



Научная статья

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-10-266-309>

УДК 82-821

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

Ольга УШАКОВА

ВАГНЕРИАНСКИЕ КОНТЕКСТЫ И ВАГНЕРОВСКИЕ КОДЫ ПОЭЗИИ Т. С. ЭЛИОТА 1910–1920-х ГОДОВ

Аннотация: Статья посвящена анализу особенностей рецепции и поэтического освоения эстетического и музыкального наследия Рихарда Вагнера (1813–1883) в творчестве Т. С. Элиота (1888–1965). Материалом исследования стали стихотворения и поэмы 1910–1920-х гг.: «Опера», «Грустный пейзаж», «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока», «Бесплодная земля», а также эссе «Данте», лекции «Виды метафизической поэзии», «Музыка поэзии». Исследование нацелено на решение проблемы генезиса элиотовского вагнерианства и выявление вагнеровских кодов его поэтических текстов. Вслед за представителями литературного вагнерианства Элиот усвоил идеи свободного революционного искусства, пафос антибуржуазности, стремление к синтезу искусств, нерасчлененности поэзии и музыки, мифотворчеству и т. п. В поэзии 1910–1920-х отражен интерес к широкому культурному контексту (вагнерианству и вагнеровщине), неомифологизму и т. д. Для поэзии этого периода характерно использование вагнеровских «ситуаций», сюжетов (Граалев сюжет), тем, композиционных приемов (система лейтмотивов, многослойность фактуры и т. д.), особенностей музыкального мышления (атональность, «бесконечная мелодия», суггестивность и т. п.), прямое цитирование вагнеровского текста и т. п. В работе доказывается, что «Бесплодная земля» создавалась как *Gesamtkunstwerk*, сложная многоуровневая художественная структура интермедиального характера, инкорпорирующая элементы различных видов искусства (музыки, живописи, сценографии, танца и др.).

Ключевые слова: Т. С. Элиот, Рихард Вагнер, вагнерианство, вагнеровщина, музыка поэзии, Граалев сюжет, музыкальные аллюзии, *Gesamtkunstwerk*, интермедиальность.

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

Для цитирования: Ушакова О.М. Вагнерианские контексты и вагнеровские коды поэзии Т. С. Элиота 1910–1920-х годов // Литература двух Америк. 2021. № 10. С. 266–309. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-10-266-309>.



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-10-266-309>

UDC 82-821

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

Olga USHAKOVA

WAGNERIAN CONTEXTS AND WAGNER'S CODES OF T. S. ELIOT'S POETRY, 1910–20s

Abstract: The paper deals with the analysis of reception and poetic transformation of aesthetic concepts and music ideas of Richard Wagner (1813–1883) in the works by T. S. Eliot (1888–1965). The research material includes the poems of the 1910–20s (“Opera”, “Paysage Triste”, “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, *The Waste Land*) as well as the essay “Dante” and lectures “The Varieties of Metaphysical Poetry”, “The Music of Poetry”. The research is aimed to solve the problem of genesis of Eliot's Wagnerianism and identify the Wagnerian codes for his poetic texts. Following the representatives of literary Wagnerianism Eliot assimilated the ideas of revolutionary art, anti-bourgeois pathos, ideas of synthesis of arts, indivisibility of poetry and music, mythopoesis, etc. The poetry of the 1910–20s reflected Eliot's interest in a wide cultural context (Wagnerianism and “Wagnerovschina”), Neo-Mythologism, etc. The poetry of this period is characterized by representation of Wagnerian “situations” and plots (the Grail plot), themes, composition strategies (system of leitmotifs, multi-layered text, etc.), music techniques (atonality, “endless melody”, suggestiveness, etc.), the direct quotations from Wagner's works, etc. The author of the paper suggests that *The Waste Land* was created as a *Gesamtkunstwerk*, a complex multi-level poetic intermedial structure incorporating the elements of different arts (music, painting, scenography, dance, etc.).

Keywords: T. S. Eliot, Richard Wagner, Wagnerianism, “Wagnerovschina”, music of poetry, Grail plot, musical allusions, *Gesamtkunstwerk*, intermedial studies.

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

For citation: Ushakova, Olga. “Wagnerian Contexts and Wagner's Codes of T. S. Eliot's Poetry, 1910–20s.” *Literature of the Americas*, no. 10 (2021): 266–309. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-10-266-309>.

Вступление

Но почему я не могу найти ничего похожего
на Вагнера в самом Томасе Манне?

Б. Пастернак [Пастернак 1990: 366]

Б.Л. Пастернак в своем письме Т. С. Элиоту от 14 января 1960 г., выражая свое восхищение творчеством поэтического «собрата»¹ и оценивая его место в литературе и времени, характеризует природу и дух элиотовской поэзии в вагнеровских категориях. Проводя параллель с Томасом Манном, одним из самых известных литературных «вагнерианцев» XX в. и отмечая вагнеровские «пустоты» в текстах немецкого писателя, Пастернак косвенным образом, от противного, решает задачу определения «признаков» и «предметов» элиотовского гения:

Ничего из осязаемого колдовства или алхимии, от чего произведения искусства кажутся не отражением или описанием жизни, но случайно выломанным куском самой плотности бытия, формообразующей сути существования. А как естественно было найти на поверхности Ваших стихов

Frisch weht der Wind,
Der Heimat zu
Mein Irisch Kind,
Wo weilest du?

Уносимая вдаль среди прочих плывущих признаков и предметов потоком современного вдохновения, именно так, как это должна была сделать любая настоящая большая река в условиях действительности [Пастернак 1990: 366–367].

Известный российский переводчик, поэт и исследователь англоязычной литературы Григорий Михайлович Кружков в своем эссе «“У страха глаза велики”: Элиот и Пастернак в начале 1940-х годов» так комментирует приведенный выше пассаж из пастернаковского письма:

¹ О параллелях и сближениях в творчестве и судьбе Б.Л. Пастернака и Т. С. Элиота см.: [Губайловский 2020]; [Кружков 2020].

Складывается впечатление, что здесь Пастернак говорит о принципиальной разнице между собой и Элиотом: поэзия должна быть *не рассуждением о жизни, но куском самой жизни, преображенной алхимией искусства*. Жанр благодарственного письма не дает возможности сказать это прямо, но и удержаться Пастернак не может, вот и говорит обиняком, под предлогом критики Томаса Манна. Никак иначе это неожиданное «лирическое отступление» объяснить невозможно (курсив Г.М. Кружкова. — О. У.) [Кружков 2013].

Сложно доподлинно вникнуть в интенции автора эпистолярия, но приведенная им цитата из «Бесплодной земли» (являющаяся в свою очередь цитатой из либретто оперы Вагнера «Тристан и Изольда», 1857) все же указывает на то, что эти характеристики относятся к творчеству цитируемого автора. Хотя, впрочем, нельзя не принимать во внимание и предположение, что Пастернак мог думать о том, что сближает его с поэтом, который стал, по его словам, «выражением самой эпохи» [Пастернак 1990: 366].

Вероятно, можно искать в суждениях автора письма скрытые смыслы, но почему бы не воспринять качества и признаки, им сформулированные как отсутствующие у Манна, прямо и непосредственно по адресу автора «Бесплодной земли»? Попытка назвать сущностные признаки поэзии Элиота через музыкальные аналогии может свидетельствовать, в частности, о том, что Пастернаку, профессионально занимавшемуся музыкой², было естественно мыслить в музыкальных категориях. Логично предположить, что русский поэт интуитивно почувствовал вагнеровское начало в поэзии Элиота, так трудно формулируемое в рамках рационального академического литературоведческого дискурса. Как поэзии сложно говорить на языке музыки, так и характеризуя музыкальность поэтического текста, довольно трудно, не прибегая к метафорическим образам, сформулировать и репрезентировать способы выражения вербальной музыкальности. Музыкант Пастернак не только гениально почувствовал музыкальность природы и поэзии Элиота, но и чутким ухом уловил в партитуре его поэзии вагнеровские темы, интонации, ритмы и ноты.

² Пастернак понимал величие Вагнера, хотя сравнительно немного напрямую обращался к его наследию; тем не менее, как человек своей эпохи, он не мог оставаться вне вагнеровских «полей влияния». См.: [Раку 2011]; [Жолковский 2016].

