

В.М. ТОЛМАЧЁВ

Т.С. ЭЛИОТ И ЭЗРА ПАУНД:
К ИСТОРИИ ТВОРЧЕСКИХ КОНТАКТОВ

Аннотация: В статье детально рассматривается многолетняя история творческих контактов Томаса Стернза Элиота и Эзры Паунда. Несмотря на то, что за Элиотом и Паундом закрепились очень разные образы (один – консерватор, защитник христианской культуры, нобелевский лауреат, другой – адепт непрерывной поэтической революции, вечный изгнанник, поклонник Бенито Муссолини), эти две фигуры дополняют друг друга, иллюстрируя таким образом разносторонность англо-американского модернизма. На основании максимально полного объема информации, имеющейся на сегодняшний день и сведенной вместе, проанализированы факты биографии поэтов, стратегия взаимоотношений, их переписка, рецензирование изданий друг друга, сотрудничество в журнале *Criterion*, культуртрегерская деятельность, а также участие Эзры Паунда в редактировании поэмы «Бесплодная земля» и других текстов Т.С. Элиота. Еще в 1912 году Эзра Паунд, выполнявший роль европейского редактора авангардистского журнала *Poetry*, заинтересовался творчеством Т.С. Элиота – тогда еще начинающего поэта. Позднее их творческие контакты станут более близкими и более сложными. Особое место в статье отведено образу Элиота в поэзии Паунда («Песни») и образу Паунда в поэзии Элиота («Бесплодная земля», «Пепельная среда»), а также проблеме собственно поэтического влияния одного автора на другого. Так, например, Паунд и стал редактором, фактически соавтором «Бесплодной земли» Т.С. Элиота, и сам затем в определенной степени испытал влияние этой поэмы.

Ключевые слова: Т.С. Элиот, Э. Паунд, факты творческой биографии, переписка, образ Элиота в «Песнях», образ Паунда в «Бесплодной земле».

© 2019 В.М.Толмачёв (доктор филологических наук, профессор; МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия) tolmatchoff@hotmail.com

V.M. TOLMATCHOFF

T.S. ELIOT AND EZRA POUND:
TO THE HISTORY OF CREATIVE CONTACTS

Abstract: V.M. Tolmatchoff examines in detail a life-long history of T.S. Eliot and Ezra Pound's creative contacts. Despite the fact that Eliot and Pound have been assigned very different images (the first one is seen a conservative, defender of Christian culture, a Nobel laureate, while the other is famous for being an eternal exile, a herald of permanent poetic revolution, an admirer of Benito Mussolini), these two figures complement each other, thus illustrating the versatility of Anglo-American literary modernism. Based on almost all information available today and brought together, the paper analyses facts of biography, strategy of relations, mutual correspondence, reviewing of each other, collaboration in the *Criterion* magazine, cultural activities, as well as Pound's participation in editing *The Waste Land* and other Eliot's texts. Back in 1912, Ezra Pound, who worked as the European editor of the avant-garde *Poetry* magazine (Chicago), became interested in the work of a novice poet, T.S. Eliot. Later, their creative contacts will become closer and more complex. V.M. Tolmatchoff pays special attention to the image of Eliot in Pound's poetry (*The Cantos*) and the image of Pound in Eliot's poetry (*The Waste Land*, *Ash Wednesday*), and also the issue of poetic influence of one author on another. Thus, for example, Ezra Pound influenced the appearance of the *The Waste Land* by T.S. Eliot, became in fact a co-author of it, and later was himself influenced by this poem in some of his cantos.

Keywords: T.S. Eliot, Ezra Pound, facts of creative biography, correspondence, Eliot's image in *The Cantos*, Pound's image in *The Waste Land*.

© 2019 V.M. Tolmatchoff (Doctor Hab. in Philology, Full Professor; Lomonosov Moscow State University, Russia) tolmatchoff@hotmail.com

На первый взгляд общее в творчестве Эзры Паунда (1885–1972) и Томаса Стернза Элиота (1888–1965) при всей интенсивности их многолетнего общения имеет далеко не очевидный характер – слишком уж разный образ закрепился к концу XX в. за тем и другим поэтом. Тем не менее, адепта непрерывной поэтической революции, поклонника Бенито Муссолини, вечного изгнанника, творца все более непонятных «песен», с одной стороны, и консерватора, защитника христианской культуры, нобелевского лауреата, с другой, глубинно объединяет гораздо больше, чем разъединяет. И это причудливое взаимопроникновение – не просто пример взаимодействия двух писателей-американцев (знакового литературе США, скажем, по отношениям У.Д. Хоуэллса и М. Твена, Ф.С. Фицджералда и Э. Хемингуэя), но и ключ к пониманию парадоксальности модернизма – эпохи западной культуры, в сознании которой развести в разные стороны – революционность и реакционерство, богоборчество и богоискательство, экспериментаторство и традиционализм, волю к культуре и волю к жизни – практически невозможно.

3 августа 1914 г. Т.С.Элиот, аспирант-философ Гарварда (университета, где изучал богословие его дед и занимал в 1869–1909 гг. пост президента другой родственник, Чарлз Уильям Элиот), был вынужден отбыть из Марбурга, где в течение месяца штудировал немецкую философию, и не без затруднений, связанных с началом Первой мировой войны, добрался через Роттердам до Лондона. Проведя сентябрь в столице, затем он отправился в Мертон-колледж Оксфордского университета, чтобы до середины июня следующего года, как предполагала полученная им стипендия, продолжить там начатую в 1913 г. работу над докторской диссертацией о неогегельянце Ф.Х. Брэдли. Поэтический опыт Элиота к моменту прибытия в Англию едва ли был богатым. Он сводился к десятку стихотворений, индивидуальность тематики и манеры которых наметилась приблизительно с 1909 г. Тем не менее принадлежность к роду известного унитария из Бостона (основавшего в Сент-Луисе церковь и университет), детство на Среднем Западе в семье владельца бизнеса по изготовлению кирпичей и школьной учительницы (доминировавшей в семье и любившей поэзию), университетская юность в Кембридже (выпускник Гарварда 1910 г., среди пройденных им предметов – драматургия елизаветинской эпохи, Данте, санскрит, французская критика, среди профессоров – Дж. Сантаяна, У. Джеймс, И. Бэббит), 9-месячная стажировка в Париже (Элиот имел возможность слушать лекции А. Бергсона; познакомился с Ж. Ривьером, Ален-Фурнье), посещение

Лондона, Прованса, северной Италии, Мюнхена (октябрь 1910 – август 1911 гг.), занятия с октября 1911 г. в гарвардской аспирантуре не только современной философией, но и индуизмом, буддизмом, а также влюбленность в Эмили Хейл, дочь бостонского пастора-унитария, наконец, чтение современных авторов, включая У.Б. Йейтса (поры «Кельтских сумерек») и даже никому не известного в США Э. Паунда («Ликования», *Personae*), – всё это вкупе с мировидением если не пуританина, то во всяком случае человека весьма регламентированного, повернутого вовнутрь себя, сдержанного в отношениях с женщинами, дало необычный творческий результат.

Хорошо знавший поэзию с детства (прежде всего Шекспир, По, Байрон, викторианцы), Элиот писал стихи уже в гарвардские годы и сменил несколько ориентиров для подражания. Интерес к британским «желтым девятистым» внушило ему чтение «Символистского движения в литературе» (1899) А. Саймонза. Саймонз же и один из гарвардских профессоров-франкофилов (И. Бэббит) заинтриговали его новейшими французами – Р. де Гурмоном, Т. Корбьером и, в особенности, поэтом Ж. Лафоргом (1860 –1887), рано умершим ироником и шопенгауэрианцем, одним из первых французских практиков верлибра, а также создателей образа декадентского Пьеро. Так появились на свет элиотовские «Ноктюрн», «Юмореска», «Портрет дамы», «Рапсодия ветренной ночи», «Сплин», «Прелюдии» и др. Некоторые из этих стихотворений публиковались в студенческом журнале *Harvard Advocate*. Некоторые же, включавшие «Оперу» (отражение похода в Бостоне на «Тристана и Изольду»), «Клоунскую сюиту», «Ночное бдение Пруфрока», “*Pausage Triste*”, «Подавленное желание», «Сгоревшего танцора», с 1910 г. стали заноситься Элиотом в специальную тетрадку, озаглавленную им «Инвенции Мартовского зайца». Велась эта личная поэтическая «летопись» до начала 1915 г. и включала немало вещей, при жизни Элиотом никогда не публиковавшихся (в частности, «Любовная песнь Святого Себастьяна», июль 1914).

Однако решающее событие поэтической юности Элиота, как выяснилось позднее, все же не стилизация Лафорга, а создание любовной лирики, где в генриджеймсовском духе напоминает о себе некоторый страх любви («Портрет дамы»). Развила и обострила этот поэтологическо-психический «комплекс» дружба в Париже (октябрь 1910 – лето 1911 гг.) со своим соседом по пансиону, студентом-медиком Ж.-Ж. Верденалем. Биографы Элиота делали и продолжают делать предположения, что именно стояло за этими отношениями, прервав-

шимися в связи с отъездом Элиота в США, то есть задолго до того, как военврач Верденаль погиб 2 мая 1915 г. в битве под Дарданеллами. Однако в каком бы направлении ни развивалась в действительности эта дружба, символически она стала событием, напомнившим о себе в ранней поэзии Элиота игрой в местоимения «я» и «ты», сочетанием исповедальности и гротескной самоиронии, а также цепочкой «озарений», где сопряжены весна, сад, сирень, двуединство эроса-танатоса, профанация любви, гибель из-за невозможности любви не только влюбленных, но и целого мира. Непрерывающийся – прямой или подразумеваемый – диалог лирического героя с «тенью» друга (или, возможно, с другой ипостасью своего «я») стал в поэзии Элиота своего рода бродильным началом творчества.

Отношения с этим темным ангелом бывали у Элиота уже в лирике 1910-х годов разными, но, думается, всегда, и в особенности с учетом его интенсивного чтения Данте (фигуры поэтов Прованса в «Божественной комедии»), Ш. Бодлера (ад / рай сознания современного поэта-горожанина в «Цветах зла»), крайне непростыми. Чередующиеся модальности дионисического озарения и «сезона в аду» распространялись у Элиота как на высокое, трагическое – видения, автобиографические маски, религиозную символику, терзания «Вечного жида» (в данном случае лица, отринувшего, предавшего Любовь), так и на трагикомическое или низкое – жесткую самоиронию, граничащую с богохульством сатиру, вульгарную эротику. К последней примыкали читавшиеся при случае однокурсникам или рассылаемые в письмах доверенным лицам стихи о похождениях «гигантов секса» Коламбо, Короле Боло.

Сочетание элементов модернизированного драматического диалога, поэтики маски, вплетения в монолог лирического героя различных цитаций с образностью, навеянной чтением французов (Пьеро, Нарцисс, современный Гамлет) и привитой ими культурой сжатости стиха, визуальных метафор, собственно, и сформировало ту поэтическую весть, которая в сентябре 1914 г. достигла проживавшего в Лондоне Эзры Паунда.

Ее посллом оказался поэт Конрад Эйкен (1889–1973), товарищ Элиота по Гарварду и совместной работе в редакции *Harvard Advocate*. Эйкен, временно живший в Лондоне с 1913 г. и знакомый с Паундом как автором американского журнала *Dial*, по собственной инициативе заговорил с тем о «забавных вещицах» Элиота (последнюю из них, стихотворение «Любовная песнь св. Себастьяна», он получил от Элиота в письме из Марбурга от 25 июля 1914 г.).

Ранее Эйкен уже показывал стихи Элиота британцам – издателю и поэту Х. Монро, поэту Р. Бруку, – однако они сочли их невразумительными. Паунд, с 1912 г. выполнявший роль европейского редактора авангардистского журнала *Poetry* (Чикаго), не только инстинктивно заинтересовался «парнем из Гарварда» (другие предложения Эйкена Паунду не подошли – так им были отвергнуты Э.А. Робинсон и сам Эйкен, поэты в его понимании несовременные), но и, поговорив с Элиотом по телефону 22 сентября, вскоре встретился с ним, о чем сразу же сообщил в письме родителям: «...обнаружил нового хорошего поэта по имени Элиот»¹.

Получив же в руки «Любовную песнь Дж. Альфреда Пруфрока», Паунд испытал столь сильный прилив энтузиазма, что поведал о своем открытии как издательнице *Poetry* Гарриет Монро (письмо от 30 сентября 1914 г.: «Он прислал лучшее из всех стихотворений, которые я до сих пор читал или видел у американца. [...] Он единственный из известных мне американцев, кто прошел, как я это именую, адекватную подготовку для писательства. Он действительно научился всему сам, равно как и самостоятельно модернизировал себя. Другие обещающие молодые люди преуспевают в чем-то одном, но никогда в том и другом сразу...»²), так через несколько месяцев и американскому критику Г.Л. Менкену (письмо от 18 февраля 1915 г.), своему старшему товарищу по борьбе «за взросление Америки».

Любопытно первое восприятие поэтами друг друга. Паунд был впечатлен Элиотом без всяких оговорок и в 1915 г. это впечатление в весьма доверительных письмах отцу и матери только усиливал («Элиот – единственное новое открытие»; «Элиот наездом из Оксфорда вчера, очень тонок»³). Автор «Пруфрока» в письме Эйкену от 30 сентября 1914 г. подает свое знакомство несколько иначе: «Между прочим, Паунд довольно тонок как собеседник, его стихи содержательны по смыслу, но ощутимо неграмотны; тем не менее, его суждения порой хороши»⁴.

Но как бы ни относился исходно к Паунду «оксфордец», не подлежит сомнению, что значение того для становления Элиота-поэта

¹ *Ezra Pound to His Parents: Letters 1895-1929*, eds. M. de Rachelwiltz, A.D. Moody, J. Moody. New York; Oxford: Oxford University Press, 2010: 333.

² *The Letters of Ezra Pound: 1907-1941*, ed. D.D. Paige. New York: Harcourt, Brace and Company, 1950: 40.

³ *Ezra Pound to His Parents: Letters 1895-1929*, eds. M. de Rachelwiltz, A.D. Moody, J. Moody. New York; Oxford: Oxford University Press, 2010: 333.

⁴ *The Letters of T.S. Eliot*. Vol. I: 1898-1922, ed. V. Eliot. San Diego, CA; New York etc.: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1988: 59.

весьма существенно. Паунд сразу же берет на себя роль Пигмалиона, а также по-своему использует Элиота в выстраивании собственной литературной орбиты – орбиты особого *американского* европеизма. Его составные части – антипуританство, пренебрежение истинным художником всякими «буржуазными» (и в особенности американскими) условностями, клише, отталкивание от выработавших себя, по его мнению, художественных языков девятнадцатого столетия, по-символистски взыскательное отношение к сжатости и, в то же время, суггестивности слова, образа.

До встречи с Элиотом Паунд уже выступил и в своих эссе, и в общении с другими авторами в амплуа своего рода Дягилева от литературы, пропагандиста, как он позднее красноречиво выразился в 1921 г. новой эры, «Эры Паунда»⁵. Для участия в своих «сезонах» им в разное время и с разным успехом были привлечены целый ряд американских поэтов (Х. Дулитл, Э. Лоуэлл, Р. Фрост, М. Мур, У.К. Уильямс, Л. Зукофски). Близкие себе по творческому настрою души Паунд распознал в британском писателе, художнике У. Льюисе и французском скульпторе А. Годье-Бжеске (жившем в 1910–1914 годах в Лондоне). Фрост, поначалу поддержанный им, уже в начале 1915 г. стал казаться Паунду из-за своих строгих форм скучным, то есть в определенной степени старомодным. Поэтому главные роли в преобразении общества искусством Паунд отвел не просто «новаторам», порывавшим с романтическими штампами, викторианством, эдвардианством или американской новоанглийской традицией, но и «беглецам» – себе самому, Дж.Джойсу (о существовании этого проживавшего тогда в Триесте ирландца Паунд узнал в конце 1913 г. от У.Б. Йейтса, у которого работал в тот момент литературным секретарем), У. Льюису и, как вскоре выяснилось, Элиоту.

Не стоит в связи с этим преувеличивать антиамериканизм Паунда. Напротив, именно американцев, как до него и высоко ценимый им Г. Джеймс, он желал видеть новыми – через культуру, литературу! – просветителями Америки. Паунд верил, что получить подлинную писательскую известность в США можно только благодаря успеху в Лондоне. Эту мысль он старательно внушал Элиоту. До встречи со своим эксцентричным соотечественником тот, строго говоря, не задумывался о поэтической карьере.

⁵ Stock, N. *The Life of Ezra Pound*. Expanded ed. San Francisco, CA: North Point Press, 1982: 247.

Пример лондонской деятельности Паунда несомненно произвел впечатление на Элиота. И действительно, перед ним предстал не только обаятельный и красноречивый американец, который подобно ракете ворвался в 1908 г. в круг артистической богемы Лондона и за пять лет установивший контакты со столь разными авторами и издателями, как Ф.М. Хойффер (Форд), У.Б. Йейтс, Т.Э. Хьюм, Д.Г. Лоренс, Г. Джеймс, Э. Мэтьюз (открыватель Йейтса), А.Р. Орейдж, Х. Уивер-Шоу, но и личность по своим пристрастиям «средиземноморская» (античные и средневековые, в частности провансальские, поэты; романские литературы), эстетская, постоянно увлекавшаяся чем-то новым (античные мистерии; китаизм в духе идей американского ориенталиста Э. Феноллозы; авангарды в музыке, балете, живописи), заявившая о себе в качестве идеолога имажизма (1912), вортицизма (1914), а также критика, эссеиста («Серьезный художник», 1913), лектора (1909–1910) и, главное, автора уже целых девяти книг. Среди них помимо поэтических изданий фигурировали книга «Дух рыцарского романа» (1910), составленная из цикла лекций, а также переводы из Г. Кавальканти (1912).

Элиот, скорее всего, не мог не ощутить, что у них с Паундом немало общего. Оба родились на Среднем Западе (но своими корнями принадлежали Восточному побережью), получили хорошее образование в США (которым были не вполне удовлетворены), зачитывались Данте или Вергилием, Овидием, по тем или иным причинам стремились в Европу, самостоятельно модернизировали себя посредством Р. Браунинга или Ж. Лафорга, ценили французскую критику (от Р. де Гурмона до Ш. Морраса), оба проявили тот или иной интерес к восточной мудрости (Конфуций, индуизм, буддизм), оккультизму (П.Д. Успенский), оба, так или иначе отрекаясь от национального пуританства, сохраняли в себе запал чего-то протестантского – в данном случае приметы не только законодателя вкуса, «совершенного критика», составителя того или иного «руководства» по постижению культуры, но и моралиста-диссидента, социального реформатора. В дальнейшем эта установка, нацеленная на преображение «прогнившей цивилизации», мира ростовщичества творчеством, привела Паунда к позиционированию себя как поэта-политика, поэта-политэкономиста, а Элиота – к роли поэта-«священнослужителя», поэта-апологета христианской культуры. Интересно, что несмотря на эти отличия такой пронизательный философ, как Сантаяна, нашел в двух беглецах из Америки общее письмо Паунду от 7 марта

1940 г.) – и себе как язычествующему скептику-«цинику»-эстету не близкое: «... Вы и Т.С.Э. реформаторы, полны пророческого пыла, веры в грядущего Господа... Вам необходимо выступить с проповедями»⁶.

Прежде всего Паунд вопреки упорному многомесячному сопротивлению Х. Монро настоял на публикации «Пруфрока» в чикагском *Poetry* (июньский номер за 1915 г.). В письме к издательнице этого журнала от 31 января 1915 г. имеется паундовский комментарий к стихотворению Элиота: «М-р Пруфрок “не кончает хорошо”. Это картина поражения, персонажа, который проигрывает, и было бы артистически фальшиво закончить все на победной ноте. Мне не нравятся строки о Гамлете, но они написаны давно, дороги Т.Э., он от них не откажется, и это единственный отрывок стихотворения, который понравится читателям уже при первом его чтении; не думаю, что он принесет много вреда. Об остальном: сатирический портрет пустой жизни не может превратить квинтэссенцию этой пустоты, м-ра П., в героя, излучающего огонь и свежий воздух»⁷. Данная ремарка дает понять, что Паунд воспринял Элиота в первую очередь как сатирика и затем сделал все от него зависящее, чтобы направить элиотовскую поэзию именно в это русло. Более того, узнав, по-видимому, от Эйкена о существовании эротических вещей у Элиота, он не только получил их от своего нового знакомого в свое распоряжение, но и тщетно пытался в июле 1915 г. спровоцировать У. Льюиса на публикацию в журнале *BLAST* фрагментов о короле Боло, стихотворений «Дерьмо», «Баллада о Большой Луизе». Получил Паунд в руки также «Вытесненный комплекс» (2 февраля 1915 г., при жизни Элиота не публиковалось), стихотворение, в котором любовник танцует в спальне подле любимой, а затем одним прыжком вылетает в окно подобно Вацлаву Нижинскому.

В октябрьском номере *Poetry* за тот же 1915 год благодаря настойчивости Паунда вышли еще три элиотовские вещи («Бостон ивнинг трэнскрипт», «Тетушка Хелен», «Кузина Нэнси»). В сентябре 1915 г. Паунд пристроил в нью-йоркский журнал *Others* тематически примыкающее к «Пруфроку» стихотворение «Портрет дамы». Затем Паунд включил пять стихотворений Элиота, включая «Истерию» (1915), в собранную им книгу, которая имела весьма вызывающее название («Католическая антология: 1914–1915», ноябрь 1915), поскольку

⁶ Ibid.: 374.

⁷ *The Letters of Ezra Pound*: 50.

собранны были в ней отнюдь не поэты-католики. Наконец, на личные средства Паунд напечатал в июне 1917 г. в издательстве «Эгоист» первую книжку элиотовских стихов «Пруфрок и другие наблюдения» (тираж в 500 экземпляров долгое время не мог разойтись).

В рецензии на это издание, получившей название «Пьяные илоты и м-р Элиот» (лондонский журнал *Egoist*, 1917, №5), Паунд, защищая своего подопечного от критика Артура Во, высмеявшего ранее манеру «Пруфрока» как манеру «пьяного илота» в эссе «Новая поэзия» (*Quarterly Review*, 1916, октябрь), заявил следующее: «Не будем обращать внимание на глупого старца Во. Элиот идет дальше Браунинга. Кроме того, его драматические маски современнее, убедительнее. [...] Для его поэтической практики свойственны отличительная каденция, личный способ расположения материала, отдаленное сходство с британцами-елизаветинцами и современными французскими мастерами, но ни один из этих источников не настолько явен, чтобы повлиять на его оригинальность. Он не претенциозен. М-р Элиот сразу же вошел в число пяти-шести ныне здравствующих английских поэтов, читать которого удовольствие»⁸. Вторая рецензия Паунда (на книгу «Пруфрок и другие наблюдения»), опубликованная в *Poetry* за август 1917 г. (подписана Э.П.), отмечала у Элиота индивидуальность «каждого стихотворения», а также наличие «двух видов метафоры – его почти неуловимого, но всегда дающего о себе знать иронического суггестирования, и его четко представимого живописного образа», «смешение тонкого наблюдения с неожиданным в этом месте избитым клише», в результате чего «его мужчины в пижамах, дамы из общества становятся приметой не местного колорита, а нашего современного мира»⁹.

Однако дружба с Паундом, упростившая бытие Элиота в незнакомом для него мире, затронула и многое другое.

