Феномен поэта-критика (Лекции о метафизической поэзии Т.С. Элиота) // Вопросы литературы. 2004. № 4. С. 79–100.
- Polovinkina O. I. "Fenomen pojeta-kritika (Lekcii o metafizicheskoj poeziji T.S. Eliota)". *Voprosy literatury*. 2004. No 4, pp. 79–100.
- [Полюяхтов 2012] – Полюяхтов И.Б. Комментарии // Элиот Т.С. Поэзия и драма. М.: ИП Галин И.В., 2012. С. 335–492.
- Polujahtov I.B. „Kommentarij“. Eliot T.S. *Pojezjija i drama*. Moscow: IP Galin I.V. Publ., 2012, pp. 335–492.
- [Поэзия французского символизма 1993] – Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора/ Под. ред. Г.К. Косикова. М.: МГУ, 1993.
- Pojezjija francuzskogo simvolizma. Lotreamon. Pesni Mal'dorora*, ed. G.K. Kosikov. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1993.
- [Пробштейн 2014] – Пробштейн Я. Томас Стернз Элиот. Стихотворения 1910–1916. Вступ. ст., пер. // Новые облака. Электронный журнал литературы, искусства и жизни. 2014. № 3-4. – <http://www.oblaka.ee/%D0%BE%D0%B3%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5/3-4-2014-30-10-2014/>.
- Probshtejn Ja. "Tomas Sternz Eliot. Stihotvorenija 1910–1916. Vstupitel'naja stat'ja, perevody". *Novye oblaka. Jelektronnyj zhurnal literatury, iskusstva i zhizni*. 2014. No 3–4. Online at <http://www.oblaka.ee/%D0%BE%D0%B3%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5/3-4-2014-30-10-2014>.
- [Стравинский 1971] – Стравинский И. Ф. Диалоги. Л.: Музыка, 1971.
- Stravinskij I. F. *Dialogi*. Leningrad; Muzyka Publ., 1971.
- [Толмачев 2014] – Толмачев В.М. Т.С. Элиот, поэт «Бесплодной земли» // Элиот Т.С. Бесплодная земля. М.: Ладомир; Наука, 2014. С. 273–378.
- Tolmachov V.M. 'T.S. Eliot, poet 'Besploдной zemli' ". Eliot T.S. *Besploдная zemlja*. Moscow: Ladomir; Nauka Publ., 2014, pp. 273–378.
- [Ушакова 2001] – Ушакова О.М. Миф о Прокне и Филомеле в поэзии Т.С. Элиота // Известия Уральского государственного университета. Сер. «Проблемы образования, науки и культуры». 2001. № 21. Выпуск 11. С. 17–33.
- Ushakova O.M. "Mif o Prokne i Filomele v poeziji T.S. Eliota". *Izvestija Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta*. Serija "Problemy obrazovanija, nauki i kul'tury". 2001. No 21. Vypusk 11, pp. 17–33.
- [Ушакова 2007] – Ушакова О.М. Танец как эстетическая категория в критике и поэзии Т.С. Элиота // Мировая литература в контексте культуры. Пермь: Перм. ун-т, 2007. С. 159–163.
- Ushakova O.M. "Tanec kak jesteticheskaja kategorija v kritike i poeziji T.S. Eliota". *Mirovaja literatura v kontekste kul'tury*. Perm': Perm. Un-t Publ., 2007, pp. 159–163.
- [Ушакова 2005] – Ушакова О.М. Т.С. Элиот и европейская культурная традиция. Тюмень: Изд-во Тюменского государственного университета, 2005.
- Ushakova O.M. T.S. *Eliot i evropejskaja kul'turnaja tradicija*. Tjumen': Izd-vo Tjumenskogo Gosudarstvennogo Universiteta Publ., 2005.
- [Франкфурт 2008] – Франкфурт Г.Г. К вопросу о брехне / Пер. с англ. М. Ослона; ред. Г. Павловского, И. Чечель. М.: Изд-во «Европа», 2008.
- Frankfurt G.G. *K voprosu o brehne*, transl. M. Oslon, ed. G. Pavlovskiy, I. Chechel'. Moscow: Evropa Publ., 2008.
- [Шиффер 2011] – Шиффер Д.С. Философия дендизма. Эстетика души и тела (Кьеркегор, Уайльд, Ницше, Бодлер) / Пер. с фр. Б.М. Скуратова. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2011.
- Shiffer D.S. *Filosofija dendizma. Jestetika dushi i tela (K'erkegor, Uajl'd, Nicshe, Bodler)*, transl. B.M. Skuratov. Moscow: Izd-vo Gumanitarnoj Literatury Publ., 2011.