Американская исследовательница, профессор Милдред Майер Боаз в статье «“Вы сами — музыка”: настраиваемся на Элиота», отмечает органичную связь поэзии Элиота с музыкой и предлагает на занятиях, посвященных его поэзии и драме, читать тексты и параллельно слушать соответствующие музыкальные фрагменты» [Boaz 1988: 60]. Подобный интермедиальный подход к прочтению элиотовского творчества оправдан и легко подкрепляется текстуально. Уже сами заголовки стихотворений и поэм Элиота настраивают читателя на музыкальный лад. Вслед за символистами музыкальность становится у Элиота универсальной философской идеей, мировоззренческим принципом и элементом поэтики. Он последовательно разрабатывает и воплощает концепцию музыкальности в теории и на практике. Начиная с первых поэтических опытов, опубликованных в сборнике с музыкальным названием «Инвенции мартовского зайца» (*Inventions of the March Hare*, опубл. 1996), стремление к созданию музыки поэзии и музыки в поэзии очевидно. Почти треть включенных в сборник произведений соотносится с конкретными музыкальными жанрами и формами. До конца своей поэтической карьеры, вплоть до последнего поэтического шедевра и вершины музыкального словотворчества — поэтического цикла «Четыре квартета» (*Four Quartets*, 1936–1943), Элиот будет следовать этому стремлению создавать эквиваленты музыкальных жанров в слове (см. подробнее: [Ушакова 2016]).

К анализу музыкальных аспектов поэзии Элиота неоднократно обращались исследователи его творчества; среди наиболее серьезных коллективных опытов осмысления его поэтической музыкальности следует отметить сборник статей «Оркестр Т. С. Элиота: критические эссе о поэзии и музыке» (первая публикация в 2000 г.) под редакцией известного канадского исследователя Джона Ксироза Купера [Cooper 2015]. Стоит заметить, что при всем разнообразии ракурсов и тем в данном сборнике нет статей, специально посвященных теме «Вагнер — Элиот». В целом опубликовано не так много элиотоведческих работ, посвященных исследованию обозначенного вопроса (что связываю, например, с неоднозначностью политических взглядов Вагнера³). Из известных нам публикаций отметим статью «Вагнер в “Бесплодной земле”» известного канадского элиотовада Уильяма Блиссетта [Blissett 1978] и статью австралийского исследователя Филиппа Уолдрона «Музыка поэзии: Вагнер в “Бесплодной земле”» [Waldron 1993]. Одной из

³ Например, об этом говорит Ф. Уолдрон: [Waldron 1993].

причин такого нечастого обращения элиотоведения к данной проблеме среди прочего можно считать трудности выработки соответствующего научного дискурса в подобного рода интермедийных исследованиях. В этом плане «воздушные пути» иносказательности Бориса Леонидовича, направляемые его абсолютным слухом и интуицией, задают необходимый вектор исследования вагнеровской «алхимии» в поэзии Элиота.

Целью этой статьи является обращение к некоторым вопросам генезиса элиотовского вагнерианства и выявление вагнеровских кодов его поэтических текстов 1910–1920-х гг. Это позволит, в том числе, утвердиться в неслучайности возникновения вагнеровских параллелей в письме Пастернака.

Рихард Вагнер — «гончая современности»

Или, опередивши мир
На поколения четыре,
По крышам городских квартир
Грозой гремел полет валькирий.
Б. Пастернак. «Музыка»

Панорама литературного вагнерианства пестра и многообразна. Вероятно, было бы интересно и полезно свести и представить в одном пространстве (книжном или цифровом) результаты исследований индивидуальных вариантов обращения к наследию Вагнера в литературе — от символистов к постмодерну. В рамках обозначенной проблемы есть смысл сосредоточиться только на тех аспектах этой необъятной темы, которые могут дать понимание механизмов восприятия фигуры и творчества Вагнера в среде «высокого модернизма». Мартин Гек, немецкий искусствовед, автор монографии «Рихард Вагнер. Жизнь. Творчество. Интерпретации» предложил яркий образ Вагнера как «ищейки» или «гончей» модернизма: «Хотя Вагнер возможно не видел в себе «ищейку» или «гончую» модернизма, он определенно заслуживает этого определения, если судить по объективным критериям...» [Гек 2017: 384].

То, что для современников Вагнер был властителем дум и провозвестником новых эстетических идей, революционером и новатором, «подгонявшим» культуру своего века вперед, воспринимается как естественная культурно-историческая ситуация. Удивительным

является то, что со временем «подгоняющая» энергия этой «гончей» не иссякла и ее хватает, выражаясь пастернаковским слогом, «на поколения четыре», а то и больше. Эта вагнеровская магистраль не имеет четких поколенческих границ, хотя, безусловно, каждое новое поколение ищет и находит свои ключи и инструменты освоения и претворения этой энергии. В определенной степени модернисты во многом продолжали следовать по пути, намеченному символистами, предлагая при этом новые методы и формы рецепции и интерпретации вагнеровского наследия.

Можно говорить о некоем символистско-вагнеровском симбиозе, импульсы которого воспринимались нарождающимися модернистскими школами и индивидуальностями. Музыкальные измерения ранних стихов Элиота соотносились как с опытами французских символистов⁴, так и со второй волной «музыкальности» в английской словесности конца XIX — начала XX в. Почти все «высокие модернисты» в той или иной форме прошли через эту музыкальную школу, начиная с имитации и синтеза тех или иных музыкальных форм и заканчивая оригинальными попытками генерирования музыкальной стихии в своих литературных опусах. Так, опубликованный в 1907 г. поэтический сборник Дж. Джойса носил название «Камерная музыка» (*Chamber Music*). В «Улиссе» музыкальная стихия вырастает уже из собственно вербальной материи. Не случайно одним из главных литературных ориентиров для Джойса был Эдуард Дюжарден, «последовательный вагнерианец» [Соболева 2012], редактор журнала «Вагнеровское обозрение» и создатель литературного потока сознания, сконструированного по вагнеровским лекалам.

Реми де Гурмон в своей «Книге масок», воссоздавая атмосферу вагнеровского бума и брожения, охвативших Европу на рубеже XIX–XX вв., отмечает Дюжардена как одного из главных действующих лиц вагнерианства:

В эту эпоху Дюжардена очень волновала музыка, точнее говоря, Вагнер. Он основал “La Revue Wagnérienne”. Влияние журнала было не обширно, но глубоко. Такие издания, посвященные специальным вопросам, чрезвычайно полезны. Избранная публика охотно допускает дебаты, интересные для посвященных, равно как и выражения откровенного восторга. Своей убежденной критикой и своею

⁴ О восприятии творчества Вагнера Ш. Бодлером см.: [Бартош 2010].

настоящую литературностью журнал создал во Франции серьезное, почти религиозное вагнерианство. Казалось, был найден живой синтез искусства — и это продолжалось десять лет. Затем Дюжарден стал предостерегать публику, опасаясь, что культ гения превратится у нее в слепое обожание. Его статья о байрейтских представлениях в 1896 году, а также первый № “*Revue Wagnérienne*”, составляют дату в истории вагнерианства. Вот основное положение Дюжардена: “не становится ли искусство тем возвышеннее, чем меньше оно требует посторонней помощи?” Идея Вагнера, истолковываемая на сцене при помощи актеров, декораций и костюмов, не может дать впечатления абсолютного и цельного искусства [Гурмон 1913: 143].

Процитированный пассаж отражает наличие той культурной магмы, которая была порождена вагнеровским творчеством и в которой были расплавлены и сплавлены самые разнородные элементы суждений, эмоций, идей, художественных экспериментов и т. п. Это была та среда, в которой формировался и творческий потенциал начинающего поэта, драматурга, критика и теоретика культуры Т. С. Элиота.

От вагнеровщины «Инвенций мартовского зайца» к латентному вагнерианству «Пруфрока и других наблюдений»

Мог ли Элиот не стать вагнерианцем и каковы истоки его вагнерианства? Уже упомянутая музыкальность поэта, его ранние занятия музыкой и интерес к музыке как основе нового поэтического мышления, идущего от символистов, являются личностными предпосылками обращения к творчеству и эстетическим воззрениям Вагнера. Избрав своими художественными ориентирами Ш. Бодлера, С. Малларме, Ж. Лафорга, а позднее Дж. Джойса, начинающий поэт естественным образом впитывал идеи свободного революционного искусства, пафос антибуржуазности, стремление к синтезу искусств, нерасчленимости поэзии и музыки, мифотворчеству и т. п. В третьей лекции «Лафорг и Корбьер в наше время», прочитанной в рамках Тернбулловских лекций (*Turnbull Lectures*)⁵ в университете Джона Хопкинса в Балтиморе в январе 1933 г., Элиот рассуждает о влиянии Вагнера на Жюля Лафорга. Говоря о том, как часто использует Лафорг образы вагнеровских

⁵ Этот цикл лекций назывался «Виды метафизической поэзии» (*The Verities of Metaphysical Poetry*). Тексты лекций впервые были опубликованы в 1993 г. известным американским элиотоведом Роналдом Шухардом.