Через Паунда Элиот познакомился с У.Б. Йейтсом, музыкантом А. Долметшем, издательницей лондонского журнала *Egoist* Х. Уивер-Шоу, Ф.М. Хойффером (влиятельным писателем, соавтором Дж. Конрада, редактором журнала *English Review*, где печаталась молодежь, включая Д.Г. Лоренса), поэтами-имажистами (четой Х. Дулитл и Р. Олдингтона, Дж.Г. Флетчером, Э. Лоуэлл, Ф.С. Флинтотом), кубистом и вортицистом У. Льюисом, опубликовавшим в июле 1915 г. «Прелю-

⁸ T.S. Eliot: *The Contemporary Reviews*, ed. J.S. Brooker. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2004: 5-6.

⁹ Ibid.: 7, 8.

дии» и «Рапсодию ветреной ночи» во втором (и последнем) выпуске своего авангардистского журнала *BLAST*. Элиот регулярно присутствовал в лондонском Сохо на собраниях авторов, опекаемых Паундом, где этот поэт, грезивший о поэзии как диктатуре будущего, позиционировал своего соотечественника в качестве «ценного экспоната из личной коллекции»¹⁰.

Некий разлад в это паундовское жизнестроительство внес философ Бертран Расселл, вернувшийся из Гарварда в британский Кембридж. Ранее сотрудничавший в 1914 г. с Элиотом как аспирантом, в 1916 г. он предоставил тому возможность печатать рецензии на философские темы (*International Journal of Ethics*), представил эстетику К. Беллу, через которого американец познакомился с другими членами кружка Блумсбери, а также с леди О. Моррелл. Эта светская львица стала приглашать Элиота в свое поместье Гарсингтон-Мэнор около Оксфорда, познакомила с О. Хаксли, Дж.М. Марри (одним из ведущих литературных критиков), художественным критиком Х. Ридом, поэтессой Э. Ситуэлл и ее братьями, другими посетителями своих богемных уикэндсов (среди них Л. Стрейчи, Д.Г. Лоренс). В ноябре 1918 г. Элиот впервые навестил Вирджинию и Леонарда Вулф в их доме под Лондоном.

Паунд отнесся к подобному повороту дел ревниво. Его «армии» авангардистов требовался именно поэт-иконоборец, поэт-сатирик в духе новейших французских поэтов (под влиянием Паунда Элиот написал несколько стихотворений по-французски). Поэтому когда Элиот в июле 1916 г. на побережье подле Босхэма свел знакомство с Р. Фраем и Г. Лоузом, то Паунд вынудил друга признать, что «Фрай – “осел”»¹¹.

Элиота на этом этапе жизни не смущала антирелигиозность Паунда, закрепленная в статье европейского редактора (номер *Poetry* за май 1917 г.): «Организованные религии всегда представляют собой опасность»¹². Более того, он подхватывает некоторые мысли Паунда и заявляет о вреде «Девственности для Американской цивилизации»¹³. Означает ли это, что Элиот безраздельно принял Паунда и его, как он выразился, «утонченный ум»? На этот счет он высказывался чаще всего

¹⁰ Gordon, L. *T.S. Eliot: An Imperfect Life*. New York; London: W.W. Norton, 2000: 99.

¹¹ *The Letters of Ezra Pound*: 86.

¹² Gordon, L. *T.S. Eliot: An Imperfect Life*: 104.

¹³ *The Letters of Ezra Pound*: 96.

утвердительно (см., напр., письма Элиота к отцу от 2 июля 1915 г. или к Дж. Гарднер от 7 ноября 1918 г.).

Однако в письме Элиота отцу от 27 сентября 1915 г. можно прочитать и несколько другое: «... он не тот тип человека, с которым я желаю быть откровенным по поводу своей жизни. Он обнаружил неподдельный интерес к моей карьере; был и будет очень полезным; но мое знакомство с ним прежде всего профессионального характера»¹⁴. Отметим, справедливости ради, что затем почва для подобных оценок исчезла и Паунд по мере нарастания проблем Элиота в семейной жизни знал о нем и о тайнах его личной жизни практически все. Это распространяется даже на 1930-е годы, когда Паунд постоянно проживал в Рапалло и позволял себе едко спорить в переписке с Элиотом по издательским и религиозным вопросам.

Знакомясь шаг за шагом с деятельностью Паунда, поручая тому самые ответственные миссии (письмо Паунда Г.У. Элиоту от 28 июня 1915 г. с извещением о неожиданном браке его сына с англичанкой, а также о намерении «Тома» стать *поэтом* именно в Англии), Элиот, признавая эффективность стратегий друга, в то же время не мог не задуматься над тем, что сам бы не стал делать, окажись он на паундовском месте. А о том, что такие мысли стали приходить ему в голову, свидетельствует дальнейшее развитие творчества Элиота. Оно включало в себя все, через что ранее уже прошел Паунд, – налаживание контактов с издателями и меценатами, преподавание (из годичного курса лекций выросла паундовская книга «Дух рыцарского романа»), броская литературно-критическая деятельность (критика викторианской поэзии; тезис о «недостатках» «Гамлета», выдвинутый в эссе «Гамлет и его проблемы»), желание обзавестись собственным периодическим изданием.

В отличие от Паунда Элиот старался при этом не быть радикалом, не наживать себе открытых врагов, заводил полезные связи, больше на публике молчал, чем говорил. И, что существенно, долгое время, отнюдь не являясь внутри себя настроенным проанглийски, он утрированно вел себя на публике как британец из британцев. Словом, Элиот научился носить не только «костюм-четверку» (шутка В. Вулф), но и маску или даже ряд масок, о чем многократно упоминали самые разные мемуаристы.

Показатель «гибкости» Элиота, позиционирование себя в качестве своего рода Паунда «наоборот» – его сближение с писателями

¹⁴ *The Letters of T.S. Eliot*. Vol. I: 117.

кружка Блумсбери. В отличие от Паунда, именно эти рафинированные и имевшие социальный вес британцы помогли ему публиковаться в уважаемой периодике, ощущать себя «аристократом» и денди, а также найти меценатов, наподобие леди Ротермир (будущего спонсора журнала *Criterion*). После отъезда Паунда из Лондона в 1921 г. блумсберийцы (прежде всего В. Вулф, напечатавшая в своей типографии одно из изданий «Бесплодной земли») стали для Элиота и его жены самым важным кругом общения, хотя к большинству из них – исключение составил искусствовед Герберт Рид – он внутренне относился весьма сдержанно, а некоторых знакомых леди Оттолин (Д.Г. Лоренс) терпеть не мог.

И все же знакомство именно с Паундом, как выяснилось позже, сыграло в элиотовском творчестве решающую роль. Помимо помощи в налаживании разнообразных контактов, речь идет о создававшейся Паундом новейшей литературной орбите. Паунд укрепил в Элиоте мысль о расставании с Америкой, с карьерой профессора-философа в Гарварде (об этом мечтали родители Элиота, совершенно не поддерживавшие его поэтическое «франкофильство»). И именно Паунд, порой не вполне чувствуя Элиота-человека, но восхищаясь Элиотом-поэтом, упорно уговаривал того стать профессиональным литератором. Подобная перспектива до встречи с Паундом осенью 1914 г. Элиоту в голову не приходила – уже несколько лет он почти не писал стихи!

Во-первых, Паунд напрямую или в собственном переложении донес до своего нового знакомого идеи необычайно популярного в 1908–1910 годах в Лондоне поэта и эстетика Т. Э. Хьюма – убежденного сторонника поэтической «неоклассики», а также рупора в Англии новейших французских консервативных идей (Ж. де Готье, Ж. Сорель, Ш. Моррас). Обыграв любимое романтиками противопоставление романтика / классика, Хьюм не без влияния Ф. Ницше («Происхождение трагедии из духа музыки») предположил, что вечным, возобновляющимся, может быть не только романтизм, но и классицизм (классицизм). Расширительно понимаемый романтизм для Хьюма неприемлем. Это – и буржуазный XIX век в целом с его революционностью, и та возникшая под влиянием Ж.-Ж. Руссо идея свободы в языке, которая, культивируя восторженность поэта, бесконечность чувственных переживаний, новизну самовыражения, порождает «наркотическую» потребность во всяческих красавицах и темнотах, а иными словами, порождает расслабленный поэтический язык, не имеющий представления о «погрешностях», «неряшливости», что так или иначе сказывается

на его несжатости, неумении передать «изгиб чувства» в художественной эмоции, произвольности метафоры, а также на утрате поэзией изобразительной конкретности, «прозаизма» – «красоты малых, взятых самих по себе вещей».

Подобные идеи Хьюма, известные в первую очередь по эссе «Романтизм и классицизм» (ок. 1913), «Лекция о современной поэзии», «Гуманизм и религиозное отношение к миру» (напечатаны в главном лондонском авангардистском журнале *New Age* А.Р. Орейджа под названием «Записная книжка Т.Э. Хьюма», 1915–1916), «Заметки о языке и стиле», принадлежали человеку, начиная с 1909 г. вдохновлявшему молодых поэтов в лондонском «Клубе поэтов» идеями поэтической точности (легли в основу программы имажизма), постимпрессионизмом, абстрактным искусством (Хьюм восхищался скульптурой Дж. Эпстайна), переводившему на английский А. Бергсона, Ж. Сореля. Они достаточно естественно наложились у Элиота как на услышанное в Гарварде от И. Бэббита (критика руссоизма и романтизма в работе «Руссо и романтизм»), воспринятое через Ж. Ривьера от французов (Ш. Моррас), так и на собственные интуиции. В эссе «Гамлет и его проблема» (1919) Элиот говорит о шекспировской пьесе как неудаче (несбалансированность поэтической эмоции и вызвавшего ее чувства в образе Гамлета) именно под влиянием Хьюма.

Отметим, что, рассуждая о религиозном отношении к миру, отразившемся в классицизме, Хьюм имеет в виду не только религиозность в точном смысле слова (намеренную наложить спасительные ограничения на падшую природу человека), но и наличие в творчестве своего рода порядка, дисциплины. Поскольку современная поэзия всецело интроспективна, считает Хьюм, то поэт, дабы выразить свой внутренний опыт и не соскользнуть при этом в невнятицу (восторги романтиков в эссе «Романтизм и классицизм» именуется Хьюмом «разжиженной религией»¹⁵), призван ориентироваться не на «пение», усыпляющую читателя работу метра, а на живописность, конкретность образа.

Во-вторых, Паунд в значительной степени содействовал формированию представления Элиота об особом назначении «размышляющего поэта». Имелся в виду не Т.С. Колридж (по-своему важный для Элиота) или писатели-идеологи (М. Арнолд) викторианского времени. В целом

¹⁵ Hulme, T.E. "Romanticism and Classicism." *Selected Writings*, ed. by P. McGuinness. Manchester: Carcanet Press Ltd., 2003: 76, 75, 82, 78, 71.

это вдохновленная Ф. Ницше (писавшим стихи и считавшим себя прежде всего поэтом), «учительствовавшими» французскими символистами (С. Малларме, Р. де Гурмон, А. Жид, П. Валери), а также традицией английского эстетизма (от Байрона до прерафаэлитов, А.Ч. Суинберна, О. Уайлда, У.Б. Йейтса) вкусовая критика. В ее центре – идеал лирики, стремящейся к тому, чтобы не выполнять преимущественно идейную или повествовательно-описательную задачу, отказаться от всего «прозаического», предсказуемого, шаблонного и стать «самой собой» – как чем-то в высшей степени свободным, истинным, сгустком бытийной творческой энергии, так и началом, под ритмическим воздействием которого мир, понимаемый как продолжение *поэтического слова*, выстраивается заново. Подобная лирика и олицетворяет чуткость поэта к процессам, намечающимся в «глубинах» мира, музыкально проступающим сквозь калейдоскоп вещей и событий в виде именно поэтических стуков (иррационально постигаемых лишь орфической личностью, «медиумом», «визионером»), и дарует шанс смыслопорождения в эпоху угадываемого именно лириком глобального кризиса – скрытого ухода жизни из казалось бы прочного здания буржуазной цивилизации. Под знаком этой общей установки (вера в бытийность поэтического слова, поэтично-музыкального «духа времени», не столько порожденного поэтом, сколько выявленного им) Паунд, а вслед за ним и Элиот – безусловно крупнейшие англоязычные символисты, оригинально пережившие в своем творчестве главные мифологемы символистской культуры, «смерть Бога», «конец века», «закат Запада», новое формирование мира через расширительно трактуемое творчество.

В отличие от старших французских современников они (тем не менее, всегда в чем-то еще со студенческой скамьи франкофилы и «монпарнасцы»!) не сводят поэзию к изощренному музыкальному заданию, к чему-то исключительно жреческому, отделенному на «башнях» и в «академиях стиха» от профанов, и верят в общественную силу поэзии, в ее заклинательное воздействие на пробудившийся хаос мира. Их современники – А. Блок, с одной стороны, и Р.М. Рильке, с другой, в творчестве которых богоборчество и богоискательство, эротическое и духовное, языческое и христианское, политическое и эстетическое, дионисийское и аполлоническое, экзотерическое и эзотерическое (окультное), музыкальное и визуальное, изощренность культуры и примитив, Ш. Бодлер и У. Уитмен, Р. Вагнер и О. Роден, импрессионисты и П. Сезанн и т.п., также причудливым образом смешаны. Под влиянием и Ницше, скорее, косвенным (ницшеанство индивидуалистов

Дж. Конрада), чем осознанным (Ницше пропагандировали Б. Шоу, Г.Л. Менкен, Дж. Хьюнекер, А.Р. Орейдж), и стихийно сложившейся к 1910 г. в международном масштабе символистской мифологии кризиса западной цивилизации они постепенно трансформируют сравнительно частные суждения о кризисе господствующего поэтического языка (в Англии и США это различные версии романтизма; отсюда восприятие Шелли или Теннисона как нарицательных фигур недолжного состояния поэзии), о пересмотре в этом свете поэтического канона, а также обсуждение имажизма как именно новой поэтической программы (сложилась в 1908–1910 годах в «Клубе поэтов»), в нечто несоизмеримо большее – в сформулированную ими от лица поэта и поэзии философию преодоления кризиса культуры, пути от «буржуазности» и всего с ней связанного (от религии, этики, эстетики до творчества и быта), от «декаданса» как «культуры и только культуры», от вульгарности новых варваров к новизне, к культуре как «новизне», «жизни». Темы этого переживания *конца* как *начала*, как *модернизма* – конец буржуазного мира, постренессансной Европы, исторических форм христианства, европоцентризма, некоей космической фазы и чаяние, как метафорически выразился о творчестве в своем знаменитом стихотворении У.Б. Йейтс, «второго пришествия».

Так становятся возможными искание динамизма и в прошлом (по особому прочитанные Вергилий, Овидий, поэты-трубадуры Прованса, Кавальканти, Данте, Донн и английские поэты-метафизики, китайская лирика) – точнее, в прошлом, «обогащенном» современной чувствительностью и уже в таком виде спроецированном на современность, где Элиот и Паунд желали бы различать зори «нового средневековья» (среди примет его наступления – модернистское богоискательство, революции в разных странах, муссолиниевский фашизм; пока это было политически безопасно, оба поэта, как, впрочем, и У.Б. Йейтс, и У. Льюис, присматривались в 1920-е годы к становлению немецкого национал-социализма), и в настоящем.

Последнее, помимо творчества как постоянного перерастания себя, как иронической игры или сатирической расправы со своими «масками», «теньями», «отражениями» (что заложено в «диалогическую» манеру, коллаж лирики и сатиры у Элиота, в 117 «Песнях» Паунда, вариант поэмы длиной жизнь в фрагментах, «набросках»), подразумевало и конструирование поступательного характера своей биографии (от «ада» к «чистилищу» и «краю»; от «тьмы» к «свету»), и формирование нового мира писателей (через издательскую политику: оба поэта

издавали журналы, формировали репутации и «каноны», имели зелотов, занимались, если так можно выразиться, поэтично-политической пропагандой), и участие в политической деятельности (пример дали Данте, с одной стороны, и Йейтс, с другой) как таковой.

Без подобной, абсолютной, веры в действенность поэтического слова и в мессианское назначение поэта как культовой фигуры – примеры творчества различных «иконоборцев» (от Гете и Байрона до Рихарда Вагнера, Ибсена, Ницше, Шоу, Льва Толстого) явно побуждали к действию – трудно представить рассуждения Элиота о «подлинном» поэтическом вкусе, «совершенном поэте», «совершенном критике», о задачах, которые именно под знаком поэзии ставит культура и даже культ (христианство), а также книги Паунда («АБВ экономики», «Путеводитель по калтыуре»). Хотя мировоззренчески Паунд и Элиот в 1930-е годы, казалось бы, разошлись: один позиционировал себя как одинокого волка, язычествующего Средиземноморца, полностью разочаровавшегося в «ростовщичестве» капитализма, «фальшивомонетчиках» капиталистической культуры (писателях, рецензентах, издателях, меценатах), пророчествовавшего, подобно Кумской сивилле, о явлении нового Вождя мировой истории, а другой – как тип современного христианина, традиционалиста, гуманиста, оба продолжали доверительную личную переписку, понимали друг друга с полуслова и представляют собой взрывчатое сочетание революционера и реакционера, реформатора и «Савонаролы», отрекающегося ради новой жизни от культуры, литературы и эстета-книжника, апеллирующего в отличие от континентальных авангардистов к мировой культуре, к так или иначе понимаемому канону. Правда, следует заметить, что, скажем, в 1915 г. ни о какой определенности религиозной позиции Элиота говорить не приходится. Колеблясь в поисках ориентира между Ж. Лафоргом и Ш. Бодлером, У. Джеймсом («Многообразии религиозного опыта») и неогегельянством (Ф. Брэдли), индуизмом (один из предметов занятий в бакалавриате и аспирантуре) и античностью, он вполне может рассуждать об искажениях пуританизма и оргиастической мистике, о «силах смерти, возглавляемых м-ром Честертоном на белом коне»¹⁶.

В-третьих, Паунд лишний раз указал Элиоту на современность Данте, которого он сам уже в 1909 г. мечтал синтезировать с Уитменом

¹⁶ *The Complete Prose of T.S. Eliot: The Critical Edition*. Vol. I: Apprentice Years. 1905-1918, eds. J. S. Brooker, R. Schuchard. Baltimore, MD; London: Johns Hopkins University Press, Faber & Faber, 2014: 711.

для создания «эпоса о Западе». До этого лишь пунктирно намеченное (например, эпитафия из «Ада» в «Любовной песне Дж. Альфреда Пруфрока» – свой томик переводов из Данте имелся у Элиота 1909 г.), дантевское влияние стало, начиная с «Бесплодной земли», не только важнейшей составной частью элиотовских аллюзий, но и принципом, в согласии с которым он стал выстраивать свою поэтическую судьбу («ад» 1910–1920-х, «чистилище» 1930-х, «рай», обретенный при сочинении «Четырех квартетов» к концу 1930-х и в 1940-е). Данте Элиота, как и у других крупнейших символистов, под влиянием Паунда многозначен: он не только визионер (создатель «из ничего» целого мира), вечный изгнанник (поэт в послании), рапсод любви (Прекрасной дамы), источник метафор (заполняемых современным содержанием), «классик» (на языке эссеистики Элиота 1940-х годов это означает синтез и последующее истощение гением поэтических языков целой эпохи), но и носитель особого, как суггестируют «Четыре квартета», неканонического христианства, символизируемого временами года, цветовой гаммой, сложной (опирающейся на цифры) оркестровкой, таинственным храмом.

В-четвертых, Паунд не только правил¹⁷ или рецензировал (в журналах *Egoist*, *Poetry*) начинающего Элиота, но и познакомил его с нью-йоркским адвокатом ирландского происхождения Джоном Куинном (Паунд впервые сообщил Куинну об Элиоте в августе 1915 г.: «Я более или менее постиг его. Внутри он намного весомее, чем это можно представить по его тихой наружности...»¹⁸), одним из организаторов легендарной выставки «Армори-шоу» в Нью-Йорке (1913) и меценатом, коллекционером, поддерживавшим авангардистов. К Куинну благодаря Паунду добавился целый ряд издателей, включавший Х. Шоу-Уивер (Элиот поступил на должность помощника редактора в ее «Эгоисте» вместо призванного в армию Р. Олдингтона) и Х. Лайврайта (в чьем нью-йоркском издательстве в декабре 1922 г. вышло в свет первое книжное издание поэмы «Бесплодная земля»). В свою очередь, благодаря просьбе Элиота и протекции Куинна Паунд в марте 1920 г. получил должность европейского корреспондента по культуре в журнале *Dial* с годовым окладом в 750 долларов.

¹⁷ См., напр.: Eliot, T.S. *Inventions of the March Hare*, ed. Christopher Ricks. San Diego; New York, etc.: Harcourt Brace & Company, 1998: 85, 88, 351-352.

¹⁸ Carpenter, H. *A Serious Character: The Life of Ezra Pound*. Boston, MA: Houghton Mifflin Co., 1998: 262.

В-пятых, несомненно влияние Паунда на изменение манеры раннего Элиота. Имевшиеся среди неопубликованных стихотворений и фрагментов Элиота импрессионистические зарисовки оставили Паунда равнодушным. Ему также мало нравилась у Элиота лирика с элементами исповедальности (так и не опубликованное стихотворение «Любовная песнь св. Себастьяна»). Он сделал максимум возможного, чтобы Элиот избавился в поэзии от «жидкого новоанглийского... молока»¹⁹ и стал сатириком, использующим более четкий метр. Сатира для Паунда, находившего сатирическое начало как в Гомере, так и в Байроне, предполагала нечто антипуританское, антиклерикальное – неожиданное включение высокой темы в бытовой контекст; сочетание аллюзий и прямого названия неожиданных для данной темы колоритных имен, эротики и ироничного кощунства, конкретной сценки и пародии. Судя по дальнейшим элиотовским стихотворениям («Суини эректус», «Гиппопотам», «Воскресная заутреня мистера Элиота», «Суини среди соловьев»), эта рекомендация была услышана: все новоанглийское, включая воскресную церковную службу, поэтического брамина Р.У. Эмерсона, соседствует в них с «гиппопотамом», заведением миссис Тернер, бюстом милашки Гришкин. Кроме того, для укрепления поэтических «мускулов» Паунд посоветовал Элиоту писать по-французски – и теперь уже в ключе не салонного Жюль Лафорга, а катренов Теофиля Готье (в данном случае – прием, направленный на эффективное сочетание строгой формы с близким к фарсовому содержанием)²⁰.

Другим направлением влияния Паунда на Элиота можно считать использование драматического монолога. Это дают почувствовать, что вдвойне примечательно при совпадении названия, которое навеяно романом Г.Джеймса (автора, весьма ценимого обоими поэтами именно в 1910-е годы – оба написали статьи для «джеймсовского» выпуска журнала *Little Review* за август 1917 г.), два стихотворения «Портрет женщины» (“Portrait d’une Femme”, 1912) Паунда и «Портрет дамы» (“Portrait of a Lady”, 1915; Паунд получил рукопись в феврале 1915 г.) Элиота, где обыгрывается неуловимость образа женщины большого города.

В-шестых, Паунд познакомил Элиота с Дж. Джойсом (эпизодическое общение писателей проходит через 1920-е годы, отмечено,

¹⁹ Gordon, L. *T.S. Eliot: An Imperfect Life*: 339.

²⁰ О совместной работе Паунда и Элиота над одним из элиотовских подражаний Готье («Шепотки бессмертия») см.: Carpenter, H. *A Serious Character*: 350-351.

в частности, такими легендарными эпизодами, как передача Паундом в 1921 г. через Элиота вещей – красиво упакованной посылки со старой парой коричневых ботинок – для нуждавшегося в Париже ирландца²¹), а также, что существенно, с набором номеров нью-йоркского журнала *Little Review*, где печатался в 1918–1920 гг. по его настоянию «Улисс». Для Элиота знакомство с джойсовской мифопоэтикой стало определяющим при сочинении «Бесплодной земли», где, к тому же, имеется немало скрытых цитат из Джойса.