- [Элиот 1971] – Элиот Т.С. Бесплодная земля. Избранные стихотворения и поэмы / Пер. с англ. А. Сергеева. М.: Прогресс, 1971.

- Eliot T.S. *Besplodnaja zemlja. Izbrannye stihotvoreniya i pojemy*, transl. A. Sergeev. Moscow: Progress Publ., 1971.
- [Элиот 2004] – *Элиот Т.С. Избранное. Т. I–II. Религия, культура, литература. М.: РОССПЭН, 2004.*
- Eliot T.S. *Izbrannoe. V. I–II. Religija, kul'tura, literatura*. Moscow: ROSSPEN Publ., 2004.
- [Элиот 2005] – *Элиот Т.С. Кошачий справочник Старого Опоссума / Пер. с англ. С. Сапожникова. СПб: Изд-во Политехн. ун-та, 2005.*
- Eliot T.S. *Koshachij spravocnik Starogo Opossuma*, transl. S. Sapozhnikov. Saint Petersburg: Izd-vo Politehn. Un-ta Publ., 2005.
- [Ackroyd 1984] – Ackroyd P. *T.S. Eliot. A Life*. New York: Simon and Schuster, 1984.
- [After Vuitton and Margiela] – *After Vuitton and Margiela, Designer Paul Helbers Breaks Out on His Own*. Online at <http://www.out.com/fashion/2016/8/19/after-vuitton-and-margiela-paul-helbers-our-fall-style-breakout>
- [Approaches to Teaching 1988] – *Approaches to Teaching Eliot's Poetry and Plays*. New York: The Modern Language Association, 1988.
- [Eliot 1980] – Eliot T.S. *The Complete Poems and Plays. 1909–1950*. New York; San Diego; London: Harcourt Brace and Company, 1980.
- [Eliot 1997] – Eliot T. S. *Inventions of the March Hare: Poems 1909–1917*. New York; San Diego; London: Harcourt Brace & Company, 1997.
- [Eliot 1996] – Eliot T.S. *The Varieties of Metaphysical Poetry*. San Diego; New York; London: A Harvest Book, 1996.
- [Eliot 1988] – Eliot T.S. *The Letters of T.S. Eliot. Vol. 1 (1898–1922)*. New York; San Diego; London: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1988.
- [Forsyth 2012] – Forsyth M. “Bull, Bullshit and T.S. Eliot. *Inky Fool*. 2012. 12 August. Online at <http://blog.inkyfool.com/2012/08/bull-bullshit-and-ts-eliot.html>.
- [Hargrove 2010] – Hargrove N.D. *T.S. Eliot's Parisian Year*. Gainesville (FL): University Press of Florida, 2010.
- [Jenkins 1997] – Jenkins N. “More American Than We Knew”. *New York Times*. 1997. April 20. Online at <http://www.nytimes.com/books/97/04/20/reviews/970420.20jenkint.html>.
- [Medcalf 1994] – Medcalf S. “T.S. Eliot's Punk Poems: Sweeney and the Quatrains”. *Eliot T. S. at the Turn of the Century*, ed. by M. Thormahlen. Lund: Lund University Press, 1994.
- [Merriam-Webster's Collegiate Dictionary 1993, p. 151] – *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*. (Tenth Edition). Springfield (MS): Merriam-Webster Inc., 1993.
- [Ottoline at Garsington 1975] – *Ottoline at Garsington. Memoirs of Lady Ottoline Morrell. 1915–1918*. New York: Alfred A. Knopf, 1975.
- [Pound 1914] – Pound E.L. “Vortex”. *BLAST*. 1914. No 1, pp.153–154.
- [Schuchard 1999] – Schuchard R. *Eliot's Dark Angel. Intersections of Life and Art*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1999.
- [Sewell 1962] – Sewell E. “Lewis Carroll and T.S. Eliot as Nonsense Poets”. *Eliot T.S. A Collection of Critical Essays*, ed. by H. Kenner. Englewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall Inc., 1962.
- [Seymour-Jones 2002] – Seymour-Jones C. *Painted Shadow*. New York; London; Toronto; Sydney; Auckland: Nan A. Talese; Doubleday, 2002.
- [Smith 1967] – Smith G. *T.S. Eliot's Poetry and Plays. A Study in Sources and Meaning*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1967.
- [Southam 1994] – Southam B. C. *A Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*. San Diego; New York; London: A Harvest Original Harcourt Brace & Company, 1994.
- [Symons 1958] – Symons A. *The Symbolist Movement in Literature*. New York: E.P. Dutton and Co., Inc., 1958.
- [Thormahlen 1984] – Thormahlen M. *Eliot's Animals*. Lund: CWK Gleerup, 1984.
- Topsy-Turvy World. English Humour in Verse*. Moscow: Progress Publishers, 1978.