персонажей в своей поэзии (в частности, фигуры валькирий), Элиот замечает:

Лафорг в своих стихах воплощает философские идеи Шопенгауэра и Гартмана; было бы преувеличением думать, что он в них абсолютно верует, но их идеи, несомненно, им прочувствованы, хотя не так, как это было у Вагнера, но Вагнер, тем не менее, тоже оказал на него влияние. Его критический ум не был способен одурманить себя эмоциями, как, похоже, происходило с Вагнером. Шопенгауэровская система не то, чтобы работает, но у Лафорга в результате обрушения системы образуются иные руины, чем в «Тристане и Изольде» и «Парсифале» [Eliot 1996: 284].

Сложно установить непосредственно дату первого «знакомства» Элиота с музыкой Вагнера. Скорее всего, это могли быть литературные источники, ноты, появившиеся записи на грампластинках, любительское музицирование и т. д. В биографии поэта, написанной П. Акройдом, упоминается беседа Элиота с И.Ф. Стравинским, в которой два гения вспоминают, какое впечатление на них произвела в свое время опера «Тристан и Изольда» [Askroyd 1984: 38]. Сам факт беседы о Вагнере двух ключевых фигур модернизма свидетельствует о том «всемирно-историческом» значении вагнеровской музыки и идей, о котором немало было сказано на протяжении прошлого века, о безусловном влиянии Вагнера на формирование и развитие музыки и литературы XX в. Первым поэтическим фактом литературного вагнерианства Элиота стало стихотворение «Опера» (“Opera”), датированное ноябрем 1909 г. В нем отражены непосредственные впечатления от бостонской постановки оперы «Тристан и Изольда» в 1909 г. Впервые стихотворение было опубликовано и представлено широкой аудитории в 1996 г. в издании «Инвенции мартовского зайца».

Приведем полный текст этого небольшого стихотворения в переводе Игоря Полуяхтова:

Тристан и Изольда —
И роковые горны
Неистовые скрипки
И зловещий кларнет;
И любовь, терзающаяся
Чувством ко всему, что есть,

Вплетаюсь, выплетаюсь
Кривясь в пароксизмах,
Бросаясь к последним
Мерам самовыражения.

У вас трагедия? О нет!
С хилой улыбкой жизнь отбыла
В равнодушие.
Этот эмоциональный опыт
Совсем уж не таков,
И я как призрак юности
На балу гробовщиков [Элиот 2012: 326]⁶.

Прежде всего это стихотворение значимо как литературный факт, фиксирующий и подтверждающий вагнерианскую рефлексию начинающего поэта. Основные мотивы стихотворения — декадентское разочарование, скепсис, ирония или скорее усталый сарказм. «Опера» органично вписывается в общее эмоциональное и «предмодернистское» эстетическое пространство «Инвенций мартовского зайца».

⁶ В переводе Яна Пробштейна это стихотворение звучит так:

Изольда и Тристан,
Фатальные рожки
И скрипок страсти,
И роковой кларнет,
И рвет себя на части
Любовь, отдавшись власти
Её переполняющих страстей,
В припадках извиваясь,
Бросается на грань,
Край самовыраженья.
Трагедия? О нет!
С улыбкой слабой жизнь
Уходит в безразличье,
И не доводит до добра
Подобный опыт чувств:
Я, словно призрак юности, попал
К гробовщику на бал.

Элиот Т. С. Опера / пер. Я. Пробштейна // [Рукопись]. Нью-Йорк, 2021. Перевод публикуется впервые с любезного разрешения автора перевода. *Благодарим Яна Пробштейна за помощь в работе над темой.*

«Опера» — импрессионистическая зарисовка в духе времени и любимой Элиотом символистской поэзии, попытка звукописи. В первой строфе не только перечисляются важные для партитуры оперы «Тристан и Изольда» музыкальные инструменты: английский рожок, кларнет, скрипки. Используемые эпитеты довольно точно соотносятся с характером музыкальных партий. “The fatalistic horns”, например, могут вербально представлять соло английского рожка в сцене смерти Тристана или соотноситься со звуками охотничьего рога короля Марка. “The passionate violins” — это, возможно, партия скрипок во вступлении к третьему акту. “An ominous clarinet” звучит, например, в сцене смерти Тристана. Возможно, Элиот имел в виду и другие фрагменты оперы. Так, Кристофер Рикс в своих комментариях к «Опере» полагает, что в тексте стихотворения представлено оркестровое вступление ко второму действию (музыка страсти и любовного экстаза) [Ricks 1997: 121]. Во всяком случае, именно названные инструменты (особенно английский рожок) играют важную роль в оркестровой палитре этой «симфонической оперы»:

Когда Тристан приходит в себя, у деревянных духовых с валторнами начинает мягко и нежно трепетать «тристанаккорд», как всегда переходящий в хроматически восходящий мотив томления в партии гобоя [Левик 1978: 229].

Кристофер Рикс, известный американский элиотовед, составитель и комментатор «Инвенций мартовского зайца», полагает, что по своему философскому содержанию это стихотворение также перекликается с рассуждениями Фридриха Ницше в «Рождении трагедии» о «Тристане и Изольде» и «судорожном» душевном напряжении (ср.: “contorted in paroxysms”):

К этим подлинным знатокам музыки обращаю я вопрос: могут ли они представить себе человека, который был бы способен воспринять третий акт «Тристана и Изольды» без всякого пособия слова и образа, в чистом виде, как огромную симфоническую композицию, и не задохнуться от судорожного напряжения всех крыльев души? Человек, который, как в данном случае, словно бы приложил ухо к самому сердцу мировой воли и слышит, как из него бешеное желание существования изливается по всем жилам мира — то как гремящий поток, то как нежный, распыленный ручей, — да разве такой человек

не был бы сокрушен в одно мгновение? Да разве он мог бы в жалкой стеклянной оболочке человеческого индивида вынести этот отзвук бесчисленных криков радости и боли, несущихся к нему из «необъятных пространств мировой ночи», и не устремиться неудержимо при звуках этого пастушьего напева метафизики к своей изначальной родине? И если тем не менее подобное произведение может быть воспринято в целом без отрицания индивидуального существования, если подобное творение могло быть создано и не сокрушило своего творца — то, в чем можем мы найти разгадку такого противоречия? [Ницше 1990: 141].

Именно эти эмоции и «судорожное напряжение души» становятся объектом размышлений поэта.

Рикс также предлагает рассматривать «Оперу» как антиромантический манифест, перекликающийся с более поздними критическими работами Элиота. Эмоция, стремящаяся выразить себя всеми средствами (“last limits of self-expression” [Eliot 1997: 17]), станет объектом критики в эссеистике конца 1910-х («Поэзия — это не избавление от эмоций, а бегство от них» [Eliot 1975b: 43]). Симптоматично, что, рассуждая о разных уровнях деперсонализации (по поводу поэтической сублимации любви Данте к Беатриче) в эссе «Данте» 1929 г., Элиот ссылается на «историю с Везендонк» (“the Wesendonc history” [Eliot 1975a: 226]), проливающую свет на создание «Тристана и Изольды». Отсылка к Вагнеру в программном эссе о Данте, маркирующем новый этап поэтического творчества и духовного прогресса Элиота, свидетельствует не только о том, что вагнеровская музыка продолжала быть важным фактором элиотовской внутренней биографии, но и помогает разобраться в специфике скепсиса в стихотворении «Опера». Объектом этого скепсиса является не только и не столько эротическая напряженность, романтические пароксизмы страсти, сильный эмоциональный личностный посыл и т.п. вагнеровского музыкального текста, но и само восприятие этой оперы зрителем, «вагнеровщина». Под вагнеровщиной мы понимаем сумму стереотипов и обывательских представлений о музыке Вагнера, а также популярные формы адаптации и интерпретации его музыки в соответствии с буржуазными вкусами публики.

Одним из таких стереотипов восприятия музыки Вагнера на рубеже веков было представление о мощных эротических импульсах, исходящих от его музыки. Так, Ж. К. Гюисманс в эссе «Увертюра

Тангейзера» (сборник «Парижские арабески», 1880) следующим образом изображает импульсы этих раскаленных страстей, рождающихся в воображении слушателя: «Вопли вожделений, зовы сладострастия, сверхплотские порывы изрыгает оркестр, и Венера восстает над волнистым хороводом изнемогших, обессиленных нимф...» [Гюисманс 2010: 112]. Испытывает ли порождаемые музыкой подобные эмоции лирический герой «Оперы» или это попытка изобразить в ироническом ключе реакцию публики, одновременно выразив свое отношение к «вагнеровщине» как культурной реальности, порожденной романтическим типом сознания? Очевидно, что этот «эмоциональный опыт» (“these emotional experiences”, причем во множественном числе) не привлекает субъекта лирического высказывания, чувствующего себя в этой музыкальной и эмоциональной атмосфере «как призрак юности на балу гробовщиков».