В-седьмых, по примеру Паунда, женившегося 20 апреля 1914 г. на обеспеченной Дороти Шекспир (дочери знакомой У.Б. Йейтса), и Элиот решил связать свою жизнь с англичанкой. 26 июня 1915 г. он, казалось бы, чопорный и стеснительный американец, после недолгого знакомства неожиданно зарегистрировал брак с Вивьен Хейвуд, дочерью академика живописи – женщиной как кокетливой, эмансипированной, поддерживавшей его поэтические начинания, так и хрупкой, неуверенной в себе, желавшей союза с сильным мужчиной. Весьма вероятно, что здесь помимо влюбленности, веры в аристократичность и состоятельность Хейвудов (она оказалась несостоятельной), желания преодолеть опеку матери, известный провинциализм американской культурной жизни, сработала паундовская «дипломатия», ориентированная на удержание Элиота посредством Вивьен в Англии и, таким образом, на «спасение» для поэзии. Этот брак по разным причинам с самого начала оказался глубоко несчастливым, а также не был принят родителями Элиота, которые считали, что тот разрушил его академическую карьеру в Гарварде, и фактически отказали сыну в дальнейшей финансовой поддержке. В любом случае, женитьба обязала Элиота напряженно искать заработков, чтобы самостоятельно обеспечить семью, а также досуг (уроки танцев) и лечение не работавшей Вивьен, чьи болезни, спровоцированные неполноценностью интимной стороны брака (что выяснилось уже в его первые дни), неуклонно прогрессировали. С последним связаны быстрая измена Вивьен Элиоту с философом Б. Расселлом (эта афера 1915–1918 годов подчеркнула невозможность возврата к «гармонии» семейной жизни), периодические психические срывы обоих супругов, стремившихся при этом, насколько можно, поддерживать друг друга, с одной стороны, и перегруженность работой, недостаток времени для творчества, пьянство «Тома», его усилившаяся

²¹ Этот эпизод колоритно описан У. Льюисом в автобиографии «Взрывая и бомбардируя» (1937).

склонность к тщательно скрывавшемуся гафизитству, с другой. Кроме того, Вивьен, нашедшая ресурсы манипулировать мужем через свои болезни, не мыслила себя в США. И сам Элиот, с 1916 г. ставший жалеть о поспешно предпринятой женитьбе, нашел свои ресурсы для манипулирования женой, а также долгое время придумывал себе ту или иную «даму-ширму» для прикрытия своей «раны» (самая известная из них, американка Эмили Хейл, возможно, выведенная в «Бесплодной земле» в виде Изольды части I, тщетно ждала брака с поэтом около 20 лет), к действительному союзу с которой на самом деле никогда не стремился. После развода (июнь 1933 г.), в конце концов инициированного Элиотом через адвоката во время многомесячного визита в США для чтения лекций в Гарварде и других университетах (1932–1933), Вивьен больше никогда не имела шансов вступить с мужем, буквально скрывавшимся от нее, в прямое личное общение. В 1938 г. она попала в лечебницу для душевнобольных, где окончила в 1947 г. свои дни. Из «ада» этих отношений, как это виделось самому Элиоту, сравнивавшему себя с дантевским Паоло, а Вивьен с Франческой, выросла его поэма «Бесплодная земля», а также особенности дальнейшего творческого (поэма «Пепельная среда» с ее образом новой Беатриче) и общественного (религиозный консерватизм) позиционирования себя.

Вся драма женитьбы Элиота, у которой имелись лицевая и никогда не афишировавшаяся поэтом стороны, разворачивалась на глазах Паунда, то участника событий, то конфиденанта, то советчика. Паунд знал об Элиоте, человеке и поэте, больше других, но, отметим, никогда ни с кем не делился полнотой имевшейся информации. Он стал свидетелем и стремительного отъезда Элиота в Америку на встречу с отцом и матерью спустя лишь несколько недель после заключения брака (24 июля 1915 г.), и недостатка времени у Элиота, одновременно писавшего массу рецензий (поначалу *International Journal of Ethics*, затем литературные журналы), читавшего общеобразовательные лекции по литературе, работавшего в ряде изданий, служившего в банке (с марта 1917 г.), на творческую работу (гранки элиотовской книги эссе «Священный лес» были вычитаны в 1919 г. главным образом Паундом и его женой Дороти), и различных проектов по спасению Элиота от изматывающего зарабатывания денег (задуманный Паундом в марте 1922 г. сбор средств под названием «Бель эспри», к которому он привлек знакомых и покровителей поэта, включавших, помимо самого себя, Дж. Куинна, Р. Олдингтона, М. Синклер, П. Валери; Элиот, поначалу давший Паунду согласие на сбор 300 фунтов, затем это согласие

дезаурировал), и нервных срывов Вивьен. В начале июня 1926 г. во время острейшего из них Эзра и Дороти из-за отсутствия Элиота взяли на себя труд по опеке Вивьен в Париже²².

Не осуждая ее, и, более того, в чем-то сочувствуя Вивьен (переписывавшейся с Эзрой²³, ценившей такие его ранние стихи, как «Девушка», «Безнравственность», «Целомудрие», «Товарищество»), Паунд, тем не менее, всегда был на стороне «Тома». Тот, сознавая это, писал ему доверительные письма о *femme fatale*, женщинах-суккубах, а также о своем наследственном умении различать в женщинах «ведьм» (предок Элиота принимал участие в знаменитых ведьмовских процессах в Салеме – см. письмо Паунду из Гарварда от 8 ноября 1933 г.).

Неслучайны определенная ревность Вивьен к Паунду, неприятие ею его богемного окружения (в особенности это касалось вортицистов и личностей, подобных Уиндему Льюису), а также мысль, которую она внушала мужу с 1915 г.: творческий путь бунтаря Эзры, обреченного на неудачу среди литературных интриг британской столицы, – не его путь. Поэтому после отбытия Паундов в 1921 г. из Лондона на постоянную жизнь в Париж она делает все возможное, чтобы укрепить отношения мужа с леди О. Моррелл, В. Вулф (что вызвало резкую реакцию Паунда – см. его письмо У. Льюису от 27 апреля 1921 г., где он требует «каким-то образом выгнать Элиота из Англии»²⁴). Сам же Паунд, суммируя все, что он знал о личной жизни Элиота в браке и вне брака, высказался по этому поводу в 1962 г. следующим образом: «Если бы опоссум не страдал так сильно в течение нескольких десятилетий, я м. [мог – В.Т.] бы ему позавидовать»²⁵.

²² См.: *The Letters of T.S. Eliot*. Vol. 3: 1926-1927, eds. V. Eliot, J. Haffenden. New Heaven, CT: Yale University Press, 2012: 159.

²³ См., напр.: «Скажи Тому не быть дураком. Он предпочитает думать, что я его ненавижу, но это вранье... Поговори с Томом. Дорогой Эзра, попроси его, *обяжи* его спасти меня до Рож-ства. ... Я хочу новых книжек, личной свободы & мира в душе. Это так много? На самом деле *неуравновешен* Т., он в руках Лили и некоего [доктора – В.Т.] Хиггинса. Вытяни его из этого, о Эзра! *S.O.S.*» (письмо от 14 декабря 1925 г. из санатория в Станборо: *The Letters of T.S. Eliot*. Vol. 2: 1923-1925, eds. V. Eliot, H. Naughton. London: Faber and Faber, 2009: 799; Элиот в этот момент находился на Лазурном берегу неподалеку от Монте-Карло, зимнего прибежища дягилевских «Русских сезонов», и просил Паунда, которого вскоре посетил в Рапалло, держать место своего проживания в полном секрете).

²⁴ *The Letters of Ezra Pound*: 167.

²⁵ *The Correspondence of Ezra Pound and E.E. Cummings*, ed. B. Ahearn. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1996: 410.

Безусловно, Паунд больше других знал о личной жизни Элиота – особенностях личного «ада», который сам Элиот в 1933 г. несколько назидательно рекомендовал самому Паунду как материал для его новых «Песен» вместо того зла, о котором «можно узнать из газет»²⁶ и персонифицированного в так называемых паундовских «Песнях ада» (XIV–XV) физиологически отталкивающими современными финансистами (Меллон, Бивербрук, Ротермир), политиками, издателями. Это касалось не только элиотовской женитьбы.

Однако даже его, человека весьма эротически вольного («двойная» супружеская жизнь с Дороти Шекспир и Ольгой Радж; параллельные многочисленные внебрачные связи; весьма вероятная, как и в случае с Д.Г. Лоренсом, бисексуальность – путанная гендерная самоидентификация была частой в лондонской и парижской богеме 1910-х годов), приводило в смущение, что Элиот даже тогда, когда уже позиционировал себя исключительно как представителя христианской культуры, именно на почве эроса постоянно «боролся с дьяволом или ангелом»²⁷. Одно время Паунд в грубоватой манере шутиливо подталкивал друга к тому, в чем сам как мужчина знал толк, но затем, ощутив неясность контекстов темы, проявил не характерную для себя осмотрительность. Поэтому, когда Элиот в 1923 г. вознамерился показать Джойсу свои очередные эротические стишки о короле Боло, Паунд решительно воспротивился этому, предположив, что автор «Улисса» их не забудет и обязательно не в лучшем для автора смысле обыграет в своей прозе. Учитывая обстоятельство, что с 1927 г. Вивьен стала намекать знакомым на гомосексуальность Элиота²⁸, а Элиот проявлял неподдельный интерес к дягилевскому танцору Л. Мясину или к Ж. Кокто, еще более смутило Паунда письмо своего друга от 3 января 1934 г. (к этому моменту Элиот уже вел обособленную от жены жизнь), где содержались куплеты о морячках откровенно гомоэротического содержания: «Дражайший Поссум, старый ты ненасытный Кобель. Никогда не слыхивал такого языка, даже от дьяконов мерикасской церкви... Попытайся нормализовать свои грехи»²⁹.

²⁶ Carpenter, H. *The Life of Ezra Pound*: 421.

²⁷ Ibid: 261.

²⁸ Tytell, J. *Ezra Pound: The Solitary Volcano*. New York: Anchor Press, 1988: 199.

²⁹ Письмо Элиота от 3 января 1934 г. и январский ответ Паунда цит. по изд.: Seymour-Jones, C. *Painted Shadow: The Life of Vivienne Eliot, First Wife of T.S. Eliot*. New York: Anchor Books, 2003: 535 (оригиналы этих писем хранятся в фонде Паунда в Байнеке, библиотеке редких книг и рукописей Йельского университета).

Полное доверие Элиота к Паунду сказалось на стилистике его эпистолярных обращений к другу (Ez, Ezzumpo, Dear Doc, Rabbit My Rabbitt, Brer Rabbit, Caro Lapino, Rabbit ben Ezzum) и самоидентификаций (Possum, Tar Baby), впервые заявивших о себе в 1926 г. Стремился соответствовать Элиоту и Паунд (My little marsupial, old Wombat).

Отношение же Паунда к другой важной стороне жизни Элиота – прогремевшему крещению (1927) и дальнейшему «консервативному» развитию его творчества было двойственным. С одной стороны, он, как и У.Б. Йейтс, У. Льюис, В. Вулф, Р. Олдингтон³⁰, другие представители британской богемы, мировоззренчески отверг этот шаг. Если, к примеру, Льюис в книге «Мужчины без искусства» (1934) заявил о том, что Элиот позволил лишиться себя всякой индивидуальности, то Паунд в рецензии на публикацию лекций Элиота в университете Вирджинии («Богам неведомым», 1933) писал о туманности религии, которую Элиот намерен предложить своему читателю: «Его диагноз неверен. Прописанное им лекарство не поможет»³¹. На фоне этого и аналогичных заявлений (см., напр.: «...пагубное влияние Элиота. Дело не в том, что его критика *плоха*, а в том, что Элиот не знает, *куда* она заведет»³²) закономерно шутовское паундовское обращение к другу как к «его преподобию Элиоту» (the Reverend Eliot), что тому несомненно нравилось (см., напр., письмо Паунду от 3 января 1934 г.: «Посылаю тебе мое благословение на 1934 год, действительное до 31 дек.»³³). Впрочем, Паунд мог считать элиотовское обращение своего рода дымовой завесой. Во всяком случае он пользовался возможностью указать в 1930-е годы на наличие у «его преподобия» эротических стихов.

С другой стороны, антирелигиозные заявления Паунда разных лет не всегда последовательны. Это относится и к высказываниям о себе (см., напр.: «Я и не ирландец, и не католик, но у меня больше ощущения средневекового начала, чем у большинства из них – посредством Данте, моих занятий Провансом»³⁴), и об Элиоте. Во всяком случае, Паунд оценил агон «Суини-агонист» (см. письмо от 20 августа 1927 г.:

³⁰ «И он [Олдингтон], и Йейтс испытывают ужас от последних благочестивых эссе Элиота» (Ezra Pound to His Parents: 678)

³¹ Gordon, L. *T.S. Eliot: An Imperfect Life*: 104.

³² *The Letters of Ezra Pound*: 240 (февраль 1932 г.).

³³ Carpenter, H. *A Serious Character*: 501.

³⁴ *The Letters of Ezra Pound*: 109.

«Мне понравилась твоя драматическая сцена»³⁵), а также не высказал особых критических суждений о драме «Смерть в соборе» (1935), радиотрансляцию которой ему удалось прослушать в Рапалло. Тем не менее, открытое доктринерство Элиота после 1927 г. его откровенно раздражало.

Элиот предсказуемо реагировал в разные годы на антиклерикализм Паунда, но это не мешало их глубинному взаимопониманию. В мае 1933 года Элиот, еще находясь в США, настойчиво предлагает другу прибыть в сельскую часть Англии инкогнито специально для встреч с ним.

Наконец, Паунд заинтересовал Элиота возможностью написания большой поэмы, того субъективного лирического эпоса, который разнородные фрагменты «родного», поэтического плавание по морю жизни, преобразовывал бы в проступающие сквозь них иероглифы «вселенского». Претендентом на создание такой вещи Паунд одно время считал Э.Л. Мастерса, хотя и называл «Антологию Спун-ривер» (1915) «излишне американским продуктом»³⁶. Расчет на продвижение в этом направлении своего друга У.К. Уильямса («Патерсон», 1946–1958) также не спешил сбываться. Сам же Паунд взялся за реализацию подобного замысла в 1917 г. (публикация «Трех песен» в журнале *Poetry* за июнь, июль, август). Из письма Паунда Г. Монро от 21 августа 1917 г. следует, что Элиот в отличие от других читателей высказывал ценные критические замечания по этому поводу.

Влияние Паунда на Элиота позволяет поставить вопрос не только о паундовском «тьюторстве», но и о творческом соревновании Элиота и Паунда, а также косвенно втянутого в него Паундом Джойса (первая личная встреча Элиота и Джойса произошла по протекции именно Паунда в августе 1920 г. в Париже). В период восхищения ирландцем Паунд характеризовал того не иначе, как «демонического всеоснащенного возницу [Demon pantehnikon driver], деловито перевозящего старый мир на новую квартиру»³⁷. Первые 17 страниц Улисса Паунд получил от Джойса 19 декабря 1917 г. В дальнейшем, будучи посредником между Джойсом и редакцией журнала *Little Review* (где в течение двух лет сериализовался «Улисс»), Паунд показывал рукопись Элиоту. Так,

³⁵ *The Letters of T.S. Eliot*. Vol. 4: 1928-1929, eds. V. Eliot, J. Haffenden. London: Faber and Faber, 2013: 644.

³⁶ *Ezra Pound to His Parents*: 347.

³⁷ *The Letters of Ezra Pound to James Joyce*: 179.

к примеру, в период работы над первыми двумя частями «Бесплодной земли» Элиот получил от Паунда в начале мая 1921 г. машинопись 15 эпизода джойсовского «Улисса» («Цирцея»).

В свою очередь, поэтика первых шестнадцати песен Паунда (1925; писались с середины 1910-х годов и в целом закончены к 1923 г.), а также его поэмы «Хью Селвин Моберли» (1920) позволяет говорить о сходстве творческих интересов двух поэтов и об их намерении найти в поэзии параллель джойсовским новшествам в прозе.

Речь идет о достаточно свободном расположении материала (подобии «плавания», «путешествия», перенесенного в сознание), вплетении мифа, ритуала, древнего сюжета в современность, предстающую в виде фрагментов, осколков, «озарений», цитат той или иной длины, элементов низовой разговорной речи – о разрастании вне повествовательной логики прихотливой мозаики, в которой при желании можно увидеть и описание «ада» современности, сатиру на обанкротившуюся цивилизацию, и сублимацию невроза, и весьма темный мистический текст об интуиции нового эона, и данную посредством различных масок или пародии, самопародирования автобиографию, и пример неклассической полифонии, отвечающей нецельности, аритмии новейшей жизни, спонтанному смешению в ней сакрального и профанного, высокого и низкого, человеческого и надчеловеческого, плоти и духа, своего и чужого слова.

Признавая успех «Бесплодной земли», Паунд неслучайно признавал, что поэма в определенном смысле принадлежит всему поколению и является «оправданием всего “движения”, нашего современного эксперимента, берущего отсчет с 1900 года»³⁸.

Разумеется, создание поэтической орбиты модернизма не исчерпывалось в случае «Бесплодной земли» и «Песен» исключительным влиянием Джойса. Дж. Синьор, Т. Матерер, Дж. Лонгенбах, Д. Трифонупулос, Л. Саретт давно – и с полным на то основанием – поставили вопрос о эзотерическом измерении этих произведений³⁹, вопрос, впервые затронутый Э. Уилсоном в его эпохальном «Замке Аксея» (1933), где заявлена тема о преемственности англо-американского модернизма оккультным штудиям французских символистов.

³⁸ *The Letters of Ezra Pound*: 180 (письмо Ф. Шеллингу от 8-9 июля 1922 г.).

³⁹ См., напр.: Surette, L. *The Birth of Modernism: Ezra Pound, T.S. Eliot, W.B. Yeats, and the Occult*. Montreal etc.: McGill University Press, 1993.

Действительно, в «Бесплодной земле» и «Песнях» (к ним в названном контексте следует добавить и поэму «1919» У.Б. Йейтса) просматривается сопряжение фрагментов эмпирической истории и некоего длящегося внутреннего содержания истории, некоей разновидности надысторического (метаисторического, скрытого от профанов) традиционализма, реконструкция доктрины которого через накладываемые друг на друга исторические символы может трактоваться как особая духовная практика – передача «мудрости» от посвященных глубокого прошлого (так охарактеризован Аристотель в «Песне IV» («мастер тех, кто посвящен», “the master of those who know”) «посвященным настоящего» (“the present knowers” – из «Песни XXXVI»). У Паунда и Элиота интерес к эзотерике и эзотерической стороне поэтического творчества (отдал ей должное и Х. Крейн в поэме «Мост») имеет сходные корни.

В случае Паунда – это увлечение теософией, эзотерикой, манихейством (видение Данте как манихейца), альбигойцами в 1900–1910-е годы (соответствующее знакомство с сочинениями Е.П. Блаватской, Э. Безант, Э. Шюре, Ж. Пелладана⁴⁰, Н. Уэбстера и, в особенности, Дж. Р.С. Мида с его «Фрагментами забытой веры», опубликованными первым изданием в 1896 г., – среди почитателей Мида, отметим, были Г. Гессе, К.Г. Юнг), посещение прочитанных «магом», тарологом А. Кроули семи лекций об Элевсинских мистериях в лондонском Кекстон-холле (1909), длительное знакомство с Альфредом Р. Орейджем (секретарем Блаватской в Лондоне в 1889-1891 гг., издателем теософских журналов *Lucifer* и *Quest*, в котором в октябре 1911 г. была напечатана паундовская статья «Психология и трубадуры», а также ученика и пропагандиста учения Г.И. Гурджиева⁴¹, публикатора Паунда с ноября

⁴⁰ Рецензию на книгу Ж. Пелладана (основателя розенкрейцерского ордена Роза+Крест) «Тайна трубадуров», приобретенную им в Париже, Паунд напечатал еще в 1906 г. в *Book News Monthly*. Паунда в особенности заинтересовали рассуждения Пелладана о том, что трубадуры разделяли с альбигойцами тщательно скрываемую ими веру в просвещение души посредством ритуализованного сексуального опыта, так сказать, «второго рождения» (что в свою очередь отсылало к опыту Элевсинских мистерий античности). Свои собственные соображения на эту тему развиваются Паундом в эссе «Трубадуры и психология», напечатанном в журнале *New Age* и затем ставшем главой книги «Дух рыцарского романа». Существенно, что Паунд считал себя «реинкарнацией» трубадура.

⁴¹ Название книги Мида «Фрагменты забытой веры» (2-е перераб. изд., 1921), посвященной легендарным неоплатоникам, гностикам, герметистам, переключается с учением русского мистика и оккультиста Г.И. Гурджиева (1866?–1949; с 1921 г. Гурджиев проживал в Европе и основал свой «монастырь», «Институт гармонического развития человека», в Фонтенбло под Парижем;

1911 г. в журнале *New Age*), участие в оккультных практиках (совместно с У.Б. Йейтсом)⁴², обсуждение этих материй с Д. Шекспир (та познакомилась с книгой Мида в сентябре 1912 г.⁴³). Отсюда, в частности, оправдание Паундом своего вольного перевода «Морестранника» в *New Age* («Довольно скучное вступление», 20 ноября 1911 г.): «Художник ищет излучающую свет деталь [luminous detail] и выставляет ее на обозрение. Он не дает комментариев по этому поводу»⁴⁴. Сходное он мог бы сказать и в отношении своего более позднего перевода Проперция. Паунд имеет в виду поиск поэтом яркой детали, пятна, которые «иллюминируют» как историческое событие, так и произведение искусства. В 1912–1913 годах к этому добавилось увлечение иероглифами – «идеограмматическим», по его выражению, методом китайской поэзии. В «Песнях» идеограмматика в виде конstellации спонтанно всплывающих, переходящих в друг друга вне рациональных связей образов, фактов, имен, цитат, голосов, кусочков новостей, «переводов», фрагментов разного рода (они именно не создаются, а «открываются» Паундом и толкают читателя в сторону истины) становится одним из ведущих принципов поэтики, тогда как скрепляющая эти метаморфозы стихия ассоциируется с плаванием, а также глубинно питающим его эросом, движущей силой паундовской истории в истории (ср. со строками О. Мандельштама: «И море и Гомер, все движется любовью»). Именно истинная история и мученики за нее (в «Пизанских песнях» это Б. Муссолини, в «Песни LXXXVII» к таковым отнесен в частности

среди гурджиевских адептов Ш. Андерсон, У. Фрэнк, Дж. Тумер, издательницы *Little Review* М. Андерсон и Дж. Хип, леди Ротермир; Паунд лично познакомился с Гурджиевым через Орейджа в 1922 г.), известного в Англии и самого по себе, и в интерпретации гурджиевского ученика и последователя П.Д. Успенского (1878–1947). Этот оккультист и таролог прибыл в Лондон в августе 1921 г. и сразу же выступил с серией лекций в салоне леди Ротермир. Долгое время он готовил к изданию сочинение с названием («В поисках чудесного: фрагменты неизвестного учения». Идея «нового, или забытого пути» (другое название «четвертый путь») Успенского, имевшего в Англии около 500 учеников, отсылала к противопоставлению ложной и иной реальности (или «четвертого измерения», «чудесного»). В ее надвременной сфере возможна сверхфизическая связь с различными мудрецами и «школами» (от Египта, Пифагора, индийских йогов до катаров, строителей парижского собора Нотр-Дам).

⁴² Longenbach, J. *Stone Cottage: Pound, Yeats, and Modernism*. New York: Oxford University Press, 1988.

⁴³ *Ezra Pound and Dorothy Shakespear. Their Letters: 1909-1914*, eds. Omar Pound, A. Walton Litz. New York: New Directions, 1984: 160.

⁴⁴ Pound, E. *Selected Prose: 1909-1965*, ed. by W. Cookson. London; New York: Faber, New Directions, 1973: 23.

Ж. де Моле, последний магистр ордена тамплиеров) противопоставлены в «Песнях» лжеистории и ее «героям», лжеценностям (в первую очередь ростовщичеству). Так, к примеру, оказывается возможным сопряжение Троянской войны и похода против альбигойцев, поражение в которых парадоксально привело к «победам» (основанию Рима согласно Вергилию; взлету культуры в Тоскане – явлению Кавальканти и Данте).

В случае с Элиотом – изучение древнеиндийской философии, а также проблемы ритуала (под руководством Дж. Ройса)⁴⁵ в Гарварде, посещение лекций П.Д. Успенского в 1921 г. Лондоне (излагавшего идеи Гурджиева и свое понимание колоды Таро)⁴⁶, занятия В. Элиот ритмическими танцами по системе Гурджиева (и ее посещение Фонтенбло, где регулярно бывала леди Ротермир, с 1922 г. финансировавшая издание журнала *Criterion*, оказывавшая поэту различные услуги; уже в первом номере журнала помимо «Бесплодной земли» были напечатаны Т. Стердж Мур с его материалом о Тристане и Изольде, а также Г. Гессе, последовательно занимавшийся в своем творчестве поисками «востока»), лечение у психотерапевта Р. Виттоза в Лозанне в ноябре-декабре 1921 г. после нервного срыва (в это время почти набело написана последняя, и наиболее темная, часть «Бесплодной земли», где имеется загадочная отсылка к «руководящим рукам»), чтение поэтом кембриджской фольклористки и антропософа Дж. Уэстон («От ритуала к рыцарскому роману», «Поиск святого Грааля», «Разрушенный храм»), увязавшей древние мистерии с романами о Граале посредством эзотерического христианства альбигойцев (катарской ереси), а также древнеегипетские и вагнерианские мотивы (Паунд считал Р. Вагнера с его тристан-изольдовским мотивом томления и тангейзеровским гротом Венеры одним из провозвестников эротической по своей сути «мудрости» модернизма), символика колоды Таро, тема мистической инициации, розенкрейцерские реминисценции в «Бесплодной земле».

Эзотерические познания Элиота, знавшего о перекличках творчества Данте с идеями неоплатонизма и альбигойским пониманием возвышенной любви («Данте», 1929), знакомого с идеями не только Гурджиева-Успенского, Ю. Эволы, но и антропософии Р. Штейнера

⁴⁵ В 1921 г. Элиот откликнулся на феномен «Весны священной» И. Стравинского статьей в журнале *Dial*.

⁴⁶ Ackroyd, P. *T.S. Eliot*. London: Abacus, 1985:113. См. тж.: Beekman, Taylor P. *Gurdjieff and Orage: Brothers in Elysium*. York Beach, ME: Weiser Books, 2001.

(о нем хотя и бегло, но со знанием дела поэт упоминает в эссе «Гете-мудрец»), обыграны в целом ряде его произведений. Это угадывается уже в «Пруфроке» (выход из ложной реальности, состояния «сна наяву»), набирает силу в «Геронтионе» (роковое предательство любимого, что эквивалентно профанации истинной любви и обреченности на суррогаты любви, вечные скитания), проходит через поэмы «Пепельная среда» (образы отречения от жизни, обретения пути; наличие вожакого; восхождения по ступеням, «пролетам» лестницы; достижение «рая»; цветовая символика), «Четыре квартета» (музыкально-ритмическая организация), пьесу «Вечеринка с коктейлями» (разговор Эдуарда и Селии в финале на тему тайного смысла). Обозначенная тема еще ждет в России серьезного изучения. Поэтому отметим сейчас для краткости самое существенное.

Образность и поэтика «Бесплодной земли», «Песен» не могут быть в должной мере быть поняты вне перекликающегося интереса Паунда и Элиота как своего рода посвященного и посвящаемого к мифу (поэтическому сообщению об эзотерическом опыте в эзотерической форме), мифопозье, палингенезису (в данном случае – обозначение «вечного возвращения» одних и тех же исторических лиц, событий, опыт их совмещения, наложения), к ритуалам мистической смерти и возрождения. В обеих поэмах очевидно наличие метафор-«иероглифов»; топики утраченного праязыка, мистического пути (снихождение во «ад», «чистилище», «озарение», «рай», приобщение к незримому «храму»), метаистории, истинной / ложной (похоть) любви; прихотливого монтажа; «иллюминированных» деталей (сценки, цитаты, голоса, документы, живописные пятна и т.п.).

В этом контексте следует особо отметить совместное путешествие Паунда и Элиота по Провансу. Для Паунда соприкосновение с Атлантидой провансальской культуры стало вторым – весной-летом 1912 г., живаясь в роль современного «трубадура», он прошел по югу Франции путями Бертрана де Борна, Арнаута де Марлейля, Сорделя (Сорделло), Пейре Видаля, посетил различные замки. В 1919 г. это путешествие было повторено вместе с Дороти. Паунды прибыли в Тулузу в конце апреля, а затем на три месяца сделали этот город своей «базой». На этот раз поэта особо интересовали альбигойцы. Он с неподдельным интересом побывал в их последнем оплоте, крепости Монсегюр. Именно в этих местах им написана «Песнь IV», где фигурируют Родез, Пуатье, Гурдон, а также впервые применена техника, отказывающаяся от драматического монолога и четких точек зрения в пользу «тонкой

ленты образов» – размытия истории в сплошном ритмизованном потоке сознания.

Элиот, и для него поездка в Прованс стала второй, присоединился к Паундам 13 августа 1919 г. в Эксидае. Около трех недель он провел в Периге, Эксидае, Перигоре, где, насколько можно судить по скупым упоминаниям в письмах, посещал замки и ходил в пешие походы вместе с Паундом, а также самостоятельно знакомился с достопримечательностями средневекового Лангедока, наподобие крепости Монсежур⁴⁷, наскальными рисунками магдаленской культуры (грот Фон-де-Гом), захоронением кроманьонцев (грот дю Гран-Рок в Рок-де-Марсаль в департаменте Дордонь). Биографы Элиота полагают, что именно останки праисторического человека потрясли Элиота, заставили его утраститься «жизни после смерти». Однако судя по реминисценциям этого путешествия, которые, как нам кажется, дают о себе знать в «Бесплодной земле» (часть V: «нас двое, лишь ты и я», описание пути в гору среди «глинобитных домов», отсутствие воды), в поездке Элиот прошел и через нечто иное – подобие посвящения. Оно соотносится в финале его поэмы именно с окончанием испытания: в заброшенной горней часовне «рыцарь» дает верные ответы на три вопроса Грома и, таким образом, приобщается к тайне «Грааля», к духовным возможностям искупления «раны», бесплодия (свойственного в легендах о Граале Королю-Рыбаку)⁴⁸.

Этот эротическо-мистический поворот темы вновь возвращает к Паунду, еще в 1912 г. на основании занятий альбигойцами и трубадурами, а также под влиянием Р. де Гурмона пришедшему к убеждению, что в основе эзотерического культа альбигойцев не поклонение дьяволу, а эротизированный обряд приобщения к тайне Элевсинских мистерий (в «Песни I», завершаемой славословием «светящейся» Афродиты, отправной точкой странствий по жизни паундовского героя становятся

⁴⁷ Местонахождение легендарной чаши св. Грааля – по преданию после падения этого последнего оплота альбигойцев чаша в 1244 г. была тайно вынесена из лагеря осажденных и некоторое время укрывалась в пещере около Фуа; Элиот, судя по всему, вслед за Паундами посетил близлежащий Грот-де-Нио.

⁴⁸ Поразительно, но эта же тема инициации в мистерию проходит через первый роман другого друга Паунда, Э. Хемингуэя, писателя, на первый взгляд, в корне отличного от Элиота – в романе «И восходит солнце» (1926) Джейк Барнс, «оскопленный» на войне, продельывает путь через Пиренеи, не только чтобы достигнуть Сан-Себастьяна, но и чтобы соприкоснуться там с энергиями нового культа, в реалиях которого сплетены поклонение новой Цирцее (Брет Эшли), дионисизм (винопитие) и коррида.

посещение острова любви, принесение жертвы и снисхождение в Гадес для выяснения обстоятельств своей дальнейшей судьбы у прорицателя Тиресия). Историческим носителем этой священной «светоносной» тайны, связанной, как подтверждает М. Элиаде, с «сакральностью сексуальной активности» и соответствующими «Последним Испытанием», «вторым рождением»⁴⁹, он считал Г. Кавальканти, паундовский перевод стихотворения которого инкорпорирован в «Песнь XXXVI». Но не в меньшей степени он считал приобщенным к ней, излучению света, имеющего эротическую природу, и себя – поэта и человека, традиционно окружавшего себя женщинами (в особенности это касается любовного треугольника Эзра – Дороти – Ольга Радж, других многочисленных любовных увлечений), а также мужчинами, относившимися к нему как к оракулу. В программной для Паунда «Песни XXXVI» – т.е. уже в 1930-е годы – об этой тайне, требующей тонкого восприятия, говорится как о “*Sacrum, sacrum, illuminatio coitu*”; в связи с ней упомянут не раз обвинявшийся в еретичности своего вероучения Иоанн Скотт Эриугена.

Эта же тема звучит в «Песни XIX». То, что она имеет для поэта не частный интерес, а являет собой символ тайной веры, подчеркнуто Паундом в «АБВ чтения» («целый корпус знания, прекрасного, тонкого... хранящегося в тайниках разума Европы»⁵⁰), «Путеводителе по кальтуре» («реальность *нуса*»⁵¹) а также в переписке за 1939-й год: «Таинства *не* подлежат открытию, никакого путеводителя к ним не было написано и не будет»⁵². Символично, что использование проституток «ростовщицами» древности при совершении Элевсинских мистерий привело к их краху («Песнь LV»).

Объем данной статьи не позволяет детально говорить о многообразии паундовских контактов с Элиотом, включавших в себя как помощь (в частности, публикация «Пруфрока и других наблюдений» за свой счет; поход Паунда в госпиталь в 1917 г. с намерением воспрепятствовать намерению Элиота поступить на американскую военную службу; вычитка Эзрой и Дороти гранок «Священного леса» в 1919 г.; усилия Паунда, направленные на получение Элиотом премии журнала *Dial* осе-

⁴⁹ Элиаде М. История веры и религиозных учений: От каменного века до элевсинских мистерий / Пер. с фр. М.: Академический Проект, 2012. С.366.

⁵⁰ Pound, E. *ABC of Reading*. London: Routledge, 1934: 104.

⁵¹ Pound, E. *Guide to Kulchur*. London: Faber & Faber, 1938: 44.

⁵² *The Letters of Ezra Pound*: 327 (письмо Г. Сваби от 31 октября 1939 г.).

нию 1922 г.), советы, касавшиеся круга общения и чтения; поддержку во время кризиса отношений с Вивьен, различные критические отзывы (реакция Паунда из Рапалло на выход очередных номеров *Criterion*⁵³, публикацию тех или иных авторов в издательстве *Faber & Gwyer*), рецензии на новые книги Элиота⁵⁴, так и совместное времяпровождение (поход на премьеру «Механического балета» Дж. Антейла в Париже 20 июня 1926 г., присутствие Элиота 29 июня того же года на парижской премьере оперы Паунда по мотивам «Завещания» Вийона; посещение выставки рукописей У. Уитмена в парижском магазине «Шекспир и компания» С. Бич в 1934 г.). Паунд всегда был готов принять друга в Рапалло. И Элиот, по меньшей мере, три раза посетил его там (август 1925 г.; декабрь 1925 г.; конец 1934 г.). Ради встреч с Элиотом Паунд специально приезжал из Италии в Париж в мае 1926 г. После Второй мировой войны личные встречи между поэтами происходили только в вашингтонском госпитале св. Елизаветы, где по приговору суда Паунд проходил принудительное пожизненное лечение. Первая встреча имела место в начале июня 1946 г. Последняя – и больше друзья уже никогда не встречались (хотя Паунд приглашал Элиота побывать у него в 1959 г.) – в 1956 г.

Отличались ли суждения Паунда, сделанные лично другу, от высказываний об Элиоте, сделанных им другим людям? Если просмотреть паундовскую переписку с родителями, Дж. Джойсом, Э.Э. Каммингсом, Дж. Лафлином, О. Радж, а также записи поэта Ч. Олсона, то обнаруживается, что Паунд, хотя порой и иронизировал над другом («Ну, я слушал УБИЙСТВО в соборе по радио прошлой ночью. О эти голоса на Кокни [...] Мммр Шакспер от-ды-хаег»⁵⁵; «Гаварит мальтийский пеес сиаемскому коту / И куда же гнет старый пастор Поссум?»⁵⁶), «аффектированным и искусственным языком»⁵⁷ его драм, безжизненностью журнала *Criterion* («мавзолей»⁵⁸), окружавшими Элиота «кош-

⁵³ См. его ремарки по этому поводу в кн.: *The Letters of T.S. Eliot*. Vol. 4.

⁵⁴ См., напр., рецензию Паунда в *New English Weekly* на книгу Элиота «Богам неведомым» (март 1934 г.).

⁵⁵ *The Letters of Ezra Pound*: 277 (письмо от 5? января 1936 г.).

⁵⁶ Carpenter, H. *A Serious Character*: 502 (в письме Э.Бедфорд от 16 апреля 1939 г. Паунд откликнулся на выход «Книги старого Поссума о практических кошечках», 1939, архив Библиотеки Лилли).

⁵⁷ *The Letters of Ezra Pound*: 324 (6 августа 1939 г.).

⁵⁸ *Ezra Pound to His Parents*: 553 (28 января 1925 г.).

ками (англо и псевдо)»⁵⁹, «фарфоровыми мальчиками Фейбера»⁶⁰, был несмотря на кажущееся неприятие христианства Элиота абсолютно лоялен ему, а порой и защищал его: «Поссум... держится. Он содержит доску объявлений единственную в Англ., где честная информация о честных новостях МОЖЕТ быть вывешена»⁶¹.

Надо сказать, что и Элиота, отказавшегося опубликовать в «Фейбере» паундовскую книгу «Джефферсон и/или Муссолини: L'idea Statale – Фашизм каким я его вижу...» (1935), на личном уровне не смущали ни фашистские высказывания Паунда, ни, тем более, его пропаганда теории социального кредита К.Х.Дугласа, которую он с 1934 г., став редактором еженедельника *New English Weekly* (вместо скончавшегося Орейджа), даже публично поддержал. В целом это дает почувствовать его письмо от 25 января 1934 г.: «Я восстаю & еду НУ, & еду в Рапаллуу, | Где чернила почти зелены, & карандаши почти голубы» (Элиот обыграл цвета, использовавшиеся Паундом в «фашистском» оформлении своей почтовой бумаги)⁶². Исключение составили антисемитские заявления Паунда, на которые в переписке с собой Элиот уже после Второй мировой войны старался наложить вето.

В свете сказанного уместен вопрос о том, фигурирует ли Элиот, написанное им не только в переписке или эссеистике, рецензиях Паунда, но и в образности его «Песен». Учитывая элементы особого автобиографизма поэмы и ее частей, а также важность Элиота для Паунда, утвердительный ответ на него очевиден. Однако наличие этих образов не всегда очевидно и носит порой закамуфлированный или метафорический характер. Попробуем выявить основные из них.

Так, в «Песни VIII», первой из песен о ренессансном кондотьере С. Малатесте, Элиот представлен цитатой из «Бесплодной земли» (“These fragments I have shored against my ruin”, часть V): “These fragments you have shelved (shored)”. Столкнувшись с этим «заимствованием» при первой подготовке к печати «малатестианского» цикла песен в *Criterion* (июль 1923 г.; позднее нумерация этих песен – IX–XII – была изменена на VIII–XI), Элиот, помня о помощи Паунда при подготовке к печати «Бесплодной земли», категорически просил того

⁵⁹ *The Letters of Ezra Pound*: 328 (3 ноября 1939 г.).

⁶⁰ *Ibid.*: 279 (28 марта 1936 г.).

⁶¹ Carpenter, H. *A Serious Character*: 502 (недатированное письмо Дж. Лафлину, другу и публикатору Паунда, владельцу издательства *New Directions*).

⁶² *Ibid.*: 484.

снять эту строку по «тактическим соображениям»: «Окружающие склонны считать, что мы пишем наши стихи совместно или что ты пишешь мои стихи & я твои»⁶³. Паунд пошел ему навстречу, но затем восстановил строку в издании «Набросок XVI песен» (Париж, 1925), справедливо полагая, что они относятся не только к собору, возводимому Малатестой, но и к сквозной стилистике его поэмы-скрытого «храма», а также к ее философии эроса, метаистории (о чем уже говорилось выше).

В «Песни XXIX» (написана в 1928 г.) Элиот напоминает о себе маской – Арнаутом (то есть Арнаутом Даниелем, с которым не раз через ссылки на Данте, изобразившим этого поэта-трубадура в аду среди других содомитов, он ассоциировал себя в своей поэзии и в жизни), который на фоне замка Гираута де Борнеля произносит запомнившиеся Паунду собственные слова Элиота при посещении Лангедока в 1919 г. (“I am afraid of life after death”... “Now, at last, I have shocked him”). В «Песни XLVI» – «его Преподобием Элиотом» (“the Reverend Eliot”, ироническим прозвищем, придуманным Паундом для Элиота) и его поиском «более естественного языка» (“a more natural language”). В пизанской «Песни LXXVII» – ироническим упоминанием о м-ре Элиоте, не сумевшем оценить, как выразился Паунд в 1933 г., «огневую», «спермопорождающую»⁶⁴ красоту Гришкин (ее прототипом стала Серафима Астафьева, балерина труппы С. Дягилева, с которой Паунд ради «эксперимента» познакомил Элиота в 1917 г.), персонификации женской фигуры и ее запахов в элиотовском стихотворении «Шепотки бессмертия».

В «Песни LXXIII» (1945) фигурирует встреча в Вероне в кафе «Данте», по ходу которой оба поэта на фоне развалин римского амфитеатра и в присутствии любовницы Паунда, Брайд Скэрэтон (она названа своим реальным прозвищем, Тий [Thiу]), обсуждали ту программу дальнейшей издательско-журнальной деятельности Элиота, которую он, к разочарованию Паунда, в дальнейшем так и не реализовал, пойдя на поводу у требований леди Ротермир и других английских носителей «фальшивых» ценностей:

Так мы сидели там подле арены
снаружи, Тий и il decaduto⁶⁵

⁶³ *The Letters of T.S. Eliot*. Vol. 2: 141.

⁶⁴ *Charles Olson and Ezra Pound*, ed. C. Seelye. New York: Grossman, 1975: 79.

⁶⁵ il decaduto (ит.) – человек упадка, декадент.

кружевные манжеты падали у него на костяшки
думали о Ларошфуко⁶⁶
но программа (Кафе Данте) программа 1920-го или
около того ни союзника не нашла ни журнала

В «Песни LXV» (строка 187) имя Элиота, судя по всему, отсылает к его носителю как свидетелю (слушателю) развертывания бесконечного паундовского рапсодизирования. Гораздо загадочнее двойное упоминание «м-ра Элиота» в «Песни LXXX» (строка 88 и далее). В данном контексте Элиот выступает как носитель знания о «частичном воскресении мертвых» (восстании не физическом, а по подобию, “in identity but not atom for atom”) в день всех святых в Каире, знания, которое не могут принять современные «саддукеи». Учитывая, что речь в этой части песни идет об рассеянных по свету останках таких особых «святых», как неназванный Джон Рид (однокурсник Элиота по Гарварду был похоронен в Кремлевской стене⁶⁷), седьмой президент США Э. Джексон, Наполеон – все они, в понимании Паунда восстали против ростовщичества, и, кроме того, о якобы неразрушимой таинственной человеческой косточке луз (“The bone *luz*”; треугольная позвоночная косточка, без наличия которой, согласно кабалистической традиции, воскресение во плоти невозможно⁶⁸), то несложно предположить, что Паунд имеет в виду особый (известный не евангелистам, а неким «авторам», “according to some authors”) культ, связанный с «каирским» (иными словами, египетским) ритуалом почитания мертвых.

Фигурирует ли, в свою очередь, Паунд в поэзии Элиота? Напрямую, насколько следует из известных нам публикаций, не фигурирует. Впрочем, символическим обозначением Паунда правдоподобно, по нашему мнению, считать Стетсона, спутника лирического героя в Части I «Бесплодной земли». Обоим известно о тайне – том зарытом в зимнем саду загадочном трупе, который следует оберегать от когтей пса и иных возможных осквернителей праха. И оба владеют французским, читали бодлеровские «Цветы зла», оба, явно союзники по владению неким не

⁶⁶ На наш взгляд, имеется в виду граф Антуан де Ларошфуко, щедро финансировавший розенкрейцерский орден Сара Пеладана («Орден Розы†Креста»).

⁶⁷ Эта деталь поэмы осталась не понятой ее в целом тонким комментатором, см.: Terrell, C. F. *A Companion to The Cantos of Ezra Pound*. Berkeley, CA; Los Angeles, CA: University of California Press, 1993: 433.

⁶⁸ У Паунда имелись сведения, что подобная кость была намеренно похищена из гробницы Скотта Эриугены.

желательным для разглашения секретом, владеют искусством маски, умением читать то, что скрыто между строк.

Носитель этого имени вполне способен быть маской Эзры и потому, что Паунд в Лондоне начала 1910-х годов щеголял экстравагантными головными уборами (американская фирма «Стетсон» славилась ковбойскими шляпами). Сходный спутник лирического героя, на сей раз безымянный, вновь, как нам кажется, возникает у Элиота в Части V, где описывается восхождение на гору в направлении таинственной часовни – той заброшенной руины, с которой связана историческая судьба альбигойского Грааля. Помимо мистического аспекта, здесь напоминает о себе и автобиографический: совместное путешествие поэтов по тамплиерским местам в Пиренеях. Еще один образ такого спутника, на сей раз современного трубадура, а также посвященного, *il miglior fabbro* (в данном случае – «лучшего мастера», то есть лица, стоящего на более высокой ступени посвящения), помощника на символическом пути вверх, имеется у Элиота, на наш взгляд, в поэме «Пепельная среда» (1930), где на четвертой площадке духовной лестницы герою встречается «некто плечистый в сине-зеленом... [играющий] на свирели... кудрей позолота» (пер. А. Сергеева; “The broadbacked figure drest in blue and green... with an antique flute... brown hair”), то есть встречается орфическая фигура, в чьих чертах угадывается «дионисист» Паунд, имевший вьющиеся каштановые волосы.

Если говорить об отношении Элиота к Паунду в жизни, то он принял опеку, дружбу, творческую помощь старшего поэта, который видел в нем равного (это косвенно подтверждает тот факт, что Мария, дочь Паунда от Ольги Радж, девочкой с подачи отца заучила наизусть совершенно недетского «Пруфрока»). И Элиот никогда не забывал о роли Паунда в своей творческой биографии. Когда ему по ходу визита в Гарвард предложили выступить 7 октября 1932 г. на поэтическом вечере с чтением стихов, то он предложил организаторам стихотворение Дж. М. Хопкинса, фрагмент из «Моберли» и «Оду II» («Пиндарическую оду на футбольном матче») У.Х. Одена⁶⁹.