Любопытно, что ситуация, связанная с реакцией публики на представление, используется для выражения эстетических взглядов и другими поэтами-модернистами. Эзра Паунд в стихотворении “Les Millwin” [Pound 1957: 30], опубликованном в поэтическом сборнике *LUSTRA* (1916), объектом сатиры делает поведение публики, присутствующей на балетном спектакле «Клеопатра» дягилевских «Русских сезонов». Паунд высмеивает как обывательский восторг семейства Миллвинов, так и реакцию продвинутой публики, группы молодых футуристов⁷. Как и в «Опере», мы имеем дело не столько с имманентным художественным переживанием лирического героя, сколько с оценкой существующих художественных стереотипов, вычурной театральной атмосферы, «дягилевщины». Авторский сарказм Элиота и Паунда направлен не на сами произведения искусства, а на их проекцию и интерпретацию в структуре художественного восприятия.

Еще одним поэтическим текстом «Инвенций», в котором слышны отголоски «Тристана и Изольды», является стихотворение «Грустный пейзаж» (“Paysage Triste”, датированное 1914 г.). Рыжеволосая девушка, которую лирический герой встречает в omnibusе и которую он тщетно мечтает увидеть в своей оперной ложе, становится предметом его грез и невысказанных желаний. Эта девушка, не умеющая правильно одеваться и вести себя в опере (требования дресс-кода, принятые для посетителей лож, например, в Парижской опере, были довольно строгими), возникает в череде видений, включая мгновения,

⁷ См. подробнее: [Ушакова 2009].



О. Бердслей. Венера между божествами жизни и смерти. Фронтиспис (1894–1895).
Иллюстрация к повести «Венера и Тангейзер, или Под холмом».

когда в зале гаснет свет и вступает партия английского рожка. Смутное эротическое томление героя и звук английского рожка естественно вызывают ассоциации с конкретным «призраком оперы», а именно, с оркестровыми партиями «Тристана и Изольды».

Приведем текст стихотворения полностью в переводе Яна Пробштейна:

В omnibus взобралась в дождь как-то раз
Пенс отдала свой, чтобы расплатиться,
Словив мой восхищенный взгляд, девица
Свой отвела отнюдь без удивленья
Что опытом дается без сомненья
Рыжеволосая, с поблекшей синью глаз

Из Лестер-скверских жителей похоже.
Такую не возьмешь с собою в ложу —

Не знала бы, как сесть, как нарядиться
 Но только лишь глаза закрою все же:
 Простоволосая, она идет босая,
 По комнате и небесам ступая

Была бы не в своей тарелке здесь бесспорно
 Не знала бы, как сесть, как нарядиться
 Когда погаснет свет под звук валторны
 Не положила б локоть на колени
 Обмахивая веером в томленье
 Бинобль твой держащего юнца
 С его промытым мылом розовым лица⁸.

Верленовское название вновь напоминает читателю о «пуповине», связывающей начинающего поэта с символистами. В контексте верленовского поэтического цикла «Грустные пейзажи» незнакомка с распущенными волосами, шествующая в небесах, напоминает вагнеровских валькирий и текст «Вальпургиевой ночи» Верлена. «Грустный пейзаж» отделен от «Оперы» почти пятилетним сроком. Музыкальная инструментовка стиха и высокий эмоциональный накал, отраженный в «Опере», сменяются здесь имажистской визуальностью и набором «объективных коррелятов» сниженного плана (“fan”, “opera-glasses”, “the pink soaped face”, “your elbow on my knees” и т. п.) [Eliot 1997: 52]. Такой эстетический «микс» и «переходный» тип поэтики свидетельствуют о процессе смены художественных ориентиров и новых контекстов. Объектом рефлексии, как и в «Опере», становится не непосредственное музыкальное переживание вагнеровской музыки, а театральный антураж, оперные стереотипы, светские привычки и другие немзыкальные явления. Музыка является лишь декорацией, предлогом, хотя, безусловно, эротические грезы протагониста коррелируют с темой «Тристана и Изольды», в результате чего возникает некий иронический подтекст.

Как и в «Опере», речь идет скорее о вагнеровщине, которая охватывала как часть слушателей, так и исполнителей и не имела национальных границ. Вот как описывается этот феномен, проявившийся и в России:

⁸ Элиот Т. С. *Paysage Triste* / пер. Я. Пробштейна // [Рукопись]. Нью-Йорк, 2021. Перевод публикуется впервые с любезного разрешения автора перевода.

...коррективы, вносимые создателями аранжировок в тексты музыкальных драм Вагнера, нивелировали все основные концептуальные новации автора тетралогии и фактически возвращали слушателя в мир прошлых оперных форм, предшествовавших вагнеровской реформе, — привычных слуху, но уже начинавших утрачивать свою актуальность в практике композиторов. В этом отношении символична иллюстрация, избранная одним из издателей для оформления обложки попури на мотивы из «Нюрнбергских мастерзингеров». На ней изображена элегантная публика, созерцающая представление в роскошном зале оперного театра — явно не байройтского: с ложами, богатым занавесом и оркестром на виду; несмотря на то что уже звучит увертюра, зал ярко освещен, а среди слушателей заметны многие, ведущие оживленную беседу [Букина 2009: 190].

Упомянутая выше картинка могла бы стать аутентичной иллюстрацией к «Грустному пейзажу», а «локоть на коленях» спутника только добавил бы колоритности.

В «Грустном пейзаже» опера Вагнера — также предлог для выхода в свет и флирта в темной ложе. Антибуржуазный Вагнер, чье творчество бросало «вызов всякому буржуазному пошляку» [Лосев 1978: 8], становится частью буржуазного светского пейзажа индустрии развлечений. Тем не менее, сохраняется романтический конфликт между мечтой (дева в небесах) и действительностью (локоть на коленке) и «пруффроковское» состояние душевной усталости и апатии. Название, отсылающее нас к верленовским пейзажам души, и звук английского рожка, ассоциирующийся со смертью вагнеровского Тристана, создают еще одну проекцию меланхолического, депрессивного, грустного пейзажа души протагониста. Впрочем, грустным пейзажем является и современная театральная действительность.

В обоих стихотворениях, включенных в «Инвенции мартовского зайца», поэтическая рефлексия относится скорее к культурному контексту, чем к самому музыкальному тексту. Иронический модус свидетельствует о некотором дистанцировании поэта от предмета поэтического «переживания»: «Чем более глубоким является опыт проникновения в произведение искусства, тем больше его интерпретация сливается с непосредственным переживанием» [Статкевич 2010: 291]. Чем объясняется это остранение — качеством бостонской постановки (известно, что в 1913 г. Элиот снова слушал «Тристана и Изольду» в Бостоне), недостаточным слушательским опытом, антиромантиче-

ским бунтом, снисходительным отношением культурного человека к вагнеровщине, снобизмом «провинциала» или чем-то еще? Уже в 1910 г. молодому поэту выпадает шанс в полной мере погрузиться в стихию вагнеровского искусства, что, в свою очередь, отразится на характере вагнеровской рефлексии в его поэзии.

Музыкальная разработка поэтического языка Элиота происходила не стихийно и неосознанно: поэт целенаправленно и внимательно осмысливает музыкальный опыт своего времени. Приехав в 1910 г. в Париж, Элиот попадает в атмосферу интенсивных художественных экспериментов и новаций, в том числе и музыкальных. Музыкальная панорама Парижа была необычайно богатой и разнообразной: европейская классика, входящая в моду русская музыка, музыкальные новинки от М. Равеля, К. Дебюсси и Э. Сати, мюзик-холл и «Русские сезоны» и т. п. Главными центрами притяжения и театральными ориентирами для него становятся оперы Вагнера и спектакли «Русского балета». Именно эти свежие и сильные впечатления станут основой новых «интермедийных» экспериментов. Вагнеровские оперы в купе с представлениями «Русского балета» смогли стать важным источником свежих и оригинальных идей для создания новой поэзии.