Соответственно получив известность как поэт и критик (приблизительно к 1923 г.), он на протяжении всей дальнейшей жизни – и даже в те моменты тогда, когда Паунд считался «сумасшедшим» (мнение Дж. Джойса и Э. Хемингуэя, встретившихся с Паундом в Париже

⁶⁹ *The Letters of T.S. Eliot*. Vol. 6: 1932-1933, eds. V. Eliot and J. Haffenden. London: Faber & Faber, 2016: 466.

в 1934 г.) или «изменником родины» (общественное мнение в США в 1945 г.) – оказывал тому неизменную человеческую и профессиональную поддержку. Проявлял Элиот внимание и к Дороти (с которой имел отдельную, весьма нежную переписку), ее сыну Омару Паунду (1926–2010), и к Ольге Радж, спутнице жизни поэта в Рапалло, а также после 1958 г. Передалось от Элиота подобное отношение к Паунду и Валери Элиот, второй жене поэта, которая уже после кончины мужа (Паунд специально прилетел в Лондон для присутствия 4 февраля 1965 г. на траурной церемонии в Вестминстерском аббатстве) привлекла Паунда к изданию обнаруженных в Нью-йоркской публичной библиотеке черновиков «Бесплодной земли».

Почувствовать тональность этих отношений дает письмо Элиота критику Эдмунду Уилсону от 11 января 1923 г.: «Мне доставляет большую боль завышенная оценка моего творчества за счет паундовского. И это вопрос не дружеских отношений или моей безмерной творческой обязанности ему, а справедливости; я в высшей степени восхищен “Песнями” независимо ни от чего [...] он гораздо больший мастер, чем я»⁷⁰. В письме бывшему имажисту, поэту Ф.С. Флинту (18 ноября 1927 г.), высказавшему жесткое суждение о Паунде, сходная мысль сформулирована иначе: «...я никогда не испытываю особого счастья от того, что говорю о Паунде»⁷¹.

Подобная самооценка Элиота сформировалась на основе его печатных отзывов о Паунде, начавших появляться с 1918 г. Первой из них стала брошюра «Эзра Паунд: его метрика и поэзия», напечатанная без указания автора нью-йоркским издательством “Alfred A. Knopf” (январь 1918 г.) перед выходом в свет паундовской книги критической прозы («Паванны и дивизии»). Наиболее содержательны в ней слова о Паунде как «самом образованном» современном американском поэте, для восприятия которого требуются не встречающая ученость читателя, построчные сноски, а «тренированное ухо». По мнению Элиота, ритмика и язык автора *Personae*, «Ликований»⁷² восходят не к Чаттертону, Хенли, Кипплингу и, тем более, не к Уитмену, а к Йейтсу и Браунингу. Паунд – «отец верлибра в Англии», и той его разновидности, которая стала итогом «неутомимого изучения строгих форм и чужих метрических систем». Музыка Паунда, автора “Altaforte”, лучшей сестины,

⁷⁰ *The Letters of T.S. Eliot*. Vol. 2: 11.

⁷¹ *The Letters of T.S. Eliot*. Vol. 3: 830.

⁷² Другой перевод – «Торжества».

когда-либо написанной в Англии, иная, чем у Шелли или у Суинберна, Малларме – она «всегда определена и конкретна, так как за ней всегда стоит определенное переживание»; его слова «красивы визуально и красивы по звуку». Элиот не только подробно комментирует паундовские программы имажизма, формальную дисциплину, возможности стилизаций (под Катулла, Марциалла или Вийона, под автора «Морестранника», под Теофила Готье или Корбьера), но и специально подчеркивает постоянное движение поэта вперед, интерес к «современным темам» и грядущий переход к «эпике». Для того, чтобы ознакомиться с «Песнями», предупреждает он, зная об их первой публикации, читатель должен пройти с Паундом все этапы его пути и получить «определенную подготовку»⁷³.

Затем последовали подписанные рецензии – на книгу критической прозы «Паванны и дивизии» в лондонском журнале *Egoist* (1918), поэтический сборник “*Quia Pauper Amavi*” в лондонском журнале *Athenaeum* («Метод м-ра Паунда», 24 октября 1919), на вышедшую в 1919 г. отдельной книжкой в издательстве “Ovid Press” поэму «Хью Селвин Моберли» (*Times Literary Supplement* от 1 июля 1920 г.), на опубликованную в 1926 г. США книгу «*Personae*: Избранная поэзия Эзры Паунда» («Самодостаточное превосходство», журнал *Dial*, №1 за январь 1928 г.), а также письма (письмо в журнал *Athenaeum* и в литературное приложение к газете *Times* – оба напечатаны от 7 ноября 1919 г.). В рецензии на поэму «Хью Селвин Моберли» Элиот, в частности, отмечает, что она, «обладая всеми свойствами структурности, ритмики и искренности, без всякой нужды темна [...] Если автор позабудет о своем неприятии [полуобразованной аудитории], то его вещи станут приятнее и более доходчивыми»⁷⁴.

Параллельно стали появляться небольшие статьи – заметка «Заметка об Эзре Паунде» (газета *To-day*, 1918, 4 сентября), фрагмент о Паунде в изданном американским издательством “Farrar & Rinehart” сборнике «Свидетельства об Эзре Паунде» (1933; в нем также содержатся высказывания о Паунде Ф.М. Форда, Э. Хемингуэя, Х. Уолпола, А. Маклиша, Дж. Джойса, А. Тейта, У.К. Уильямса, Э. Уилсона и др.), предисловие к составленному Элиотом сборнику «Избранная поэзия» Паунда (издательство “Faber & Gwyer”, опубл. 23 ноября 1928 г.)⁷⁵, ста-

⁷³ *The Complete Prose of T.S. Eliot: The Critical Edition*. Vol. 1: 630, 631, 632, 644.

⁷⁴ *The Letters of T.S. Eliot*. Vol. 1: 481.

⁷⁵ В этом предисловии Элиот среди поэтов, оказавших влияние на раннего

тя «Эзра Паунд» (журнал *Poetry*, 1946, №6). Все они являются примерами эссеизма. Из предисловия к «Избранной поэзии» – верстку этого предисловия Элиот выслал Паунду 22 сентября 1928 г. с предложением внести в него возможные коррективы по совету друга, – к примеру, следует, что лучшая вещь Паунда до «Песней», по мнению Элиота, это поэма «Хью Селвин Моберли» и что Паунд (речь шла о стихах-стилизациях из книги «Китай») – «изобретатель» китайской поэзии «нашего времени».

Наиболее интересны суждения о Паунде в эссе «Заметка об Эзре Паунде», а также в рецензиях «Метод м-ра Паунда» (отклик на “*Quia Pauper Amavi*”, 1919) и «Самодостаточное превосходство» (отклик на американское издание паундовской поэзии «*Personae: Избранная поэзия Эзры Паунда*», 1926, издательство “*Boni & Liveright*”). «Заметка об Эзре Паунде» характеризует творчество американца на фоне современной поэзии как нечто цельное и заслуживающее уважения. Англия, на взгляд Элиота, еще меньше готова к принятию его таланта в 1918 году, чем в 1910-м, что отражает падение уровня британской поэзии. Ученый поэт, «обладающий даром вызывать прошлое к жизни», Паунд создал ряд «шедевров, одни в виде перевода, другие – как римейки». Это «предполагает целостный взгляд на всю последовательность европейской поэзии, берущую начало от Гомера». В «Заметке» содержится и первая реакция на «Три песни» (I-III в их первоначальной нумерации; *Poetry*, 1917, июнь): «Недавний эпос Паунда ... иной природы, чем метод Джойса в “Улиссе”»⁷⁶.

В первой из двух названных рецензий заслуживают внимания наблюдение о Паунде как поэте, превосшедшем медиевализм Йейтса по степени «мощной интеллектуальности», постоянно меняющим свои «маски» (или «персоны»): Арнаут Даниель, Бертран де Борн, Гвидо

Паунда, «всегда в своем развитии идущего вперед», называет не только Браунинга и Йейтса, но и Морриса, Суинберна, Доусона, Л. Джонсона, а также шотландскую поэтессу Фиону Маклеод, поклонницу Д.Г. Россетти, деятельного участника «Кельтского возрождения» и пропагандиста верлибра. См., напр., также: «Его называют по своей сути и “современным”, и... “устаревшим”. Неверно и то, и другое. Однако он более современен, по моему мнению, когда берется не за Италию и Прованс, а за современную жизнь. ... но только Паунд может воспринимать их как живых людей [Арнаута Даниеля, Гвидо Кавальканти]... “Проперций” – пролегомена к “Песням” (*The Complete Prose of T.S. Eliot: The Critical Edition. Vol.3: Literature, Politics, Belief. 1927-1929, eds. F. Dickey, J. Formichelli and R. Schuchard. Baltimore, MD; London: Johns Hopkins University Press, Faber & Faber, 2015: 517, 519, 521, 528*).

⁷⁶ *The Complete Prose of T.S. Eliot: The Critical Edition. Vol.1: 749, 750, 752.*

Кавальканти, Ли Бо, Проперций), а также характеристика опубликованных «Песен»: «Песни большой поэмы (не завершенной) интригуют. Они полны красоты. Они демонстрируют выдающееся мастерство. Их важность... в том, что в них, в отличие от Проперция, слиты все предшествующие маски, представлено давление всей суммы прошлого на настоящее. В незавершенности этих песен [these Cantos] вальяжный или ленивый читатель найдет лишь последовательность ярких, разрозненных образов и коллекцию неясных литературных аллюзий. Более разбирающийся – обнаружит тонкий опыт по сжатию существенных элементов сюжета или ситуации...»⁷⁷.

Во второй, написанной уже после выхода книги «Набросок XVI песен Эзры Паунда» (Париж, 1925), – Паунд представлен как «мастер стиха высшей и самодостаточной пробы [...] Изобретая новые ритмы, он является тем, кто расширяет и утончает наше мироощущение; и это касается не только вопроса техники [...] Мне не приходит в голову никто из поэтов, моего поколения и следующего, чьи стихи (разумеется, лишь удовлетворительные) не выиграла бы от знакомства с паундовскими». Признавая «Песни» «самым интересным» во всем творчестве Паунда, отметив их «интеллект и юмор», Элиот находит в них один лишь недостаток, «возможное преобладание звукового восприятия мира над визуальным». В любом случае, Элиот признается, что Паунду подвластно в стихах все, что он желает выразить, что все у него связано общим ритмом. Тем не менее, «его никогда не волновал и, похоже, не волнует смысл “Песен”. ... Для меня вполне достаточно его суждение, что он считает, что знает, о чем пишет; да, там есть философия, но мне она не интересна... Это не означает, что он говорит ни о чем, ибо говорение ни о чем неинтересно...».

К высокой личной похвале («Мой долг перед ним как критиком столь же велик, как долг версификатора») Элиот, благо эта рецензия датируется уже 1928-м годом, добавляет и иное: «Однако философия Паунда, я подозреваю, несколько антикварная. Он начал как последний ученик Деяностых, на которого сильно повлияли м-р Йейтс и м-р Форд Мэдокс Форд. К этому добавилась его собственная обширная эрудиция, что породило причудливый синкретизм, так им, думаю, и никогда не приведенный в порядок. Разумеется, он крайний Романтик. Его Ро-

⁷⁷ *The Complete Prose of T.S. Eliot: The Critical Edition*. Vol.2: The Perfect Critic. 1919-1926, eds. A. Cuda, R. Schuchard. Baltimore, MD; London: Johns Hopkins University Press, Faber & Faber, 2014: 142, 143, 144.

мантизм позволил ему оживить многое, что нуждается в оживлении... Данте... поэзию Прованса, Италии... Гвидо Кавальканти, Арнаута Даниеля... версификацию [...] Правда, иногда я чувствую, что у него образуется мешанина из всего этого. ... интересно, как он примирит все свои интересы, как примирит даже провансальскую и итальянскую поэзию. В нем жив до некоторой степени средневековый мистик, но мистик без веры; все это смешано с лешими м-ра Йейтса (место этим чудным созданиям в их родных водоемах) и пересекается с гормонами д-ра Бермана; сверху же по всему прошелся паровой каток конфуцианского рационализма [...] В итоге мы не получаем ответ на вопрос (он лишь еще более заостряется в не оконченных "Песнях"), во что же верит м-р Паунд?»⁷⁸.

Ответ Паунда на этот вопрос в письме Элиоту от 18 января 1928 г. предстает исключительно ироничным: «Ну, прямо-таки речь патриция. [...] некоторые термины, такие как РРРомантик, требуют объяснения. Но, пожалуй, при личной встрече. [...] Считаешь ли ты, что "я призван" ответить тебе в печати на твое суждение о моей жизни как безнадежной и беспорядочной умственной свалке из изношенных костюмов дяди У-ма [имеется в виду У.Б. Йейтс – В.Т.] и м-ра Форда? Или мне просто промолчать?»⁷⁹

Тем не менее, Паунд при возможности дал Элиоту и публичный ответ – поначалу в эссе «Кредо», напечатанном в декабре 1930 г. в малоизвестном американском прокоммунистическом журнале *Front* (шт. Нью-Мексико), а затем в эссе «Почем ныне музы?» на страницах принадлежавшего сильно полевевшему Орейджу еженедельника *New English Weekly* от 24 мая 1934 г.). Поводом для последнего стали лекции, прочитанные Элиотом в Гарварде, Университете Джонс Хопкинс, Университете Вирджинии осенью 1932 – весной 1933 года, а также первая из книг, напечатанная по их итогам («Назначение поэзии и назначение критики: Очерки отношений критики и поэзии в Англии», 1933). Поприветствовав «декана английской критики» и «издателя самого яркого британского» журнала, отметив содержательность введения, первой главы («остальное можно выбросить в мусорную корзину») за их призыв к критике сосредоточиться на художественном тексте как таковом, дабы устроить «генеральную чистку канав и стоков литературного сообщества», Паунд пеняет Элиоту за выбор материала («...не навя-

⁷⁸ *The Complete Prose of T.S. Eliot: The Critical Edition. Vol.3: 321-323.*

⁷⁹ *The Letters of T.S. Eliot. Vol. 4: 14.*

заны ли темы ряда лекций мертвенной рукой учебного заведения?», но что существеннее, – за «грубое невнимание к истории последних 150 лет», игнорирование в эссе «Современное сознание» интеллектуалов (Фабр, Фрейзер, Фробениус, Феноллоза), тех «творцов и наблюдателей современной истории», «изобретателей идей», без имен которых любой разговор об отношении «поэзии к жизни» будет бессодержательным, сведется к болтовне «совместного сенакля рэкетиров-эстетов и теоретиков». Элиот, иными словами, не реагирует на современность, ее социальные недуги, все виды современного «зла», на «падение Церкви», на «удушение газет через их контроль рекламодателей»: «Похоже, он страдает не от анемии, а от перенасыщения. ... Маркс и Ленин не существуют в его обозрении, однако он цитирует дилетантскую болтовню Троцкого»⁸⁰.

Еще резче, но при этом иронично, Паунд высказывается в связи с вопросом о своем «кредо» в письме Элиоту от 2 октября 1933 г.: «Вернемся к моей поэме / идея того, что они страдают, – может рассматриваться, но их ВОНЬ – это факт. Я ее ащущаю./ Касательно теологии ПЕСЕН / Не ожидаю от опущенного прокл христианством извращенного зверя или в сущности от кого-либо понимания хоть ОДНОЙ их идеи ва веки векооов»⁸¹.

Элиот словно прислушался к критике Паунда, ибо в книжном издании своих лекций, прочитанных в Вирджинии («Неведомым богам: учебник по современной ереси», 1934) подверг-таки современность критике и даже позволил себе выпад в адрес левой нью-йоркской богемы. Однако Паунду это показалось недостаточным. В рецензии «Заячья нора м-ра Элиота» (*New English Weekly*, 8 марта 1934 г.) он выступил против главного тезиса друга о религиозной слабости современной литературы и всего современного мира: «...основная идея и не правдива, и не выражена с достаточной четкостью. ... обычный человек относится сейчас к религии либо левачки, либо безразлично. В “эпохи веры”... религия в лице Церкви интересовалась этикой. И в особенности интересовалась экономическим неравноправием. ... деструктивный паразитизм был ею запрещен. ... [современная] религиозная слабость в... построении Церкви... церковной бюрократии»⁸².

⁸⁰ T.S. Eliot: *The Contemporary Reviews*: 266-267.

⁸¹ *The Letters of T.S. Eliot*. Vol. 6: 658.

⁸² Pound, E. “Mr. Eliot’s Mare’s Nest.” *The New English Weekly* 4 (1934, March 8): 500.

Пожалуй, один из немногих примеров довольно резкого выпада Элиота в печати против именно манеры Паунда – это письмо в *Times Literary Supplement* от 7 ноября 1919 г. В нем он, опираясь на рецензии специалистов по китайской поэзии, обвинивших Паунда во множестве ошибок, неточностей, отказывает его «китайским» переводам-стилизациям в точности, а также, по сходной причине, не принимает другой подобный опыт Паунда – перевод поэмы римского поэта Проперция, «Дань Сексту Проперцию» (тогда как сам Паунд, по его многочисленным и в чем-то весьма доказательным утверждениям, вкладывал в свою работу иной творческий смысл⁸³).

Впрочем, Паунд был осведомлен об одном, но так и не узнал о другом, – Элиот довольно подробно рассказывал о нем и его поэзии своим студентам в Гарварде в весеннем семестре 1932–1933 учебного года (семинар «Английская литература с 1890-х годов до сегодняшнего дня» велся им в сотрудничестве с профессором Т. Спенсером дважды в неделю с 7 февраля по 4 мая). Из сохранившихся в архивах университета планов лекций, которые поэт, окончив курс, без малейших колебаний подарил Спенсеру (видимо, из-за полной уверенности в их дальнейшей ненужности; ранее он аналогичным образом поступил с черновиками «Бесплодной земли»), следует, что Элиот рассказывал студентам о влиянии на лирику Паунда Хьюма («Девушка»), Браунинга («Под Перигором. III»), своем отношении к «Моберли» как «возможно, самой выдающихся из его поэм», а также о «возвращении» Паунда в «Песнях» к форме маски «в более усложненной», чем в «Моберли» форме. Прогнозируемая Элиотом длина большой поэмы – 100 песен. Комментируя технику той или иной песни («Песнь I» – «аллитерационный англо-саксонский стих», «Песнь VIII» – «повествование чистой воды»), Элиот специально останавливается на «схеме» целого: «Музыкальный образец, проходящий через историю как целое и трактующий ее синхронически. Главная тема. Объяснение Йейтса⁸⁴. / 1. Одиссей спускается в Ад. 2. Метаморфоза. Выполнено прекрасно. 3. Сид. 4.

⁸³ См. напр.: *The Letters of Ezra Pound*: 148-150 (письмо Э.Р. Орейджу – апрель? 1919 г.); *Ezra Pound to His Parents*: 439-440 (письмо отцу – апрель? 1919 г.).

⁸⁴ Судя по всему, имеются в виду следующее высказывание У.Б. Йейтса: «... он объяснит его, когда окончит сотую песню и проявится общая структура подобно тому, как это происходит в фуге Баха. Они будут содержать не сюжет, не хронику событий, не логическое развитие мысли, а две темы; сходение в Гадес из Гомера и метаморфозы из Овидия, и в них будут вплетены средневековые или современные исторические персонажи» (Yeats, W.B. *A Packet for Ezra Pound*. Dublin: Cuala Press, 1929: 2).

Метаморфозы. 5. Прованс. Убийство Алессандро Медичи. 6. Королева Алиенора (Генрих II). ... 12. Рассуждения на современные темы. 13. Китайская философия. 14-15. Адский месяц. 16. Война и русская революция. 7. Смесь разных тем. ... Компендиум всего, о чем он читал и слышал. Каждый должен дать собственную оценку. Влияние на версификацию огромно»⁸⁵.

В любом случае, элиотовские рецензии, эссе выполнили свое назначение. По мере становления своей известности Элиот, порой довольно туманно рекламируя друга, способствовал росту его популярности в США, где Паунда именно как поэта вплоть до конца 1920-х годов мало кто знал.

В качестве эмблемы признательности Элиота Паунду гораздо более известно посвящение к «Бесплодной земле». Впервые в печатном виде оно открыло текст поэмы в первом элиотовском «Избранном», книге «Избранная поэзия 1909-1925» (издательство “Faber & Gwyer”, 1925), но Паунду было знакомо раньше, по дарственной надписи на титульном листе первого книжного издания поэмы (декабрь 1922 г., нью-йоркское издательство “Liveright”): «Эзре Паунду | *il miglior fabbro* | Т.С.Э. | Янв. 1923» (ит. – лучшему ковачу; итальянские слова заимствованы из паундовской книги «Дух рыцарского романа», где эта усеченная цитата из «Чистилища» Данте⁸⁶ относится к провансальскому трубадуру Арнауту Даниелю).

Печатными отзывами Элиота о себе Паунд был не очень удовлетворен. 25 октября 1919 г. писал Дж. Куинну по этому поводу следующее: «Элиот напустил скучного, но, думаю, ценного дыма в “Атенеуме” [...] В более ранних статьях он продемонстрировал дух университетского Английского Департамента: литература – не для удовольствия, а для чего-то, что взбаламученное новоанглийское сознание *обязывает* тебе нравиться»⁸⁷. В особенности Паунду была не по душе критика Элиотом «Проперция», который считался им в 1918 г. лучшим своим произведением, но был впоследствии не включен Элиотом в издание составленной им паундовской «Избранной поэзии» (1928).

⁸⁵ *The Complete Prose of T.S. Eliot: The Critical Edition*. Vol.4: English Lion: 1930-1933, eds. J. Harding, R. Schuchard. Baltimore, MD; London: Johns Hopkins University Press, Faber & Faber, 2015: 779-780.

⁸⁶ Песнь XXVI: ‘*Fu miglior fabbro der parlar materno*’ («Он был лучшим ковачом родного языка»).

⁸⁷ *The Letters of Ezra Pound*: 151.

Важным для изменения ролей в отношениях двух поэтов и их взаимных оценок стал, думается, 1922-й год. По выходе «Бесплодной земли» в «собственном» журнале *Criterion* Элиот сравнялся с Паундом, сделался в Англии в отличие от своего друга как «одним из нас» (модное в 1920-е годы благодаря Г. Стайн выражение, заимствованное из романа «Лорд Джим» Дж. Конрада), так и основным публикатором Паунда, у которого после отъезда из Лондона в Париж в 1921 г. и затем из Парижа в Рапалло (1924) фактически не осталось другой возможности печататься в английских изданиях. Паунд, не соглашаясь с публикаторской политикой Элиота в отношении себя по частностям, в то же время считал себя обязанным уже выведенному им на самостоятельную орбиту ученику. Тот благодаря хорошим отношениям со своим товарищем по Милтон-академии С. Тейером договорился в 1922 г. с этим новым владельцем журнала *Dial* о должности иностранного редактора для Паунда.

Это не означает, что отношения Элиота и Паунда после 1922 г. не знали противоречий. Напротив. Но из сферы непосредственного личного общения или взаимного рецензирования они в любом случае перешли главным образом в сферу личной переписки. Паунд по-прежнему неосознанно стремился выступать в роли «старшего», тогда как роль Элиота уже не была ролью «младшего брата». С одной стороны, он по-прежнему не был уверен в себе как поэте и в письме от 13 октября 1925 г. обратился к Паунду с просьбой помочь ему преобразовать отдельно напечатанные стихотворения в общий текст (поэму «Полые люди»), «почистить его». С другой, всячески подыгрывая Паунду, искусно стилизуясь под его эпистолярную манеру (ее смысл затемняла специфически паундовская имитация разговорного американского произношения, фрагментарность мысли, произвольные сокращения слов и имен), он как редактор журнала *Criterion* отстаивал новую линию поведения в отношении друга. Ее суть заключалась в поддержке Паунда-поэта, автора все новых и новых «песен», но отнюдь не его очередных протеже (Э. Хемингуэй, Р. Макэлмонд, Дж. Брайдсон и др.), которых он отказывался печатать в *Criterion* (например, эссе «Гертруда Стайн» Макэлмонда), сделав исключение только для Л. Зукофски – да и то в связи с публикацией написанной этим молодым поэтом статьи о «Песнях» (апрель 1931 г.), – а также Б. Бантинга.

И Паунд, как бы он ни был сконцентрирован на себе и своем понимании мира, поэзии, ощутил это изменение в Элиоте: «Я знаю Элиота тридцать лет, и никогда относительно него ни в чем не уверен. Ты знаешь, если он говорит “Нет”, то ничего не сделает, но если он го-

ворит “Да”, ты никогда не уверен, что будет так»⁸⁸. Отсюда изобретение Паундом прозвища Братец Кролик для себя (восходит к знаменитым детским сказкам Дж.Ч. Харриса о дядюшке Римусе) в ответ на самонарекание Элиота Поссумом (последнее обыгрывает идиоматическое английское выражение “to play possum” – «прикинуться» либо мертвым, либо не знающим или не понимающим чего-либо) в дарственной надписи Паунду в 1926 г. Кроме данного псевдонима Элиот подписывался в письмах Паунду как «Том-Поссум», «ТП» и даже «Тар-бейби» (Смоляное Чучелко – персонаж сказки Харриса, человек, слепленный из смолы Братцем Лисом для поимки Братца Кролика).

Важно отметить, что изменение общественной позиции Элиота 1930-е годы с «авангардистской» на консервативную в корне не затронуло отношение Паунда к его творчеству. И это поразительно, ибо другие видные «люди 1914 года» – Дж. Джойс, а также «дядя Уильям» (У.Б. Йейтс) – по сути перестали интересовать Паунда, хотя он и принимал их в Рапалло. В свете его обновившихся интересов (теория социального кредита, Конфуций, итальянский фашизм) и новой международной литературной орбиты, создававшейся им в Рапалло (Ж. Кокто, У. Льюис, У.К. Уильямс, Л. Фробениус, Р. Макэлмонд, Элиот, сам «Эз») Джойс стал казаться Паунду носителем «поноса сознания»⁸⁹, а позже и «сгоревшей ракетой». Принципиальное отличие между Элиотом и Джойсом Паунд в 1930-е годы определял лапидарно. За творчеством первого – «философия», какой бы она ни была, за творчеством второго, превратившимся в «завитушки»⁹⁰, – пустота.

В регулярной переписке между поэтами, приходившейся главным образом на 1921–1939 годы – с началом войны редкие письма Элиота шли к Паунду через Португалию – и опубликованной на сегодняшний день далеко не полностью (в составе шести томов переписки Элиота за 1898–1933 годы), среди самого разнообразного круга тем можно выделить несколько сюжетов. Кроме знаменитого обмена письмами по поводу редакции и издания «Бесплодной земли» (о котором будет сказано позднее)⁹¹, это – критика Паундом редакторской политики

⁸⁸ В разговоре с поэтом Ч. Олсоном в 1946 г.: *Charles Olson and Ezra Pound*, ed. C. Seelye. New York: Grossman, 1975: 88.

⁸⁹ Gordon, L. *T.S. Eliot: An Imperfect Life*: 257.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Паунд Элиоту (24 Saturnus An I) [от 24 января 1922 г.], Элиот Паунду (24? января 1922 г.), Паунд Элиоту (27? января 1922 г.), Элиот Паунду (14 марта 1922 г.), Элиот Паунду (28 июля 1922 г.).

Элиота в должности главного редактора журнала *Criterion*; подготовка Элиотом в издательстве “Faber & Gwyer” (которое он возглавил в 1925 г., уйдя со службы в банке Ллойдз) томика «Избранной поэзии» Паунда с собственным предисловием (увидело свет 26 ноября 1928 г.); помощь Элиота Паунду в подготовке английского издания переводов поэзии Г. Кавальканти (в конечном счете издано по-итальянски в Генуе в 1932 г.)⁹²; краткие комментарии Элиота к изданию им в *Criterion* и “Faber” (с 1929 г. издательство стало именоваться “Faber & Faber”) других поэтических и прозаических сочинений Паунда.

Первая публикация Паунда в *Criterion* состоялась не в первом номере, как следовало ожидать, а во втором и третьем (1923 г., эссе «В целом о критике»). В дальнейшем Элиот стремился, насколько возможно, к тому, чтобы уменьшить долю эссеистики Паунда в своем редакционном портфеле, но при этом давать карт-бланш другу на очередные песни: «ПОМНИ, я готов печатать кусок “Песен” величиной с Сигизмунда каждый год до тех пор, пока этот корабль не утонет»⁹³. И Элиот держал свое слово, напечатав, к примеру, в июле 1923 г. (№4) «малатестианский цикл» песен. Однако в какой-то момент трения по тем или иным причинам достигли предела и три песни (XVII–XIX) Паунд передал в распоряжение авангардистского журнала, выходившего в 1925–1926 гг. Париже (*This Quarter*, №2).

Несмотря на предоставленный шанс регулярно печататься в Лондоне, где поэт к 1921 г. нажил из-за своего порывистого характера немало врагов и стал своего рода изгоем, Паунд был не очень доволен своими гонорарами, а также статусом среди других, и, отметим, не менее честолюбивых, чем он, авторов журнала *Criterion*. В письме от 30 июля 1923 г. он, к примеру, после критики №4 с вызовом отмечает следующее: «[В номере все нечитаемо], включая Йейтса [...] Я не могу больше печататься с этой связкой сушеных грибов... *Criterion* еще хуже, чем *Dial*... Я еще могу терпеть твои консервативность и ученость, но не блумсберийские грибы, которыми у тебя, похоже, полон рот»⁹⁴. Аналогичное по духу письмо направлено уже самим Элиотом, когда Паунд в сентябре 1924 г. попытался пристроить в журнал стихи поэта-экспатрианта Ральфа Чивера Даннинга: «Не понимаю – при всем

⁹² См. историю этого издания в кн.: Moody, A. David. *Ezra Pound: Poet. A Portrait of the Man and His Work*. Vol. II: The Epic Years. 1921-1939. Oxford: Oxford University Press, 2014: 108-116.

⁹³ *The Letters of T.S. Eliot*. Vol. 2: 234 (письмо от 4 октября 1923 г.).

⁹⁴ *Ibid.*: 207, 208.

уважении, – что эта за *болезнь*. Предпочел бы что-нибудь из твоего неизданного незаконченного. Или ты считаешь, что у меня размягчение мозгов?»⁹⁵

Элиот подобные пикировки с Паундом либо пытался «сводить на нет», добавляя в свои письма нечто по-своему экстравагантное, либо жаловался Дж. Куинну по поводу трений с Паундом от 4 октября 1923 г.: «...имеется сложность в сочетании людей, которые не сочетаются между собой, Паунда и Олдингтона... ревнуют друг к другу... Паунду помочь сложнее, чем кому-либо еще. Помимо того, что он крайне чувствителен и горд, и мне приходится (нет, я должен) соблюдать позицию ученика в отношении него... всякий раз, когда я печатаю что-то из него, это пускает номер ко дну. Он предлагает больше, чем я хочу. [“Песни”] прекрасный материал, независимо от того, нравятся ли они кому-то или нет, но я не могу идти против своих принципов в связи с его статьями. Он всегда подает их в таком виде, что его ошибки бросаются в глаза, а здравые мысли (они всегда в некотором количестве имеются) запрятаны ...»⁹⁶. Элиот не преувеличивал. Еще с большими публикаторскими проблемами ему пришлось – уже как издателю – столкнуться в связи с книжными публикациями Паунда в 1930-е годы, выверяя в изданиях «Песен» иноязычные цитаты.

Это письмо демонстрирует, что Элиот, говоря о Паунде с другими лицами, в роли «Опоссума» был способен, вовсе не отменяя своего фундаментального расположения к другу, высказывать о нем и его творчестве мнения, имевшие либо ситуационный, либо прагматический характер. В особенности это дают понять высказывания 1950-х годов, то есть того десятилетия, когда официально считалось (и это было успехом адвокатов Паунда), что он к моменту своих пропагандистских передач на муссолиниевском радио «повредился в уме». Допуская, что близкая ему после Второй мировой войны британская журналистка Мэри Тревельян заносит их доверительные разговоры в свой дневник, который когда-то может быть опубликован (мемуарные записи «Понтифик с Расселл-сквер» до сих пор все же не опубликованы), Элиот поведал ей в марте 1955 г. следующее: «[Паунд] никогда не был полностью здоров. Но будучи молодым, я принимал его целиком... Думаю, он от года к году постепенно, неуклонно сходил с ума.

⁹⁵ Ibid.: 557 (в черновике письма «размягчение мозгов» приписано самому Паунду).

⁹⁶ Ibid.: 236.

Он любил только *хороших* поэтов и не имел сострадания или интереса к кому-либо еще. Он никогда не подсмеивался над собой... всегда оставался эгоцентриком»⁹⁷. Где-то рядом с приведенным высказыванием и мнение о Паунде, высказанное Элиотом во второй половине 1950-х годов влиятельному британскому критику Ф.Р. Ливису: «Я согласен с Вами относительно Паунда & суховатости “Песен” за исключением, по крайней мере, одного места и нескольких строк из так называемых “Пизанских песен”, в которых, как мне кажется, прорывается наружу нечто человеческое. ... Однако я действительно нахожу “Песни”, за вычетом этого исключительного момента, весьма сухими и депрессивными» (опубл. 1970)⁹⁸. Правда, поверим ли мы в полной степени нобелевскому лауреату, если тому же Ливису он 17 февраля 1932 г. сообщал иное: «... Я ценю “Песни” более высоко, чем Вы, но мы оба можем ошибаться в оценках [Ливис отдавал предпочтение поэме «Хью Селвин Моберли» – В.Т.], время и завершение поэмы, если она *когда-либо* будет завершена, покажут...»⁹⁹ Добавим к этому обращение к своим многочисленным слушателям, сделанное в США во время послевоенного визита в родную Милтон-академи: «Я все думаю о друге, в пору нашей молодости поглощенном поддержкой и правкой вещей неизвестных авторов, в которых он распознал талант, в такой же степени, как он был поглощен своим собственным творчеством; для целого поколения поэтов он сформулировал те принципы хорошего письма, в котором нуждалось то время; он пытался свести этих писателей вместе для их взаимной пользы; он вопреки многим преградам следил, чтобы их сочинения публиковались, следил, чтобы нашелся критик, который их бы отрецензировал; организовывал или поддерживал маленькие журналы, где они могли печататься, и, между прочим, любил устроить хороший обед для тех, кто себе этого не мог позволить...»¹⁰⁰.

Так или иначе, но самому Паунду Элиот в ответ на обеспокоившее его письмо от 31.07.1959 («Простим нам наши прегрешения. Во всяком случае ты извинишь меня, когда осознаешь степень моего поражения») посылает 30 октября 1959 г. из США *телеграмму* иного характера, где говорит о неоплатном долге всех современных поэтов перед Паундом,

⁹⁷ Gordon, L. *T.S. Eliot: An Imperfect Life*: 467-468.

⁹⁸ Carpenter, H. *A Serious Character*: 912.

⁹⁹ *The Letters of T.S. Eliot*. Vol. 6: 104-105.

¹⁰⁰ *The Poems of T.S. Eliot*. Vol. 1: Collected and Uncollected Poems, eds. C. Ricks, J. McCue. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2015: 581.

эпохальности его творчества. В последующих английских письмах (от 11 ноября, 28 декабря) Элиот весьма критично говорит о своей прозе, а 16 января 1960 г., характеризуя свое творчество в целом, находит «удовлетворительными только “Бесплодную землю” и три последних квартета»¹⁰¹.

Пожалуй, в 1959 г. Элиот был действительно искренен. В конце концов именно он издал «Избранную поэзию» Паунда в издательстве “Faber & Gwyer” (1928, ноябрь), а затем, уже в “Faber & Faber” выпустил внушительную серию паундовских книг, включая «АБВ экономики» (1933, апрель), «Сделать новым: эссе Эзры Паунда» (1934, сентябрь), «Одиннадцать новых песен XXXI–XLI» (1935), «Песни XLII–LI» (1936, декабрь, на обложке – 1937), «Вежливые эссе» (1937), «Пятая декада песен» (1937, июнь), «Путеводитель по кальтуре» (1938, июль), «Песни LII–LXXI» (1940, январь).

Редактура Паунда Элиотом требовала немалых усилий, но не содержала принудительных сокращений. Так, в издании 1935 г. были сохранены все грубые выражения. Исключение составило издание 1940 г., где презрительное упоминание о Ротшильдах (песнь LII) было заменено на прочерк. Правда, в первом послевоенном издании Паунда (1949) Элиот все-таки позволил себе идеологическую цензуру нескольких стихотворных строк.

Кроме того, в *Criterion* 1930-х выходили рецензии на издания Паунда. Так, рецензию на итальянскую книгу стихов Кавальканти предоставил Э. Жильсон (1932, октябрь). М. Мур был заказан отклик на «Набросок 30 песен» (1933, Париж, апрель) для апрельского номера за 1934 г. Самому Паунду Элиот предложил (июль 1932) написать некролог по поводу кончины издателя Хэролда Монро. Более того, он уступил нажиму Паунда и выпустил книжку стихов Бэзила Бантинга (1932).

Дискуссии между Элиотом и Паундом о возможных авторах «Фейбера» (интенсивная переписка в начале 1930-х годов) дают возможность понять, как они воспринимают свое поэтическое творчество в контексте собственного, а также следующего литературного поколения. В письме от 28 сентября 1933 г. Элиот, сокрушаясь о малом количестве равных себе поэтов в возрасте до 45 лет, соглашается с мнением Паунда (24 сентября) о значимости Марианны Мур как «Современного» поэта. В письме, написанном на следующий день, он утверждает,

¹⁰¹ Ibid.: 582. Цитаты из писем 1959–1960 годов приводятся по этому изд.

что не имеет представления, «кто такой Лоренс»¹⁰², хотя в предыдущем (недатированном) письме Паунда ясно, о ком идет речь. И это отнюдь не недоразумение. В отличие от Паунда Элиот не признает Д.Г. Лоренса-поэта, о чем он еще в 1930 г. решительно сообщал Э. Хейл: для него Лоренс плох не из-за традиционализма версификации, а из-за большей связи своей «поэзией» с собственной прозой, чем у кого бы то ни было¹⁰³. В свою очередь Паунд, по умолчанию позиционируя себя как равного Элиоту, настаивает, что его протеже Б. Бантинг, Брайдсон гораздо лучше элиотовских «маленьких авторов-снобов, умножающих туманы Темзы»¹⁰⁴, из которых он признает в определенной степени У.Х. Одена и Р. Боттралла (входящих, по его мнению, в десятку лучших молодых английских поэтов), но никак не С. Спендера (см. об этом также в письме Паунда Ф. Морли от 7 января 1934 г.¹⁰⁵).

Последним «предвоенным» проектом Элиота и Паунда стали переговоры об издании (его инициатором стал в начале 1940 г. Дж. Фейбер) сборника «Идеальный университет». Эссе для этой так и не состоявшейся книги должны были написать Паунд, Элиот, а также постоянно проживавший в Италии философ и писатель Дж. Сантаяна.

Печатать продолжал Элиот автора нескончаемых «Песен», как известно, и после войны в период его американского заключения (ноябрь 1945– апрель 1958)¹⁰⁶, что было по тем временам поступком довольно нетривиальным. В конце концов, Паунд мог быть приговорен за государственную измену к смертной казни (на чем настаивали прокоммунистические *New Masses*, с одной стороны, и находившийся в эмиграции в США писатель Л. Фейхтвангер, с другой), имел репутацию махрового антисемита¹⁰⁷. Элиот не только возобновил переписку

¹⁰² *The Letters of T.S. Eliot*. Vol. 6: 657.

¹⁰³ *Ibid.*: 779.

¹⁰⁴ *Ibid.*: 565.

¹⁰⁵ *The Letters of Ezra Pound*: 250.

¹⁰⁶ «Пизанские песни» (1949; американское изд. – 1948), «Песни Эзры Паунда» (1950 – первые 84 песни; расширенные изд. 1954, 1964, 1965), «Литературные эссе Эзры Паунда» (1954; издание содержало предисловие Элиота).

¹⁰⁷ Элиот, сталкиваясь с резкими высказываниями Паунда в переписке, в 1950-е годы моментально на это реагировал: «Не понимаю, почему должен получать от тебя все новые оскорбления о моих национальности или религии. Последняя включает еврейскую религию» (*The Letters of T.S. Eliot*. Vol. 6: 287). В то же время он, как мог, оправдывал Паунда. См., напр., его письмо Саймону Вайнбергу от 7.06.1962: «Факт того, что я был другом, и благодарным другом, Эзры Паунда, никогда не означал, что он повлиял на мое отношение к людям

с другом (с 1945 г.), встречался с Паундом в вашингтонском госпитале св. Елизаветы (с июля 1946 г.; в ноябре 1948 г. он требовал от директора госпиталя улучшения условий проживания «заключенного»), оказал поддержку сыну поэта, Омару Паунду, а также оказался в роли почетного доктора Гарварда (июль 1947 г.) и нобелевского лауреата на первых ролях в числе тех, кто добился 20 февраля 1949 г. получения пациентом № 58102 премии Библиотеки Конгресса (Боллингендовская премия, основанная на средства П. Меллона) за «Пизанские песни», опубликованные нью-йоркским издательством “Rinehart” 20 июля 1948 г. Кроме Элиота за присуждение Паунду премии и чека на 10 тыс. долларов отдали голоса У.Х. Оден, Л. Боген, Р. Лоуэлл, А. Тейт, Т. Спенсер.

Решение жюри, вынужденного голосовать дважды, вызвало в Америке большой общественный скандал, но в конечном счете стало этапом пересмотра судебного решения¹⁰⁸ и выхода Паунда на свободу 18 апреля 1958 г. (1 июля Паунд отплыл в Геную). Кроме того, Элиот в конце июля 1951 г. встречался в Лондоне с Ольгой Радж, предложил ей материальную помощь, а также поддержку при получении американского паспорта. Хотя Паунд не раз приглашал Элиота посетить его в Рапалло или в Венеции, тот на эту поездку по тем или иным причинам так и не пошел.

Паунду суждено было пережить Элиота (умер 4 января 1965 г.) и большинство своих друзей-писателей (кончины Хемингуэя в 1961 г., Э.Э. Каммингса в 1962 г., У.К. Уильямса в 1963 г.). На смерть Элиота Паунд откликнулся омажем для мемориального номера *Sewanee Review* (номер за зиму 1966 г.; «Он был истинно дантевским голосом...»), а также поездкой в Лондон, посещением квартиры Элиота в Кенсингтоне, беседой с вдовой поэта Валери Элиот.

Коснемся в заключение более подробно самого известного, и в то же время не до конца исследованного, сюжета отношений поэтов – их совместного редактирования «Бесплодной земли».

еврейской расы. Думаю, что сознание Эзры обреталось в воображаемом прошлом, где все евреи были банкирами и ростовщиками. Полагаю, что если бы он... знал о нацистских преследованиях, то он и в прошлом говорил бы на эту тему весьма по-другому» (Ibid.: 287).

¹⁰⁸ В январе 1957 г. Элиот с А. Маклишем, Р. Фростом подписал письмо генпрокурору США (Г. Браунеллу) о пересмотре дела Паунда. Еще одно письмо в министерство юстиции было подписано им в июле 1957 г.

Первое упоминание о намерении написать «большую поэму» содержится в письме Элиота Дж. Куинну от 5 ноября 1919 г. Судя по всему, в 1920 г. Элиот в связи с подготовкой к печати книги эссе «Священный лес» (публикация в ноябре 1920 г.) отложил реализацию этого желания. Первая косвенная информация о работе Элиота именно над 4-частной поэмой содержится в письме У. Льюиса С. Шиффу от 7 февраля 1921 г. 9 мая 1921 г. уже сам Элиот в письме к Куинну сообщил о «большой поэме», часть которой «частично уже занесена на бумагу».

Реальные контуры четырехчастной поэмы, куски которой уже существовали (скорее всего, это были первые две части) и имели, как отметил ранее в феврале 1921 г. У. Льюис, весьма личный характер¹⁰⁹, впервые стали вырисовываться осенью 1921 г. В этот момент Элиот, пережив нервный срыв, вызванный летним нахождением в Лондоне матери и сестры, получил в Банке Ллойдз трехмесячный отпуск и с 22 октября находился две недели с Вивьен, а затем неделю (в одиночестве) на маргейтском побережье в Клифтонвилле.

Элиот отправился на отдых в Маргейт, имея с собой рукописи стихотворения «Песнь для Офериана» (“*Song to the Opherian*”; в дальнейшем оно не вошло в текст поэмы, не публиковалось при жизни поэта), частей I-II в их первоначальном виде (пространное описание бостонского кутежа; отсутствие эпизода с гаданием мадам Созострис), а также стихотворение “*Dans le restaurant*”. Строки из него легли впоследствии в основу IV части о финикийском моряке Флебе.

В Клифтонвилле Элиот создал, по меньшей мере, начало III части (эпизод о лондонской «светской львице» Фреске), в которую на этом этапе работы вошли как написанные ранее «лондонские» фрагменты, так и новые зарисовки лондонцев эпохи декаданса (торговец-гомосексуал из Смирны; клерк и отдающаяся ему машинистка). III часть с ее очевидным акцентом на вырождении и проституировании любви получила в Клифтонвилле название «Огненная проповедь», а поэма в целом – пространный эпиграф из новеллы «Сердце тьмы» Дж. Конрада (“*Did he life again in every detail of desire ... The horror! The horror!*”, «Прожил ли он вновь свою жизнь во всех ее страстных подробностях ... Ужас, ужас!»). Обработанную в Клифтонвилле II часть Элиот показал жене, по желанию которой убрал из нее одну строку (“*The ivory men make company between us.*”, «Вместе с нами костяные человечки» – имелась в виду, с оглядкой на шахматы, двусмысленность отношений

¹⁰⁹ Gordon, L. *T.S. Eliot: An Imperfect Life*:168-169.

Вивьен с философом Б. Расселлом), но добавил другую – “What you get married for if you don’t want to have children” («Зачем ты вышла замуж, если не хочешь иметь детей?»).

Элиот покинул Маргейт 12 ноября, провел около недели в Лондоне и затем отправился с женой на континент, где оставил ее в Париже на попечении Эзры и Дороти Паундов. 18 ноября перед отъездом из Парижа в Лозанну он, судя по всему, показал написанные части Паунду, который оставил на рукописи первые карандашные пометки.

Лозаннские материалы («800-1000» строк, по собственной оценке Элиота) писались от руки и, скорее всего, были перепечатаны на машинке Паунда только в Париже, где Элиот находился несколько дней в самом начале 1922 г. Только к этому моменту части I-II получили общее название “He do the police in different voices” («Он читает полицейские хроники на разные голоса»). Паунд, как он утверждал позднее в письме Куинну от 21 февраля 1922 г., несколько раз в присутствии Элиота прочел полученную им «19-страничную версию» целиком (части I и III читались им уже не в первый раз – новая правка сделана уже не карандашом, а чернильной ручкой; II часть же Паунд видел впервые).

Собственно, в санатории, во время лечения у знаменитого Роже Виттоза, на своего рода «волшебной горе», не без влияния пассов рук юнгиански настроенного доктора Элиотом в ноябре-декабре и была написана заключительная (пятая) часть и завершена «Бесплодная земля» – отражение «ада» семейной жизни с «речной девушкой»¹¹⁰; опыт психоанализа, а также самоанализа; осмысление утраты Верденаля, активизированное первым послевоенным посещением Парижа; рефлексия о распадающейся под натиском нового варварства цивилизации; попытка наложить на обломки цивилизации Запада решетку эзотерической традиции и таким образом выявить в «хаосе» основания нового порядка, «Нового средневековья».