В качестве «путеводителя» по оперным маршрутам Элиота в Париже 1910–1911 гг. следует рекомендовать главу «Опера» из монографии замечательного американского элиотоведа Нэнси Харгроув «Парижский год Т. С. Элиота» (2009) [Hargrove 2009]⁹, ставшей результатом работы с подлинными документами эпохи в парижских архивах. Профессор Харгроув последовательно восстанавливает культурную панораму этого года и фиксирует точки культурного притяжения. На парижской оперной сцене того периода царил Вагнер, а потому вагнеровские «перезагрузка» и «загрузка» стали для поэта неизбежными. Более того, его самые близкие французские друзья, Жан Верденаль и Анри Фурнье (Ален-Фурнье), оказавшие сильнейшее влияние на последующую творческую судьбу Элиота, оказались страстными вагнерианцами. Переписка Элиота с Верденалем свидетельствует о том, что Вагнер и его музыка постоянно находились в фокусе внимания этого дружеского общения: «Я был бы счастлив узнать, что у тебя есть возможность слушать Вагнера и в Америке» (из письма Верденяля Элиоту от 5 февраля 1912 г.) [Eliot 1988: 28].

⁹ См. также: [Пробштейн 2020].

Профессором Харгроув установлено, что в течение своего “*annus mirabilis*” Элиот сумел посетить следующие постановки вагнеровских опер: «Тристан и Изольда» (октябрь, ноябрь 1910 г.), «Тангейзер» (ноябрь 1910 г.), «Валькирия» (ноябрь 1910 г.), «Гибель богов» (ноябрь 1910 г.), «Лоэнгрин» (февраль 1911 г.), «Нюрнбергские мейстерзингеры» (март 1911 г.), «Кольцо нибелунга» (полностью, июнь 1911 г.). Такой мощный импульс непосредственного погружения в вагнеровскую музыку, особенная столичная театральная атмосфера, интеллектуальные разговоры не могли не повлиять на отношение к вагнеровскому искусству. Перефразируя К.С. Станиславского, можно заметить, что поэт начинает любить Вагнера в себе, а не себя в Вагнере. Такое интенсивное погружение обусловило появление нового вагнеровского «переживания» в поэтических текстах, уже не остраненного и внешнего, а естественно и «бесшовно» вплавленного в поэтическую материю.

На первый взгляд, в парижских и «послепарижских» текстах «Пруфрока и других наблюдений» (*Prufrock and Other Observations*, 1917), первого опубликованного сборника Элиота, аккумулировавшего творческую энергию парижского года и нескольких последующих лет, нет явных отсылок к Вагнеру. Тем не менее, взглядываясь в некоторые хрестоматийные ныне тексты, можно различить отблески вагнеровских впечатлений, представленные уже не как инородная материя, а как объект, требующий специального рассмотрения и оценки. Вагнер «в себе и для себя» становится органичной, не всегда заметной частью многосоставных аллюзий.

«Любовная песня Дж. Альфреда Пруфрока» (“*The Love Song of J. Alfred Prufrock*”, впервые опубл. 1915) создавалась во время европейских каникул в 1911 г. в Париже и Мюнхене (из письма Верденаля мы знаем, что он настоятельно рекомендует Элиоту послушать Вагнера еще и в Мюнхене [Eliot 1988: 23]). И этот вагнерианский фон не мог не проявиться в текстах. Так, в знаменитом «русалочьем» финале «Пруфрока»: «Я брюки белые надену // Пройдусь вдоль берега степенно // Где друг для друга лишь поют сирены» [Элиот 2019: 95]¹⁰ — структура и содержание эпизода легко поддаются сопоставлению с первой сценой «Золота Рейна», в которой Альберих тщетно пытается привлечь внимание Дочерей Рейна. Но русалки поют не для Альбериха, как не поют они и для Пруфрока: «Хе-хе! Русалки! // Как вы красивы — // зависть берет!» [Вагнер 2018: 9]

¹⁰ Перевод Я. Пробштейна.



Ф. Лик. Дочери Рейна увлекают Альбериха в глубину вод (1896).

Традиционно комментаторы связывают образы русалок (“mermaids”) в «Пруфроке» с гомеровскими сиренами или елизаветинскими русалками (Сэмюэла Дэниэла, Герберта Спенсера), а также с образами Джона Донна, Жерара де Нерваля и др. [Southam 1994: 56–57] При этом в большинстве упомянутых источников речь не идет об отказе русалок петь для героев. Диалог Воглинды и Альбериха: «Воглинда (*выплывает на третью скалу, более низкую*) // Ниже спустись, // На дне будет легче! // Альберих (*поспешно слезая*) // Чем ниже, тем лучше!» [Вагнер 2018: 12] — откликается в чаянии Пруфрока стать корявыми клешнями на дне морском (“across the floors of silent seas”). А персик, который часто прочитывается комментаторами как эротический символ («Я старею... я старею... // Зачесать ли плешь, а может, персик съест посмею» [Элиот 2019: 95]), символически соотносится с чудесными золотыми яблоками Фрейи из «Золота Рейна», дарующими силу и юность. Так вагнеровские образы и темы подспудно светятся сквозь верхние слои палимпсеста. Так же незаметно звучат вагнеровские ноты в музыкальной разноголосице «Портрета дамы» (“Portrait of a Lady”), текст которого также писался в 1910 г. Эти мотивы плохо различимы вне контекста парижских маршрутов Элиота, но их звучание дополняет смысловую полифонию текстов и позволяет считать их в аутентичном культурно-историческом и биографическом пространстве.

Вагнеровский текст в плавильной чаше «Бесплодной земли»

В лекции «Музыка поэзии» (1942) Элиот, отмечая органическое сродство поэзии и музыки, рассуждает о перспективах и путях «музыкальной» разработки поэтического языка:

Но когда мы достигнем того предела, где поэтический язык уже устоится, тогда, я полагаю, последует период музыкальной его разработки. Мне кажется, поэт может многое почерпнуть из изучения музыки, хотя я не могу сказать, какое именно техническое знание музыкальной формы и в каком объеме желательно, ибо я сам не обладаю этими познаниями. Но я предполагаю, что более всего музыка отвечает таким свойствам поэта, как чувство структуры и чувство ритма. Я вполне допускаю, что поэт может работать очень близко к музыкальной форме. Конечно, результат будет немного искусственным, но, как известно, стихотворение часто возникает на уровне ритма и лишь затем постепенно оформляется в слова [Элиот 2002: 266].

Известно ироническое устное замечание Элиота о том, что «Бесплодная земля» — это всего лишь «освобождение от личного и в целом не слишком серьезного желания посетовать на жизнь; просто образец ритмического брюзжания» [Eliot 1971: 1]. Какую роль в этом «ритмическом брюзжании» сыграли музыка и эстетика Вагнера (а к 1922 г. Элиот уже был вагнерианцем со стажем) — важный вопрос для понимания поэтической природы поэмы. Ритмическое разнообразие «Бесплодной земли», одной из самых музыкальных поэм XX в., основано, в том числе, на использовании ритмов конкретных музыкальных источников, среди которых заметное место занимают буквальные цитаты из вагнеровских опер, вагнеровские аллюзии и образы, а композиционная структура поэмы может быть рассмотрена в категориях построения оперного текста вагнеровского типа (или же музыкальной драмы).

Если в раннем творчестве Элиота это стремление к «музыке прежде всего» определялось извне — духом эпохи и художественной модой, то в позднем творчестве музыкальность шла изнутри, из естественной глубинной потребности поэта создавать музыку слова. В.М. Толмачев в своей академической статье-послесловии к научному изданию «Бесплодной земли» (серия «Литературные памятники») отмечает эту органичную, фонтанирующую, искрящуюся, ничем не стесненную музыкальность:

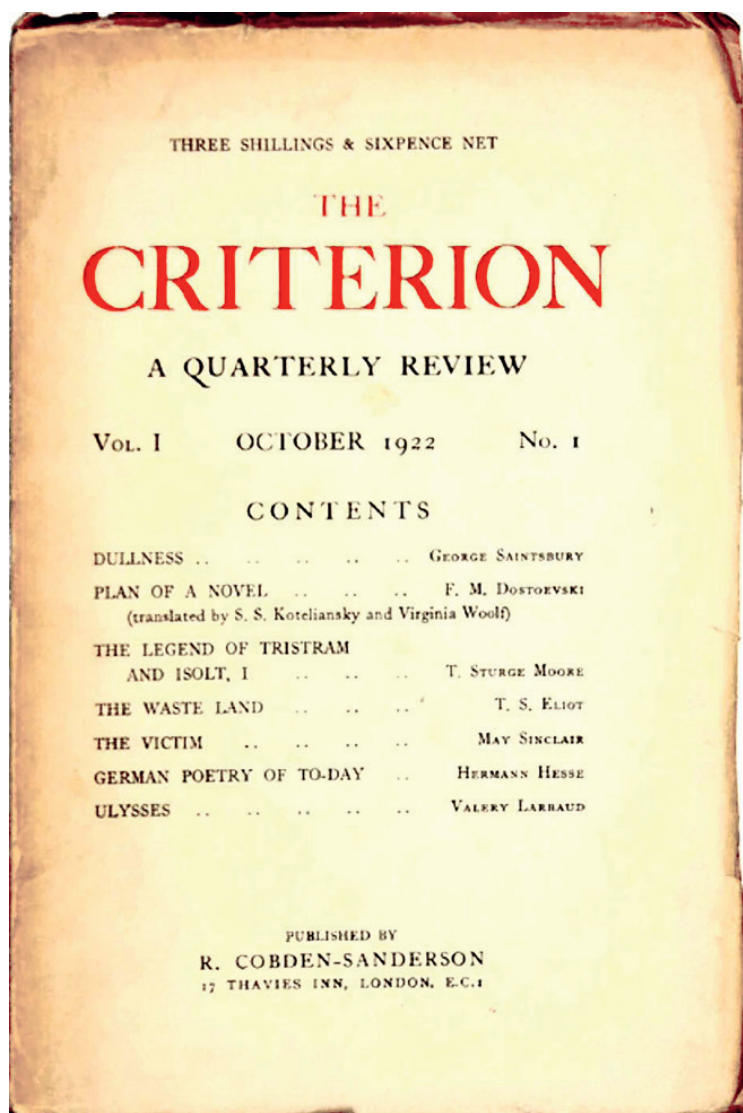
...непредсказуемость ритмических и метафоротворческих возможностей поэтического сознания, аккумулирующего и скрещивающего в себе множество одновременных и разнокачественных фактов под музыкальным знаком «Да Да Да» («Что сказал гром») или «Шанти шанти шанти» («Мир, который превыше всякого ума»). Даже образы шлюх (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 вагнеровскими русалками («Вейалала лейа», “Weialala leia”) [Толмачев 2014: 368–369].

Эти разноголосица, полифония, полистилистика были заданы уже в первоначальной версии поэмы с характерным названием «Полицейские отчеты он умеет изображать на разные голоса» (*He Do the Police in Different Voices*).

Впервые поэма была опубликована в октябре 1922 г. в первом выпуске журнала *Criterion*, редактором которого был сам Элиот. Кстати, в этом же номере была напечатана первая часть работы поэта и драматурга Т. С. Мура о Тристане и Изольде в современной поэзии (размещена непосредственно перед «Бесплодной землей») ¹¹. 1922-й год стал эпохальным в развитии высокого модернизма как год публикации двух великих модернистских эпосов — прозаического (роман «Улисс» Дж. Джойса) и поэтического. Современники сразу же поставили «Бесплодную землю» в один ряд с «Улиссом». И «Улисс», и «Бесплодную землю» сближают сходные философия времени и понимание истории, мифопоэтика, важные элементы поэтики (нелинейный хронотоп, языковые игры, поток сознания и т. п.).

Известно, что Элиот внимательно следил за появлявшимися в периодике главами «Улисса», и «Бесплодная земля» в первой версии была довольно «улиссоподобной». Об этом свидетельствует, в частности, опубликованный черновой вариант, прежде всего, первый эпизод, повествующий о разгульной ночи веселой компании, имеющий явный ирландский колорит. Паунд, редактировавший поэму, пометил несколько отрывков, носящих отпечаток «Улисса», знаком "JJ". В рамках исследуемой темы важным является то, что в обоих текстах представлен новый модернистский тип литературной музыкальности, формировавшейся во многом в пространстве вагнеровского творчества.

¹¹ Moore T. S., “The Story of Tristram and Isolt in Modern Poetry,” *The Criterion* 1, no. 1 (1922): 34–49 (reprint, London: Faber and Faber, 1967).



Criterion. Вып. 1. Октябрь 1922.

Стремление Джойса и Элиота к созданию литературного метанарратива, основанного на мифе и синтезирующего элементы различных художественных форм, имеет вагнеровский масштаб и реализуется в создании “Gesamtkunstwerk” («гезамткунстверк»). Сама мифологическая основа «Бесплодной земли», Граалев сюжет, позволяет

поместить текст поэмы целиком в вагнеровское пространство. Подход к мифу о Граале как универсальному метасюжету, обладающему огромным духовным потенциалом и сакральным измерением, отвечает как вагнеровской концепции мифа, так и сложившейся к началу XX в. системе взглядов на мифотворчество Вагнера и его пророческую миссию: «Рихарда Вагнера действительно можно рассматривать с высшей духовнонаучной точки зрения. Ибо если в минувшем столетии существовал искатель духа, посвятивший всю свою жизнь искреннему и добросовестному изучению истоков и основ мировых загадок, то это как раз тот самый случай» [Штайнер 2009: 11]. Используя формулировку Рудольфа Штайнера, можно утверждать, что Элиот в «Бесплодной земле» устремился на новые поиски Грааля по стопам «великой тени». И в преддверии столетия публикации «Бесплодной земли» можно засвидетельствовать, что попытка масштабировать свои поэтические амбиции в вагнеровских координатах увенчалась успехом.

Формально это зафиксировано в авторских примечаниях к «Бесплодной земле», Элиот опирается на концепцию легенды о Граале, изложенную Джесси Уэстон в монографии «От ритуала к рыцарскому роману» (*From Ritual to Romance*, 1920): «И в самом деле, я настолько обязан книге мисс Уэстон, что она может гораздо лучше прояснить трудные места поэмы, чем мои собственные комментарии, и я рекомендую ее (помимо огромного интереса, который книга представляет сама по себе) любому, кто сочтет, что подобные разъяснения стоят подобных усилий» [Элиот 2019: 187]. Стоит добавить важную в данном контексте деталь: медиевист и последовательница Кембриджской антропологической школы Джесси Лейдлей Уэстон (*Jessie Laidlay Weston*, 1850–1928) была вагнерианкой. Ее первая книга называлась «Легенды вагнеровских драм: исследования мифологии» (*The Legends of the Wagner Drama: Studies in Mythology*, 1896). В 1909 г. она опубликовала книгу «Легенда о сэре Персивале» (*The Legend of Sir Perceval*). В предисловии к своей знаменитой книге 1920 г. Уэстон выражает благодарность профессору фон Шредеру, с которым она обсуждала основные идеи исследования во время Байрейтского фестиваля 1911 г. [Weston 1997: v]. Уэстон по-вагнеровски верит в актуальность и неиссякаемую энергию Граалева мифа: «Грааль — это животворящая энергия, которая никогда не умрет; конечно, он может скрыться из виду, или даже исчезнуть из литературы, но он снова поднимется на поверхность, и станет источником живого вдохновения, как после спячки, затянувшейся со времен Мэлори, он проснулся к новой жизни

в девятнадцатом веке, заново воззв к нам через гений Теннисона и Вагнера» [Weston 1997: 177].



Франц Штассен. Парцифаль (1905).

В поэме также воплощена идея антропологов о неразрывной связи дохристианских культов и христианской религии. Дж. Уэстон считает, что легенда о Граале в ее мистериальной, эзотерической форме была использована для передачи «высокого духовного учения, касающегося взаимоотношений Человека и Божественного источника его бытия, а также возможности духовного союза Человека и Бога. Осознание космических энергий Логоса стало одной из характерных особенностей этого учения, и когда пришло время христианства, оно не замедлило воспользоваться уже существующими способами ве-

роучения, и, без стеснения, стало отождествлять Божество растительности, понимаемое как Источник жизни, с Богом христианской веры» [Weston 1997: 191–192]. У Элиота Грааль понимается и как источник жизни, проявляющийся в действии различных природных стихий, и как средство индивидуального самосовершенствования, что также соотносится с вагнеровской философией.

Именно с вагнеровским оперным текстом («Тристан и Изольда») связано единственное появление образа Святого Грааля в поэме как явлении «люминофании» — «сердце света» (“the heart of light”, 41-я строка первой части поэмы), в которое пытается взглянуть герой. Свет считается символом Грааля: «если определить одним словом физические свойства Святого Грааля, этим словом будет “Свет”» [Смирнов 2004: 129]. Слово «сердце» также являлось одним из обозначений Грааля, о чем в частности писал Рене Генон, рассуждая о том, что в обыкновенных игральных картах чаша Таро была заменена сердцем:

...в египетской идеографии именно чаша олицетворяет собой сердце. Впрочем, не только в Египте, а буквально повсюду мы можем увидеть устойчивое символическое уподобление сердца чаше или сосуду; везде сердце рассматривается как центр существа — как человеческого, так и божественного, везде жертвенная чаша изображает центр или Сердце Мира [Генон 2000: 282].