Отметим, что уже в Лозанне в ответ на самые первые предложения Паунда Элиот отредактировал и дополнил (гадание мадам Созострис) части I-II, дополнил III часть (фрагмент о «дочерях Рейна»), укоротил на 83 строчки IV часть (повествование об утонувшем моряке), создал всю V часть, стихотворение «Плач» (этот текст так и не вошел в заключительные части поэмы, но сохранился среди материалов, по-

¹¹⁰ Об этом негласном прозвище Вивьен сообщает в своих мемуарах искусствовед Х. Рид.

даренных поэтом Куинну), а также изменил начало III части, убрав из него повествование о лондонской светской львице Фреске.

Восстановив здоровье, 2 января 1922 г. Элиот и вернулся в Париж, где его ожидала Вивьен. Судя по всему, гораздо важнее, чем воссоединение с женой, самой в это время нуждавшейся в лечении, стали для поэта две встречи с Паундом. Тот, сообщив родителям о приезде друга и о существовании его «новой полусделанной поэмы»¹¹¹, выступил самым внимательным арбитром переделанного и расширенного текста.

К моменту январских встреч этот текст, фактически первая редакция «Бесплодной земли», был составлен частично из одновременной машинописи (выполненной на двух разных машинках Элиота, одной – старой, другой – новой, подаренной ему летом 1921 г. родным братом, Генри Уэром Элиотом), частично из рукописного материала (V часть написана в Лозанне от руки), частично из стихотворений разного времени («Песнь», «Плач», «Погребение», так никогда при жизни поэта не напечатанные), из которых в поэму перешли отдельные строки или образы. Неслучайно Паунд в мартовском письме К. Басс называет имевшийся у него материал «циклом стихотворений»¹¹².

Паунд, как он утверждал позднее в письме Дж. Куинну от 21 февраля 1922 г., несколько раз в присутствии Элиота прочел эту «19-страничную» версию целиком (части II, V он держал в руках первый раз), а также испещрил ее различными пометками, которые сделаны от руки довольно неразборчивым почерком. Результатом этой встречи и последовавшего (через две недели) отъезда Элиота в Лондон стала интенсивная переписка (письма Паунда от 24? января и 27? января 1922 г.; ответы Элиота от 24? января, 12 марта 1922 г.).

Поразительно, но Элиот принял почти все предложения Паунда по редактуре текста! Они включали в себя замену эпиграфа из «Сердца тьмы» Дж. Конрада, снятие нескольких обширных фрагментов повествовательного характера, редактуру отдельных строк, уточнение ритма. Практически нетронутыми Паундом остались лишь уже сокращенная по его совету четвертая («Смерть от воды»), а также пятая («Что сказал гром») части. Паунд шутливо назвал процедуру совместной работы над поэмой «Кесаревым Сечением»¹¹³. Отметив успех «Уранической Музы» друга, он не без некоторой ревности похвалил

¹¹¹ *Ezra Pound to His Parents*: 493.

¹¹² *The Letters of Ezra Pound*: 175.

¹¹³ *Ibid.*: 170.

Элиота за сведение вместе тех «бесформенных выделений», которые у него самого «так никогда и не приобретали очертаний целого»¹¹⁴. Сделанное другом заслужило в конечном счете высшей похвалы Паунда: «... я полагаю, что “Бесплодная земля” Элиота является оправданием “движения”, нашего модернистского эксперимента, берущего отсчет с 1900 года»¹¹⁵.

Скорее всего, самый поздний из фрагментов «Бесплодной земли» – начальный отрезок III части (начиная со слов на «Речной шатер опал...») – написан Элиотом по возвращении из Парижа в Лондон во время работы над предложениями Паунда, сделанными тем как во время их парижских встреч, так затем и по почте (важнейшее письмо Паунда от 24? января 1922 г. – в нем поэма впервые именуется именно «Бесплодной землей»). К концу января 1922 г. «Бесплодная земля» была главным образом завершена и составила конечные 433 строки (без «Примечаний») вместо прежних 800-1000.

20 января поэма не без посредничества Паунда была впервые предложена потенциальному издателю. Им стал Скофилд Тейер, один из владельцев и главный редактор нью-йоркского журнала *Dial*. Элиот сделал все возможное, чтобы получить максимум доходов от различных публикаций «Бесплодной земли», насчитывавшей теперь, как утверждал автор, 450 строк вместе с пробелами (реально – 433 строки). И только этим объясняется смена по ходу переговоров нескольких издательств (смущенных небольшим объемом предлагавшейся Элиотом книги)¹¹⁶.

К лету 1922 г. поэма получила еще одно дополнение, с которым Паунд при его редактировании не встречался и по поводу которого позднее выражал в письме Г. Мэнсону (осень 1924 г.: «Предлагаю, чтобы читатель доброй воли читал бы “Бесплодную землю” так, как читал поэму я, то есть без примечаний... Сама поэма для читателя. Примечания же для других видов фауны, возможно, для читателя Лит. Прил. к Таймс, до которого нам... нет никакого интереса»¹¹⁷) известный скепсис. В ее состав вошли «Примечания» (см. по этому поводу письмо Элиота Дж. Куинну от 25 июня 1922 г.). Впрочем, существовали они как «пя-

¹¹⁴ Ibid.: 169-170.

¹¹⁵ Ibid.: 180.

¹¹⁶ См.: Rainey, L. “The Price of Modernism: Publishing *The Waste Land*.” *T.S. Eliot: The Modernist in History*, ed. R. Bush. Cambridge: Cambridge University Press, 1991: 91-133.

¹¹⁷ *The Poems of T.S. Eliot*. Vol.1: 570.

тая часть» «Бесплодной земли» гораздо раньше, о чем Элиот сообщал еще 26 февраля американскому издателю Морису Фираски. Не исключено, что Элиот, отнюдь не придавая им шуточного характера, создал их в кратком виде по совету Р. Фрая или К. Белла (слушателей или читателей фрагментов поэмы еще до ее публикации), а затем расширил и для увеличения общего объема поэмы, и для опровержения возможных обвинений в плагиате. Наконец, 21 сентября 1922 г. Элиот, ценя меценатскую помощь Куинна, выслал ему в подарок *все* имевшиеся у него бумаги, связанные с окончанием работы над «Бесплодной землей» и редакторскими пометками Паунда. После скоропостижной смерти этого американского адвоката ирландского происхождения, последовавшей 28 июля 1924 г., поэт никогда не проявлял интерес к судьбе своих черновиков.

В 1958 г. они были куплены отделом рукописей Нью-йоркской публичной библиотеки (ни Элиот, ни Паунд ничего не знали об этой сделке), а в 1972 г. были опубликованы с комментариями второй жены поэта уже после его смерти. Ныне 57 листов, хранившиеся у Куинна в отдельном конверте (42 из них составляют материалы, относящиеся к «Бесплодной земле»), находятся в так называемой коллекции Берга (The Berg Collection). В 1971 г. вдова поэта, получившая в 1968 г. в свое распоряжение микрофильм от куратора библиотеки, издала все эти материалы в виде научно атрибутированного факсимильного издания. При подготовке его к печати (1971) Паунд оказал В. Элиот помощь в расшифровке своих маргиналий, а также написал в 1969 г. краткое предисловие, где, в частности, можно прочесть следующее: «Соккрытие манускрипта Бесплодной земли (годы утраченного времени, губительные для ее автора) – чистейшей воды Генри Джеймс»¹¹⁸.

Журнальное издание поэмы в *Criterion* (14 октября) и чуть более позднее американское издание в журнале *Dial* (ок. 29 октября, с уведомлением о грядущей книжной публикации вместе с примечаниями) отличались от первого (15 декабря 1922 г., нью-йоркское издательство “Boni & Liveright”, тираж – 1000 нумерованных экземпляров) и последующих книжных изданий (12 сентября 1923 г., в издательстве “Hogarth Press”, принадлежавшем В. Вулфу, в количестве 460 экземпляров) тем, что не сопровождалось авторскими «Примечаниями» – перечнем

¹¹⁸ Eliot, T.S. *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, ed. V. Eliot. San Diego, CA; New York; London: Harcourt Brace Jovanovich, 1971: VII.

источников цитат и аллюзий поэмы. Не содержалось ни в *Criterion*, ни в *Dial*, ни в этих книжных изданиях и посвящение “For Ezra Pound // il miglior fabbro” («Эзре Паунду – более совершенному ковачу»).

Сравнивая варианты машинописи, а также страницы рукописи, переписанные от руки, с книжным текстом «Бесплодной земли», можно оценить характер Паундом исправлений, рекомендаций.

Общий смысл сокращений Паунда – придать поэме специфическую сложность (большую сжатость, «иероглифичность», опору на миф), а также устранить из нее по возможности куски исповедального характера, элементы театрального диалога. Он, с одной стороны, настоял на том, чтобы Элиот не печатал стихотворение «Геронтион» в качестве «пролога» поэмы (что, думается, стало бы рациональным объяснением фрагментарной композиции: все ее элементы можно было бы рассматривать как «сны» старикашки, одновременно Тиресия и Вечного Жида, на апрельском солнце). С другой, ему, судя по всему, важно было придать поэме характер, как выразился бы Р. Вагнер, непрерывной мелодии. Поэтому Паунд настаивал на приоритете в поэме «потока сознания» – со слов о жестоком месяце апреле и до заключительных «Шанти шанти шанти», тогда как Элиот еще в 20 числах января все еще считал возможным завершить текст дополнительными стихотворениями (строки некоторых из них – «Смерть герцогини», «После исхода блаженных дней...», «Сквозь вечер, воздух фиолетов...», «Вот перлы вместо его глаз. Вглядиись!»¹¹⁹ – все же вошли в финальный текст).

Исходно поэма Элиота называлась «Он читает полицейскую хронику на разные голоса» (цитата из романа Ч. Диккенса «Наш общий друг», кн.1, гл. 16), имела эпиграф из новеллы Дж. Конрада «Сердце тьмы» (предсмертные слова Куртца). Смысл первоначальных названия и эпиграфа в целом ясен. Диккенсовский Слоппи, читая газеты вслух, умеет изображать прочитанное в лицах – через него, «актера», примеряющего разные маски, звучит, таким образом, многоголосая «музыка» низовой лондонской жизни. В свою очередь, повествователь Конрада (Марлоу) берется предположить, что Куртц, этот новоявленный ницшеанец в джунглях Африки, умирая, испытывает себя – на пороге смерти, этого «ослепительного мгновения полного знания», стремительно прокручивает в сознании ленту всей своей жизни, историю отречения от цивилизации, морали и личного самообожествления. И Марлоу

¹¹⁹ Ibid.: 91-123.

становится свидетелем – предсмертного крика «нового бога» («Ужас! Ужас!»), который словно мучим «неким образом, неким видением» (перев. наш – В.Т.).

Паунд настоял на изменении названия и, к некоторому изумлению Элиота, на снятии эпитафии. Конрад, находившийся к концу 1910-х годов в зените славы, видимо, показался тому выходцем из эпохи позднего викторианства, литературного мира, чуждого истинному модернисту. Не исключена и другая подописка совета – несовременность композиционной организации материала, связанного с монологической точкой зрения, с отчетливыми героем и героиней. У Элиота в итоге читатель не найдет сквозного повествователя. Его место занимает многоликий прорицатель Тиресий (названный своим именем лишь в III части), что позволяет оправдать фрагментарность текста (точнее, поэтику метаморфоз), равноправие мужских и женских голосов в нем, а также переключку мифа и современности, эротизма и богоискательства.

Разумеется, данный по-латыни и по-гречески эпитафия из «Са-тирикона» Петрония, где вульгарный и «двуполюй» Трималхион описывает якобы виденное им чудо из чудес – саму Кумскую сивиллу (она испросила у богов жизнь, равную числу песчинок в ее ладонях, но при этом забыла оговорить вечную молодость, а потому сжалась до небольшой фигурки и желала бы умереть), устроил Паунда больше. Сивилла из Кум в античной мифологии – прорицательница, хранительница тайного сакрального знания, «вратарница» царства мертвых. К тому же она стара, как мир, видела всех и вся. Правда, дар ее прорицания слабеет. Являя собой «смерть в жизни», она может лишь бормотать о чем-то не вполне понятном – о «пригоршне праха».

И все же трудно сказать, какой из вариантов эпитафии предпочтительнее, переключается с большинством тем и образов поэмы. Исходный – серьезнее, трагичнее. Жестокий Куртц – сам бог для аборигенов. Но на смертном одре он сталкивается с тенью, вызывающей у него крик отчаяния. Что зрит Куртц? Заморскую тень любимой, любимого? «Великое ничто» (Ш. Бодлер)? Бога, которого он, попав в Африку, опьянившись насилием, отринул? Наблюдатель, подобный Марлоу, не знает этого. Загадка «сердца тьмы» унесена Куртцем в могилу и будет еще долго как некое странное чувство личной вины беспокоить самого повествователя.

Конечный вариант эпитафии важнее для оправдания свободной композиции. Все наложилось друг на друга в потоке сознания вечно умирающей сивиллы (самого надысторического ока) и соответству-

ющего ей в некоторых частях поэмы прорицателя Тиресия. Сивилла и Тиресий способны сказать, «спеть» о многом, но они не всегда знают, о чем реально говорят, какие голоса воспроизводят, во что превратились капризно сведенные ими вместе разновременные образы, фразы, «шепотки», сны. Оба, следовательно, – подобие «всякого и каждого», свидетели кошмара истории без конца. И оба, параллельно, хранители тайны, «золотой ветви», листков искусства.

В свете этих предложений Паунда яснее и другие его советы Элиоту.

Обратимся, к примеру, к первой части поэмы – «Погребению мертвого» (зд. и далее перев. *А. Сергеева*). До чтения Паундом она составляла 130 строк, затем была сведена к 76 строкам. Наибольшее сокращение (строки 1-54) коснулось исходного куска текста (см. перевод первой редакции «Бесплодной земли»¹²⁰). В нем от лица колоритно выражающегося «я» (явно американца ирландского происхождения) вполне по-джойсовски повествуется о ночных похождениях нескольких приятелей в ночном Бостоне. Покинув заведение Тома (детали эпизода говорят о начале эры «сухого закона»), они отправляются в бордель, затем вступают в конфликт с полицейскими, устраивают забег на улицах города. Судя по всему, дело происходит на Рождество, то есть зимой. После строки 54, подводящей итог ночному карнавалу, следовала после отточия строка 55 о «жестокоем месяце» апреле, введившая новую тему и новое измерение поэмы.

Поначалу Паунд стал править первые 54 строки, предложив, к примеру, в строке 45 заменить «ирландское» имя одного из участников кутежа на «немецкое» (Гас Кратч, Gus Krutzsch; речь пошла о ночном визите в Немецкий клуб), но затем решительно перечеркнул их.

В результате именно по его настоянию новой отправной точкой поэмы стала строка об Апреле, времени главного христианского праздника – Пасхи, Воскресения Христа из мертвых.

С одной стороны, логика Паунда понятна. Первоначальная исходная часть поэмы, как бы колоритно и даже вызывающе (по меркам поэзии начала XX в.) ни звучала в ней разговорная речь безымянного бостонца, тяжеловата: излишне повествовательна (две вставки даже вводятся посредством скобок!), избилует оборотами «он сказал», «она сказала». То есть Элиоту дается внятный сигнал, что образ должен

¹²⁰ См. перевод Т.Ю. Стамовой в кн.: *Элиот Т.С. Бесплодная земля* / Изд. подгот. В.М. Толмачёв, А.Ю. Зиновьева. М.: Ладомир, Наука, 2014.

быть сжатым, вводиться без всяких «объяснений», как чисто ритмическая или живописная единица, в потоке других образов. И Элиот по настоянию Паунда усилил эффект сплошного текста – как бы не вполне предсказуемого перехода друг в друга фрагментов, образов, мотивов, цитат.

С другой стороны, Паунд, сократив сюжет о пьяных ночных похождениях, нарушил кольцевую композицию первой части (тема рамочного материала – современный город в виде Бостона и Лондона), а также систему контрастов, чередования гротескно-сатирических картин и обличительного комментария к ним. В итоге ценностное противопоставление (зима / весна; сон / жизнь; полнота жизни / пустота; озарение любви в гиацинтовом саду / гадание о ней на картах), намеченное у Элиота, оказалось отчасти размытым. Какими могут быть Весна, Ростки новой жизни, удар часов во время утренней литургии, когда вокруг «нереальный Сити», зима, люди-тени на мосту и в саду (мертвые еще при жизни, «хоронящие своих мертвецов»), салонные гадалки, все кошмарное и вульгарное? – Могут быть только мучительными, свидетельствующими о черствости (бесплодии) души, утрате любви и ее плодов, тоске по навсегда утраченному «райскому» (горному в первой части: царственные подростки катаются на санях) довоенному прошлому. После корректировки Паунда этот подразумеваемый вывод утрачивает однозначно христианский контекст и на первый план выходит фигура некоего вневременного знания, явных и скрытых параллелей между цивилизациями, верованиями, ритуалами.

Поэтому, думается, неслучайно предложение Паунда снять и строку 110 «(Я Иоанн видел все это и слышал все)»¹²¹, вклинившуюся в монолог мадам Созострис (Элиот пошел на этот шаг), и строки 121-122 (о часах Храма св. Мэри Вулнот – они остались в тексте в неизменном виде). И дело здесь не в борьбе Паунда с материалом, вводимым через скобки, или с неуклюжей рифмой, а в общих смысловых акцентах: мировая история по Иоанну Богослову, апостолу любви, и история по Созострис-Тирегию – далеко не одно и то же.

Паунд также выправил неточности в иностранных цитатах из части I, обыгрываемых Элиотом (из либретто «Тристана и Изольды» Р. Вагнера, бодлеровского стихотворения «К читателю», открывающего «Цветы зла»). По стилистической правке Паунда и комментариям на

¹²¹ “I John saw these things, and heard them” (Eliot, T.S. *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts...*: 8.

полях – «Дж. Дж.» (к строке 118 о прерывистом дыхании толпы, текущей через Лондон-бридж, – имеется в виду Джеймс Джойс); «Мариэнн» (к строкам 89-90 о гиацинтах и гиацинтовой девушке – речь идет, на наш взгляд, об отсылке к творчеству Марианны Мур, опубликовавшей первый томик стихов в 1921 г.; Паунд несколько раз сопоставлял ее с Элиотом) также видно, что он хорошо чувствует источник некоторых творческих заимствований своего друга.

Если говорить о коррекции Паундом всего текста поэмы, то следует сказать, что наименьшее количество замечаний вызвала у него ее заключительная часть V, «Что сказал гром». Больше всего мелких придинок у него – к частям II и III (фрагмент о любовном визите клерка к машинистке). В вынужденно кратком перечне паундовских директив, принятых Элиотом при правке всей поэмы, обратим внимание на изменение заглавия части II (более или менее однозначное «В клетке» стало многосмысленно-ироническим «Игрой в шахматы»), отсеив значительного куска текста о Фреске в III части («Огненная проповедь»). Отметим, что Паунд верно отмечает у Элиота неточности в передаче исторического колорита. Так, он предлагает заменить «вернулся из транспортных частей» на идиоматическое «дембельнулся» (“demobbed”, 65 строка II части об Альберте, муже Лил; этот и другие подстрочные переводы наши – *B.T.*). Резонно вызывает у него иронию «закрытый экипаж» (II, 61) – и Элиот заменяет эти слова на «закрытое авто». Паунд также обращает внимание, что в дешевой съемной квартире машинистки едва ли может иметься окно с эркером (III, 138).

Однако другие пометки дают почувствовать, что Паунд предпочел бы изобилию портретных описаний, прямой передаче исторического колорита либо нечто в духе «Улисса» (одобрительно отмеченные строки о крысах на берегу канала, неподалеку от газового завода, прослоенные реминисценциями из шекспировской «Бури» на тему семейных утрат, а также из стихотворений самого Элиота о обезьяноподобном Суини, который на сей раз отправляется в бордель к мисс Портер (III, 73-88), либо большую мифологическую насыщенность текста – причем насыщенность, имеющую в виду ограниченный набор источников (странствования Энея, Тиресий, легенда о Граале, колода Таро). Поэтому, с одной стороны, в части III Паунд призывает сократить довольно банальное описание эротически озабоченного клерка («Молодчик двадцати одного с оспинами на лице», «Его можно встретить где угодно днем и ночью», «наглый взгляд», «страхивает пепел на ковер», «у подворотни... задерживается, чтобы помочиться и сплунуть» в сня-

тых Элиотом строках 145-148, 161-164) и значных мест, где тот бывает (кафе «Ройал» с его богемными посетителями наподобие Оскара Уайлда или художника Невинсона), а с другой, убрать строки о современном Лондоне (III, 105-120), где фигурируют гномы, нечто похожее на колесо сансары, «криптограмма» предзакатных звуков.

Не все так однозначно в предложении Паунда сократить рифмованные и стилизованные под А. Поупа строки о похотливой и истеричной Фреске (III, 1-70), читательнице довольно странного набора книг (С. Ричардсон, историк Гиббон, Ж. Жироду, «скандинавы», а также «русские, вызывающие у нее приступы истерического восторга», “The Russians thrilled her to hysteric fits”). Эта богемная лондонская львица внушает отвращение своим запахом (“female stench”, III, 41) и ограниченностью. Возможно, в глубоком прошлом она имела бы шанс стать Марией Магдалиной, но в современном Лондоне, получив «крещение» в водах эстетского эссеизма «Саймондза-Уолтер Пейтера-Вернона Ли» (III, 57), не только не плачет над своими грехами, но и, напротив, кичится ими, плодит трескучие стишки, ведет псевдоинтеллектуальную переписку с любовником. Написанный ямбами, этот весьма пространный повествовательный фрагмент с точки зрения Паунда был не только весьма монотонным, несжатым, но и избыточным, пусть и подкрепляя этим пошлый сюжет, банальными рифмами.

Желание Паунда сократить в части III (ее сквозная тема – поток современной скверны в современном Карфагене и гибель в этом огне-воде молодого человека) количество эротических сюжетов (Фреска, современный Суини, мистер Евгенидис, машинистка, королева Елизавета, девушка, отдающаяся мужчине в «узком каное») за счет наиболее поэтологически пресного из них, пожалуй, было бы объяснимым, если бы сам Паунд в собственной поэме «Хью Селвин Моберли» не вывел бы во многом сходную фигуру, леди Вэлентайн. Поэтому Паунд решил или убересть друга от неприязни влиятельного прототипа образа (в обоих случаях это леди Кьюнард, жена могущественного судовладельца, подруга леди Ротермир и с 1911 г. хозяйка лондонского салона), или «обезопасить» Элиота от возможных обвинений в заимствовании. Наконец, сокращение могло преследовать, на наш взгляд, и личный интерес. К экстравагантной дочери леди Кьюнард (1872–1948), Нэнси (1896–1965), поэтессе, одной из роковых женщин эпохи (связи с У. Льюисом, М. Арленом, О. Хаксли, Л. Арагоном и др.), впоследствии напечатавшей в своем парижском издательстве «Набросок XVI песен» (1925), Паунд одно время был неравнодушен.

Последняя предложенная Паундом (и принятая Элиотом!) значительная купюра составила 83 строки из 93 строк четвертой части («Смерть от воды»). Она, как может увидеть читатель при знакомстве с первой редакцией поэмы, посвящена выходу в море моряков у побережья Новой Англии.