Таким образом, можно говорить о том, что герою на мгновение дается видение Божественного источника жизни как знак его существования. Сцена в саду — главный вагнеровский эпизод в «Бесплодной земле», соотносящийся со вторым действием оперы. Для Элиота было важно обозначить источник в примечаниях к поэме. Отсылка читателя к «Тристану и Изольде» была нужна еще и потому, что на нее накладывается текст «Парсифаля», в котором также есть сцена в саду с цветочными девами и где в финале Грааль предстает в сиянии как Чаша причастия и спасения. Считается, что в «Парсифале» Вагнер «переписывает» «Тристана и Изольду» [Гек 2017: 346]: «В отличие от Тристана, где смерть является искуплением, в отличие от “Зигфрида”, где герой, призванный спасти от проклятия, сам гибнет, Парсифаль, разрушив мир греха, спасает Грааль» [Левик 1978: 396]. Два мира, мир чувственных наслаждений и мир духовного просветления, пересекаются в «сердце света» в «Бесплодной земле». Тристанов аккорд используется Вагнером и в «Парсифале», и Элиот в образе «сердца

света» передает эти вагнеровскую многозначность и тематическую переключку.



Франц Штгассен. Тристан и Изольда (1900).

В своем трактате «Произведение искусства будущего» (1849), рассуждая о едином и общем тотальном произведении искусства, Вагнер пытается объяснить природу этого феномена: «Стремление к общему произведению искусства возникает в каждом искусстве непроизвольно и бессознательно, когда оно, достигая своих границ, отдает себя другому искусству, а не старается взять от него: остается полностью собой, полностью отдавая себя» [Вагнер 1978: 209]. Можно сказать, что в «Бесплодной земле» Элиот подчиняется музыкальной стихии, разрушая границы между разными видами искусства и свободно лавируя между ними. Так, профессор Толмачев отмечает музыкальный принцип организации времени как стихии: «Скачки, на-

пльвы, завихрения — эквивалент вагнеровской бесконечной мелодии, расщепляющейся в разрезе истории на разные голоса» [Толмачев 2014: 371].

Важным приемом, позволяющим стереть межвидовые границы, является прямое цитирование оперного текста. Элиот в соответствии с заветами мэтра не пытается олитературить или трансформировать тексты музыкальных фрагментов (либретто), а в неизменном виде включает их в свой текст, «отдавая себя». Таким прямым вагнеровским «включением» является катрен (строки 5–8) из песни матроса об ирландской деве из первого действия «Тристана и Изольды»¹², процитированный в письме Пастернака. Борис Леонидович не то чтобы «отписался» от собственно элиотовского текста, а совершенно точно пометил специфику модернистских технологий, нового типа музыкальности в поэтическом тексте Элиота. Следующей буквальной цитатой из «Тристана и Изольды» оказывается 42-я строка первой части поэмы, являющаяся одновременно строкой из песни пастуха в первой сцене третьего акта «Тристана и Изольды»: “Oed’ und leer das Meer!”¹³. К этим цитатам мы еще вернемся, так как они закольцовывают эпизод, важный для создания музыкально-танцевальной стихии поэмы.

Еще одна цитата (202-я строка из третьей части поэмы), связанная с вагнеровской музыкой, представляет собой заключительный стих финального терцета сонета «Парсифаль» Верлена (1888): “Et, ô ces voix d’enfants chantant dans la coupole!”¹⁴ («О, голоса детей под куполом поющих!»). Сонет написан под впечатлением от оперы Вагнера «Парсифаль», посвященной обретению Святого Грааля. По существу, эта верленовская строка также является музыкальной вставкой, так как

¹² Элиот отсылает к вступительной сцене 1 акта оперы. Сцена начинается на корабле, идущем из Ирландии в Корнуолл, на котором находится Изольда в сопровождении Тристана, по пути к жениху, королю Марку. Молодой моряк поет грустную песню о девушке, оставшейся на берегу. Эта песня предваряет сцену, в которой Тристан и Изольда пьют волшебное зелье, что порождает их последующие страдания.

¹³ Это отсылка к вступительной сцене третьего акта. Во втором акте Тристан смертельно ранен и уезжает из Корнуолла в свой замок в Бретани. Там, в действии 3, он ждет, когда Изольда придет, чтобы исцелить его. Пастуха просят известить о корабле Изольды, и он отвечает: “Oed’ und leer das Meer”. Здесь и далее оригинальный текст поэмы цитируется по изданию: [Eliot 2015].

¹⁴ En robe d’or il adore, gloire et symbole,
Le vase pur où resplendit le Sang réel.
— Et, ô ces voix d’enfants chantant dans la coupole!

она непосредственно отсылает нас к опере Вагнера, а точнее, к заключительной (второй) картине третьего действия:

...хоры на сцене расположены на разных высотах: внизу, на средней высоте и на предельной высоте купола, что создает своеобразную пространственно-звуковую перспективу. Продолжая музыку интерлюдии с колокольным звоном, звучит хот рыцарей Грааля. Когда вносят на носилках Амфортаса, в хоре юношей (тенора и альты) и в оркестре появляется тема страданий Амфортаса, а с предельной высоты мальчики (три партии сопрано и альты) ясными и чистыми голосами интонируют лейтмотив веры («Здесь веры храм») [Левик 1978: 406].

Хоровые партии в «Парсифале» переносят слушателя в трансцендентальное измерение; можно представить эффект от первых постановок оперы.

Эти прекрасные хоровые эпизоды в опере следуют за сценой омовения ног. Отказавшись от своих козней и эротических притязаний, соблазнительница Кундри омывает Парсифалу ноги¹⁵, после чего герой вступает в Замок Грааля, чтобы излечить Амфортаса (Амфорта, Короля-рыбаря) и стать хранителем Грааля. Сюжетная структура второй строфы первой части поэмы, «Огненной проповеди» (стихи 187–202), соотносится с третьим действием оперы. Протагонист поэмы (Король-рыбарь) вспоминает короля-отца (Титуреля?) и короля-брата (Фримутеля?), что отсылает нас к сцене встречи Амфортаса с гробом Титуреля в третьем действии оперы. За спиной удильщика раздаются звуки клазонов (“horns”, также переводится как «валторны», «духовые») и машин (“motors”), на которых Суини приезжает к девицам миссис Портер, моющим ноги содовой водой. После строки “They wash their feet in soda water” вступают голоса детей, поющих под куполом храма Грааля. Таким образом, перед нами иронический парафраз главных эпизодов третьего действия «Парсифала». И очевидно, что “horns” относят читателя не только к Стравинскому (о чем упоминается в критике: [Schuchard 1999: 113]), но и к Вагнеру. Таким образом, через звуковую ткань эпизода сквозь унылый урбанистический пейзаж

¹⁵ Парсифаль (*ласково взяв у Кундри флакон и передавая его Гурнеманцу*): Умастила ты мне ноги, // а старец умастит мою голову, // и ныне же Царем я буду вашим! (Парсифаль: либретто // Рихард Вагнер: сайт. URL: <http://wagner.su/node/354>).

и разврат¹⁶ проступают звуки вагнеровской музыки и мотив Страстной пятницы.

Следующая прямая цитата из Вагнера, стихи 277–278 («Вейалала лейа // Валлала лейалала») — это напев Дочерей Рейна из заключительной части тетралогии «Сумерки богов»:

The river sweats
 Oil and tar
 The barges drift
 With the turning tide
 Red sails
 Wide
 To leeward, swing on the heavy spar.
 The barges wash
 Drifting logs
 Down Greenwich reach
 Past the Isle of Dogs.
 Weialala leia
 Wallala leialala

Напев повторяется (стихи 290–291), пока постепенно не исчезает (*la la*, стих 306). В комментарии к 266-й строке Элиот сообщает: «Песня (трех) дочерей Темзы начинается здесь. Начиная со строки 292 по строку 306 включительно они говорят по очереди (см.: «Гибель богов», д. III, дочери Рейна)» [Элиот 2019: 191].