Это – прежде всего поэтическое повествование о разбитных морячках, данное от лица одного из них. Тоска по открытому морю у этих людей сугубо материальная (в чем они, по-видимому, составляют антитезу Измаилу, повествователю «Моби Дика», для которого океан – сфера поисков Абсолюта и ныряния вслед за капитаном Ахавом в бездны), заглушается во время перерывов между плаваниями немереным количеством выпивки (коктейли со льдом), гульбой с «девочками». Они, казалось бы, не совершают кощунственного преступления, как персонаж кольриджевского «Сказания о Старом Мореходе», но тем не менее как без вины виноватые обречены на гибель из-за неожиданно разразившейся бури. Их кончине предшествует ночное видение трех женщин с развивающимися седыми волосами. Еще страшнее последнее, что они видят на заре перед смертью, – стену белого льда с медведями. Сказитель успевает выкрикнуть «Вспомни обо мне» (вариант перевода: «Поминай меня»). Неутешительный «ответ» ему, уже утонувшему, приходит из самой неизвестности. Он дан у Элиота в первой редакции через лишний интервал: «И если знает Другой, я знаю, что ничего не знаю. // Только одно, что шума больше нет» (перев. Т. Стамовой, IV, 82-83).

Предложив снять весь этот несколько тяжеловесный и поэтически монотонный «морской» сюжет, который позволяет вспомнить о Кольридже, По, Мелвилле, Паунд довольно рискованно предложил оставить в четвертой части всего лишь 10 ее заключительных строк – отделенный от предыдущего повествования медальон о Флебе, утонувшем финикийском моряке.

Элиот в очередной раз согласился, хотя лишь решительность Паунда вынудила его поверить, что именно эти строки (которые он было хотел также снять) крайне важны в композиционном отношении. Правильное ли это было решение – вопрос открытый.

Образно же эта своеобразная эпитафия как конкретна, как вызывает в памяти некоторые литературные («Одиссея», «Буря», «Улисс») и мифологические (Часть 4 «Золотой ветви» Дж. Фрейзера) параллели, так, что, пожалуй, важнее, и символична. Флеб (прототипом которого можно считать, как нам кажется, погибшего под Дарданеллами

Ж.-Ж. Верденаля) – «всякий и каждый», красивый молодой человек, когда-то живший и когда-то умерший, – сама призрачность, мимолетность юности, всей жизни.

Каждый носит в себе Флеба, грезу своей молодости, носит в себе лирический дар, но затем «просыпается и тонет» (как об этом говорится у Элиота в стихотворении о Пруфроке), засасывается водоворотом жизни, отступает перед косным шумом времени, умолкает.

В основу «Смерти от воды», вчерне написанной в Лозанне, положена обработка заключительных семи строк из его собственного стихотворения “Dans le restaurant” («В ресторане», май-июнь 1918, публ. 1920), написанного Элиотом по-французски и являющегося подражанием Т. Корбьеру: “Phlébas, le Phenicien, pendant quinze jours, pouyé...” («Флеб, финикиец, две недели как утопший...», пер. И. Полуяхтова). В этом стихотворении неутешительные воспоминания пожилого человека о своем детстве (испугавшись пса, он вынужден был расстаться с девочкой, с которой испытал блаженство под плакучей ивой во время дождя) спроецированы на образ утонувшего моряка Флеба: подводное течение «...снесло его, / Пронесло по этапам прежней жизни» (“aux étapes de sa vie antérieure”). Течение несет его тело Флеба от Корнуолла (полуострова на юго-западе Англии), иными словами, моряк гибнет где-то у английских берегов. Принимая во внимание место написания четвертой части «Бесплодной земли», можно предположить, что написанное – акт символического отречения Элиота от себя в прошлом, своего рода «смерть», «упокоение». За ними в заключительной части поэмы должны последовать поиск нового абсолюта на пути в гору и восстание из «мертвых» на фоне рушащейся западной цивилизации.

Закрепив в поэме за утонувшим в море имя финикийца Флеба, Элиот решил несколько задач.

Во-первых, он сохранил возможность искать источник этого образа в сочинениях Дж. Фрейзера (см. Часть IV «Золотой ветви»), Дж. Уэстон (описание культа умирающего и возрождающегося бога Адониса, распространенного в Финикии, Сирии, Египте, на островах Кипре и Лесбосе, позже – на материковой Греции), а также у Овидия («Метаморфозы», кн. X). Во-вторых, им вновь обыграна сцена из шекспировской «Бури» (скорбь принца Фердинанда по поводу гибели его отца-короля). В-третьих, мотив смерти от воды отсылает не только к древнему языческому ритуалу плодородия, вторившему умирающе-возрождению природы (близ Александрии в море опускалась сделанная из дерева голова Адониса, которую течение сносило к Библу,

где ее с ликованием вынимали из воды), но и к гаданию по колоде Таро и к соответствующей карте колоды. В-четвертых, негодник с Востока (из древней Смирны, купцы которой плавали по всему Средиземноморью и основали Карфаген) уже фигурировал в «Бесплодной земле». В-пятых, «смерть бога» этой части композиционно готовит «воскресение», поиски бога неведомого в финале «Бесплодной земли». В-шестых, Флеб – очередное, и парадоксальное, воплощение искателя абсолюта (то есть Грааля) в поэме. В-седьмых, «смерть» Флеба – символическое обозначение некоего мистериального действия, посвящения, через которое проходит герой-Протей Элиота. Поскольку оно связано с водой, то здесь следует увидеть пародию на Крещение. См. описание христианского таинства у апостола Павла в 6 главе Послания к Римлянам: «Мы умерли для греха: как же нам жить в нем? Неужели не знаете, что все мы, крестившиеся во Христа Иисуса, в смерть Его крестились? Итак мы погреблись с Ним крещением в смерть, дабы, как Христос воскрес из мертвых славою Отца, так и нам ходить в обновленной жизни» (Рим 6:2-4).

Несмотря на множество возможных объяснений образа, неясна конкретная причина гибели молодого красивого мужчины. Ею может быть и буря (как у Шекспира); и описанное Гомером или Вергилием обольщение моряка сиренами (вода ласкает тело, опуская и поднимая его, «шепчет») – то есть смерть от воды-любви (в песне четырнадцатой «Одиссеи» фигурирует описание утонувшего моряка: «Нет, уж конечно, ему иль собаки, иль хищные птицы / Кожу с костей оборвали – и с телом душа разлучилась, / Или он рыбами съеден морскими, или кости на взморье / Где-нибудь, в зыбком песке глубоко погребенные, тлеют», 133-136); и месть нимф-русалок, «дочерей Рейна» (Р. Вагнер); и самоубийство. В любом случае, построенная как эпитафия «всякому и каждому», эта часть «Бесплодной земли» представляет собой *memento mori* (лат. – помни о смерти), духовное предостережение любому человеку, «вращающему штурвал», – любому, на языке поэмы, плавателю за абсолютом, искателю Грааля. Поскольку в предыдущей части речь шла о профанации любви, то связь смерти и любви (пусть Флеб и хранит вечное молчание по поводу своей гибели) здесь неутешительна – за ней стоит женщина, разочарование в любви.

Сокращение Элиотом IV части и превращение ее по совету Паунда в загадочные «иероглиф» и эпитафию лишней раз подчеркнуло последовательность редактуры Паунда, не без успеха внушившего Элиоту свое представление о метафорах, обыгрывающих проекцию

мифа на современность, о преимуществах образных и ритмических «пульсаций» перед описательностью и некоторой ритмической предсказуемостью повествовательной поэзии. Вместе с тем очевидно, что поэма, сжавшись, уплотнившись, с одной стороны, и продемонстрировав свою смысловую и музыкальную полифоничность, с другой, не только не стала яснее, но, напротив, затемнила свой общий смысл, стала герметичной.

Сотрудничество двух поэтов показывает, насколько тесно при сохранении своей индивидуальности сплелись их творческие интересы. Вне всякого сомнения, Паунд и Элиот работали на одном поле, что в международном масштабе приобщило их – будем называть вещи их точными именами – к оригинальному англо-американскому символизму, который, находя источник вдохновения в переживании кризиса культуры, учитывал как технические уроки французов «конца века», как символистский европеизм (увязывающий образ новейшего декаданса с его возможными аналогиями – декадансом римским, закатом Средневековья), как национальную традицию, определенным образом отредактированную и стилизованную, так и новации авангардов, сжигающих всякие мосты с музейностью, антикварностью прошлого.

Принципиально фрагментарные по своей образной, композиционной, интонационной, синтаксической природе тексты Паунда («Песни») и Элиота («Бесплодная земля») несут в себе сверхнагрузку – отсылают к проступающему именно сквозь нагнетание фрагментов Целому, всегда теновому, скрытому, и всегда явленному, проступающему через соответствия, преломления, искажения, отзвуки.

Опыт приближения к этому абсолюту, балансирующему на грани света и тьмы, наделяет поэта и поэзию культовой значимостью. За ней – непредсказуемость ритмических и метафоротворческих возможностей поэтического сознания, аккумулирующего и скрепляющего в себе множество разновременных и разнокачественных «фактов» под музыкальным знаком «да-да-да» («что говорит гром») или «шанти-шанти-шанти» («мир, который превыше всякого ума»). Даже образы шлюхи (Части II, III «Бесплодной земли») наделены звуковой характеристикой «та та» («Ta ta») или «ла ла» («la la»), что позволяет им находиться в одном музыкальном ряду с королевой Елизаветой, моцартовскими операми и вагнеровской русалкой («Вейалала лейа», “Weialala leia”). На память о поэтическом абсолюте, проявляющем себя даже в павшем (то есть предельно непоэтическом, немелодичном, грязном) мире, косвенно указывает семантика названий поэм, напоми-

нающая о своего рода Саде, Роше у Элиота (по контрасту с бесплодной землей, снять бесчестие с которой способен рыцарь-трубадур, искатель Граала) и о средневековой поэзии, в лице Данте способной превратить в ангелические песни сам ад.

И «Песни», и «Бесплодная земля» – в конечном счете о том, как зарождается «из глубины» и затем, расщепляясь, звучит уже в виде многоголосия как бы глубинная – напоминающая о Рихарде Вагнере – символистская мелодия. Ее источник – воды эроса, подобие всемирных, у Элиота морских (Средиземноморье) или речных (Темза), связанных с теплым ливнем или «кап-кап-кап» дрозда-отшельника, несущих чистоту или грязь.

Итак, особенность поэм бесконечной мелодии Паунда и Элиота – в неплотности, необязательности и даже произвольности прилегания частей в рамках как бы предполагаемого, но в то же время стихийно оформляющегося целого, что отвечает требованиям как имажизма (четкость образа), вортицизма (сшибка образов), так и работы Элиота с серией стихотворений и словно ужимает до минимума права повествовательной поэзии, «тенисонианства»: драматическое развитие сюжета, повествователь с его эмоционально или идеологически выраженной позицией, связные образы действующих лиц, отчетливые диалоги и монологи, психологические характеристики.

В «Бесплодной земле», иными словами, отсутствуют «герой», композиционный центр тяжести и заявляет о себе одновременность пространной поэтической мозаики, некоего многоликого сознания. Оно представляет собой Запад начала XX в., который, лишившись восходящей к культу и ритуалу органической целостности, столкнулся с духовным землетрясением, все сдвинувшим со своих мест, и стоит либо перед весьма трудным новым возвратом к традиционализму, к онтологически укорененной тождественности «я» самому себе, либо перед недостоверностью «я», наступлением хаоса и гибелью. Последнее напоминает о себе в поэме тем, что цивилизация, которая, выражаясь словами Освальда Шпенглера, оторвалась от культуры, не имеет реального собственного языка и передает свои переживания, даже интимные, через бесконечные цитаты.

Все это превращает «Бесплодную землю» в текст, который в любой момент готов сменить способ своей презентации и вывести своего медиума автором лирических lamentаций («Апрель, беспощадный месяц...»; «У вод леманских сидел я и плакал...»); наивным мемуаристом («А когда мы в детстве ездили в гости...»); поэтом-про-

роком, вещающим из пустыни о падении нравов; изобретательным стилизатором (пародирующим в начале второй части «Энеиду» Вергилия, «Антония и Клеопатру» Шекспира, пьесу Т. Миддлтона «Женщины, берегитесь женщин»); наблюдателем самых разных жанровых сценок (от оккультного гадания по колоде Таро до выяснения отношений между мужем и женой «в клетке» их квартиры); адресатом видений и озарений (откровение Часовни; откровение Грома); мужчиной или *женщиной*; прыщавым любовником-клерком из Сити или шлюхой из лондонского Хайбери; апостолом на пути в Еммаус; буддистским монахом или аквитанским рыцарем (в поисках Грааля); то безумцем (чей разорванный болезнью внутренний мир не доступен рядовому пониманию) или псевдобезумцем, – словом, вывести тем все познавшим «я», которое и вторит иллюзорности, нереальности современного мира («нереального Сити»), и вслушивается как очевидец возмездия в действии (старик, никак не могущий умереть) в музыку современного апокалипсиса.

Многоликость повествователя указывает на принципиальную незавершенность поэмы, конечный триумф символистского невыразимого в ней. Визионерское видение рушащихся башен Иерусалима-Афин-Александрии-Вены-Лондона (символы монотеистической религии, языческой мудрости, имперского начала, новейшего капитализма) в заключительных строках «Бесплодной земли» остается прологом неизвестности. Подразумевается, что ключ к ее постижению доступен маэстро перевоплощений, но он не готов предоставить его и желает прикинуться вместе с Иеронимо (героем «Испанской трагедии» Т. Кида) безумцем, чтобы защитить «все остальное» молчанием.

Фигура множественного повествователя, смотрящего в будущее через прошлое, жаждущего оживить «сухие кости» старых образов и сюжетов и отправить их в современность, не только загадала загадку читателям, получившим благодаря ей шанс вольной структуризации композиции (в отсутствие надежного фокуса повествования любой фрагмент поэмы готов стать потенциальным стержнем нового общего собрания смысла), но и сделалась гарантом новой жанровой формы – лирического метатекста, того вида поэмы, благодаря которому поэмы Элиота и Паунда сделались одним из главных событий поэзии XX в.

Итак, Паунд сделал все, чтобы «Бесплодная земля» была завершена, издана и стала звездой создаваемой им новой литературной орбиты. Тем не менее, он никогда открыто не комментировал ни содержание

«Бесплодной земли», ни свое участие в редакции поэмы. Он как бы разделял бытие Элиота-поэта, с которым в год смерти друга призвал знакомиться вновь и вновь, и человеческое бытие «Опоссума», с которым продолжал встречаться после своего переезда из Парижа в Рапалло и затем в Венецию. Другое дело, что иногда под влиянием осторожности поведения Элиота и его редакторской политики в *Criterion* он мог позволить себе выразить недовольство самим типом «ученой» поэзии. Косвенно на это намекает характеристика, данная Паундом в 1931 г. «Улиссу», роману, который он и непрестанно хвалил за поэтическую целостность «постоянно плетущейся арабески», и вместе с тем не вполне принимал за неэффективность в объеме целого гомеровских параллелей: «Я ни в грош ни ставлю ни метафизику, ни “соответствия”, ни аллегорические, аналогические и эсхатологические параллели его опуса...»¹²².

Самый же поздний из прямых отзывов Паунда о «Бесплодной земле», данный в разговоре с поэтом Ч. Олсоном в 1930-е годы, дает ощутить, что Паунд при всем отсутствии у него поэтического корыстолюбия все же не без оснований считал себя если не соавтором Элиота, то во всяком случае поэтической фигурой, без подготовительных усилий которой поэма была бы невозможна: «Мы расчистили площадку для него, чтобы он мог возвести свой кукольный дом»¹²³.

Что бы ни говорил Паунд, но появление «Бесплодной земли», как нам кажется, произвело на него сильнейшее творческое воздействие. Это касается как общего ускорения работы над «Песнями», оригинальной паундовской версии символистско-модернистского квеста, так и непосредственной реакции на выход поэмы Элиота, о чем позволяет судить «Песнь VIII» (после дальнейших редакции в 1923 г. и композиционных перестановок она стала «Песней II» в издании «Набросок XVI песен», 1925), напечатанная в журнале *Dial* («Восьмая песнь», май 1922). По ее поводу Паунд в письме Дж. Куинну говорит 21 февраля 1922 г. следующее: «...поэма Элиота должна была бы вынудить всех нас закрыть лавочку. Я так не сделал, она буквально выбила из меня еще одну Песнь (ни в малейшей степени à la Eliot, или о “современной жизни”»)¹²⁴.

¹²² Wellek, R. “Ezra Pound.” Wellek, R. *A History of Modern Criticism: 1750–1950*. Vol. 5: English Criticism, 1900–1950. New Haven, CT: Yale University Press, 1986: 168.

¹²³ *Charles Olson and Ezra Pound*: 111.

¹²⁴ *The Selected Letters of Ezra Pound to John Quinn*, ed. T. Materer. Durham, NC: Duke University Press, 1991: 206.

Паунд, пожалуй, не преувеличивает. Эта «Песнь» – противопоставление ценностям и поэтике «Бесплодной земли», пусть в первых строках заявлено отталкивание не от Элиота, а от Браунинга с его поэмой «Сорделло». Действительно, здесь нет ни тени «другого», ни явного или подразумеваемого автобиографизма, ни современного «ада», ни угадываемого повествовательно-композиционного движения от безверия к новой вере или к чему-то оккультному. Поэтические темы Паунда – эпифания Диониса на берегу (той первосилы, которая, на его взгляд, движет всеми живыми существами), море (и реальность, и стихия непрекращающегося жизнетворчества, и разнообразие самых разных воплощений – прежде всего осязаемых – дионисийского начала), перелицовка Овидия, пародирование дионисийского культа, просвещение чувств, позволяющее воспринимать жизнь празднично, а также (в виде контраста) ложность позиции тех, кто пытается привнести в свободно льющуюся жизнь обладание, насилие, репрессию. Поэтика Паунда, соответствующая этим темам, реализуется в поэзии фрагментов, особой музыкальностью. Ее дальнейшее изучение прольет дополнительный свет как на творческое соревнование двух выдающихся поэтов XX в., так и на те поэтические произведения, в которых оно реализовалось в 1940–1950-е годы. Стилистика «Четырех квартетов» гораздо ближе к «Песням», чем к возможностям «Бесплодной земли».

ЛИТЕРАТУРА

Элиаде М. История веры и религиозных учений: От каменного века до элевсинских мистерий. М.: Академический Проект, 2012.

Элиот Т.С. Бесплодная земля / Изд. подгот. В.М. Толмачёв, А.Ю. Зиновьева. М.: Ладомир, Наука, 2014.

REFERENCES

Ackroyd, P. *T.S. Eliot*. London: Abacus, 1985.

Beekman, T. P. *Gurdjieff and Orage: Brothers in Elysium*. York Beach, ME: Weiser Books, 2001.

Carpenter, H. *A Serious Character: The Life of Ezra Pound*. Boston, MA: Houghton Mifflin Co, 1988.

Charles Olson and Ezra Pound, ed. C. Seelye. New York: Grossman, 1975.

The Complete Prose of T.S. Eliot: The Critical Edition: in 4 vols. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press; London: Faber & Faber, 2014-2015.

The Correspondence of Ezra Pound and E.E. Cummings, ed. B. Ahearn. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1996.

Eliade, M. *Istoriia very i religioznykh uchenii: Ot kamennogo veka do elevsinskikh misterii* [A History of Faith and Religious Doctrines: From the Stone Age to the Eleusinian Mysteries]. Moscow: Akademicheskii Proekt Publ., 2012. (In Russ.)

Eliot, T.S. *Besplodnaia zemlia* [The Waste Land], eds. V. Tolmatchoff, A. Zinovieva. Moscow: Lodomir Publ., Nauka Publ., 2014. (In Russ.)

Eliot, T.S. *Inventions of the March Hare*, ed. C. Ricks. San Diego; New York, etc.: Harcourt Brace & Company, 1998.

Eliot, T.S. *The Waste Land: A Facsimilie and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, ed. V. Eliot. San Diego, CA; New York; London: Harcourt Brace Jovanovich, 1971.

Ezra Pound and Dorothy Shakespear. Their Letters: 1909-1914, eds. Omar Pound, A. Walton Litz. New York: New Directions, 1984.

Ezra Pound to His Parents: Letters 1895-1929, eds. M. de Rachelwiltz, A.D. Moody, J. Moody. New York; Oxford: Oxford University Press, 2010.

Gordon, L. *T.S. Eliot: An Imperfect Life*. New York; London: W.W. Norton, 2000.

Hulme, T.E. "Romanticism and Classicism." *Selected Writings*, ed. P. McGuinness. Manchester: Carcanet Press Ltd., 2003.

The Letters of Ezra Pound: 1907-1941, ed. D.D. Paige. New York: Harcourt, Brace and Company, 1950.

The Letters of T.S. Eliot. Vol. 1: 1898-1922, ed. V. Eliot. San Diego, CA; New York etc.: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1988.

The Letters of T.S. Eliot. Vol. 2: 1923-1925, eds. V. Eliot, H. Haughton. London: Faber and Faber, 2009.

The Letters of T.S. Eliot. Vol. 3: 1926-1927, eds. V. Eliot and J. Haffenden. New Heaven, CT: Yale University Press, 2012.

The Letters of T.S. Eliot. Vol. 4: 1928-1929, eds. V. Eliot, J. Haffenden. London: Faber and Faber, 2013.

The Letters of T.S. Eliot. Vol. 6: 1932-1933, eds. V. Eliot and J. Haffenden. London: Faber & Faber, 2016.

Longenbach, J. *Stone Cottage: Pound, Yeats, and Modernism*. New York: Oxford University Press, 1988.

Moody, A. D. *Ezra Pound: Poet. A Portrait of the Man and His Work*. Vol. II: The Epic Years. 1921-1939. Oxford: Oxford University Press, 2014.

The Poems of T.S. Eliot. Vol.1: Collected and Uncollected Poems, eds. C. Ricks and J. McCue. Baltimore. MD: Johns Hopkins University Press, 2015.

Pound, E. *ABC of Reading*. London: Routledge, 1934.

Pound, E. *Guide to Kulchur*. London: Faber & Faber, 1938.

Pound, E. "Mr. Eliot's Mare's Nest." *The New English Weekly* 4 (1934, March 8).

Pound, E. *Selected Prose: 1909-1965*, ed. W. Cookson. London: Faber; New York: New Directions, 1973.

Rainey, L. "The Price of Modernism: Publishing *The Waste Land*." *T.S. Eliot: The Modernist in History*, ed. by R. Bush. Cambridge: Cambridge University Press, 1991: 91-133.

The Selected Letters of Ezra Pound to John Quinn, ed. T. Materer. Durham, NC: Duke University Press, 1991.

Seymour-Jones, C. *Painted Shadow: The Life of Vivienne Eliot, First Wife of T.S. Eliot*. New York: Anchor Books, 2003.

Stock, N. *The Life of Ezra Pound*. Expanded ed. San Francisco, CA: North Point Press, 1982.

Surette, L. *The Birth of Modernism: Ezra Pound, T.S. Eliot, W.B. Yeats, and the Occult*. Montreal etc.: McGill University Press, 1993.

T.S. Eliot: The Contemporary Reviews, ed. J. S. Brooker. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2004.

Terrell, C. F. *A Companion to The Cantos of Ezra Pound*. Berkeley, CA; Los Angeles, CA: University of California Press, 1993.

Tytell, J. *Ezra Pound: The Solitary Volcano*. New York: Anchor Press, 1988.

Wellek, R. "Ezra Pound." Wellek, R. *A History of Modern Criticism: 1750-1950*. Vol. 5: English Criticism, 1900-1950. New Haven, CT: Yale University Press, 1986: 152-169.

Yeats, W.B. *A Packet for Ezra Pound*. Dublin: Cuala Press, 1929.