Как и в предыдущих эпизодах, «воздействие» цитаты простирается на прилегающие фрагменты текста. Собственно, «музыка на воде» в данной части поэмы начинается непосредственно со стиха 256, заключающего эпизод посещения клерком девицы, машинистки: «И что-то заведет на граммофоне». Возможно, на этой пластинке записана вагнеровская музыка, поскольку машинистка, ставящая пластинку, могла быть не чужда культурных запросов в духе эпохи. Как и в вагнеровских операх, мы имеем дело с «бесконечной» сквозной ме-

¹⁶ Считается, что в строке об омовении ног также содержатся евангельские аллюзии и перефразированная строка неприличной австралийской военной баллады о борделе: см. пост «Вагнер, Иисус и содовая вода» в блоге, посвященном «Бесплодной земле» (*I Tiresias. A Study of T. S. Eliot's "The Waste Land"*) (blog), “Wagner, Jesus and Soda Water”, posted February 22, 2015, <https://stcvawasteland.wordpress.com/2015/02/22/wagner-and-jesus/>.

лодией, отражающей непрерывность жизненных процессов и потоков. Тема рейнских русалок вплетается в истории русалок Темзы, падших дев, поведавших свои истории несчастной любви и порока. Девы Рейна и Темзы, как и меломанка-машинистка, хорошо вписываются в общую модель «кубистической женщины» «Бесплодной земли». Собирательный образ женщины, несчастная судьба которой обусловлена темной энергией плотского влечения, насилием и, в конечном итоге, бесплодием в метафизическом смысле — женская версия Короля-рыбаря, занимает важное место в философской концепции «Бесплодной земли». Американские исследователи Джуел С. Брукер и Джозеф Бентли, анализируя женские образы второй части поэмы, наиболее гендерно маркированного фрагмента, отмечают: «Во второй части “Бесплодной земли” перед нами пример того, как поэт трансформирует свой материал в искусстве. “Игра в шахматы” сфокусирована на женщинах. Выбрав отмеченные роковой печатью женские характеры из искусства, истории, мифологии и современной жизни, Т. С. Элиот создает кубистический образ женщины, портрет со множеством перспектив женщин на бесплодной земле, опустошенных женщин в истории и жизни» [Brooker, Bentley 1990: 95]. Вагнеровские стенающие Дочери Рейна являются одним из голосов этой «составной» женщины.

Ткань «русалочьего» эпизода плотно соткана из различных исторических, литературных, художественных и других аллюзий, нити которых можно долго распутывать. Основные лейтмотивы — нечистая страсть, осквернение природы, преступления как следствия поругания универсальных нравственных законов и т. п. В то же время музыкальный фон выступает как «средство достижения надлежащего равновесия» (“a way of setting the balance right”¹⁷), призванного «проверить серьезность жизни серьезностью искусства», воссоздать гармоничную устойчивую конструкцию мироздания и текста, целостности мира, в котором красота и преступление, Эрос и Танатос, великая музыка и пошлость сосуществуют неразрывно, и одна субстанция перетекает в другую.

Помимо явных тематических переключек и очевидного генетического сродства русалочьих образов, уходящих корнями в глубокую архаику (в этом Элиот тоже был последовательным учеником Вагнера), существенным является то, что музыкальная основа «Бесплодной земли» целостна, это свойство присуще всей поэтической конструкции.

¹⁷ T. S. Eliot, “Turgenev,” *The Egoist* 4, no. 11 (December 1917): 167.

В уже упоминавшейся лекции «Музыка поэзии» Элиот утверждает, что музыкальность поэтического текста — проблема не отдельных строк, а всего текста:

До сих пор я говорил о версификации, но не о поэтической структуре, и сейчас, видимо, пора напомнить о том, что музыка поэзии проявляется не в отдельных строчках, а в целом стихотворении. Только осознав это, мы сумеем подойти к спорному вопросу о формальной структуре и белом стихе. В некоторых пьесах Шекспира музыкальное построение обнаруживается в отдельных сценах; в других, более совершенных, музыкальной структуре подчинено все художественное целое пьесы. Это в равной степени музыка образа и звука... [Элиот 2002: 263–264].

Интересно интерпретируется эта вагнеровская цитата (русалочий напев из «Сумерек богов») в комментариях к «Бесплодной земле» в двухтомнике аннотированных текстов поэзии Элиота, изданном Риксом и Маккью в 2015 г. (в настоящий момент это самое полное собрание поэзии Элиота с подробными научными комментариями). Со ссылкой на ряд исследований (А. Трекслер, Дж. Хардинг и др.), в комментариях выдвигается версия о том, что тема «золота Рейна» в поэме непосредственно соотносится с политической реальностью времени создания и, в частности, с отказом Британии вернуться к золотому стандарту в 1919 г.: «Этот отказ от символического всеобщего эквивалента был драматически воплощен в “Бесплодной земле” стеланиями дочерей Темзы и Рейна, которым поручено охранять золото, обеспечивающее безопасность британской и германской наций» [Eliot 2015: 675]. Учитывая то, что Элиот являлся банковским служащим (окрестности «Ллойд-банка» подробно представлены в поэме), а тема речных нимф связана с обитателями Сити в этой части поэмы, «финансовая» параллель представляется вероятной. В целом, привязка вагнеровских аллюзий к конкретной исторической и биографической реальности является более тесной, чем кажется на первый взгляд. Помимо прямого цитирования, в поэме есть еще не прямые аллюзии, косвенные отсылки к вагнеровскому контексту («сказочному королю», Людвигу II Баварскому, покровителю Вагнера, ладье Лоэнгрин, пылающей Брунгильде и т. п.).

Вагнеровские ситуации, образы и мотивы переплетаются с другими аллюзиями и цитатами, образуя сложные многоуровневые



Август фон Геккель. Прибытие Лознгрин в Антверпен (1882–1883).

художественные структуры, вещи в себе, кластеры-«гезамткунстверки» интермедиального характера, инкорпорирующие элементы разных видов искусства (музыки, живописи, сценографии, архитектуры, танца и др.). Так, вторая строфа первой части поэмы (стихи 19–43), включающая эпизод у красных скал и сцену в гиацинтовом саду, отличается необычайной концентрацией культурной памяти и высокой степенью синтеза элементов разных искусств: помимо музыкальных вставок присутствуют танцевальные и живописные аллюзии. А персонажные ряды (прописанный и ассоциативный) включают мифологических,

литературных, оперных, балетных и других героев. Классик элиотоведения Гровер Смит, детально анализируя этот образный конгломерат, в частности, указывал на контраст между настроением песни матроса и пастуха, которыми обрамлена садовая сцена:

Отчаяние, звучащее во второй цитате, которую использует Элиот, контрастирует со свежим ветром, мощной энергией счастливой любви в первой цитате. Любовь и надежда в поэме Элиота с горечью разрушаются по мере того, как квестор терпит неудачи. В этом саду он получает свою собственную рану и, подобно Тиресию, слепнет; девушка исчезает, а он сам остается, чтобы медитировать на руинах [Smith 1956: 76].

В пределах небольшого по объему фрагмента помещается вся история Тристана и Изольды, время и пространство сжимаются; здесь сконцентрировано большое количество персонажей и образов, суггестируются яркие переживания, происходит прорыв в трансцендентальные измерения, визуализируется Грааль и т. п. И обращение к вагнеровскому музыкальному ряду способствует этой образной и эмоциональной конденсации.

Важным компонентом вагнеровского тотального произведения искусства и искусства будущего наряду со словом и музыкой является танец:

В определенности и решительности слова подвижное чувство, хлынувшее из танца в музыку, находит наконец четкое и безошибочное выражение, с помощью которого оно может понять и высказать себя. Тем самым чувство благодаря звуку, ставшему языком, обретает высшее удовлетворение и одновременно возвышение в музыке, ставшей поэзией. Оно поднимается от танца до *мимики*, от широкого изображения всеобщих телесных ощущений до самого концентрированного и тончайшего выражения определенных духовных аффектов и волеустремлений [Вагнер 1978: 171].

На протяжении всего творчества танец для Элиота являлся важным сущностным феноменом, способным приблизить человека к познанию высшей истины, средоточию бытия, «спокойной точке вращения мира» (“the still point of the world”). Художник, поэт в поэзии Элиота — это «танцор перед Богом». В поэтическом цикле «Четыре

квартета» (*Four Quartets*), в поэме «Бернт Нортон» (“*Burnt Norton*”, 1936) «спокойная точка вращения мира» является «сердцем танца», единственным и абсолютным источником движения всего мироздания. Понятие “*dance*” становится в творчестве Элиота сложной, многозначной теологической, философской, эстетической категорией, в чем можно также увидеть влияние эстетических воззрений Вагнера.

В анализируемом фрагменте строки 26–29, представляющие автоцитацию, связаны с танцем Нарцисса, это перенос первых пяти строк стихотворения «Смерть святого Нарцисса» (“*The Death of Saint Narcissus*”, 1915) в текст поэмы. «Бесплодная земля» интертекстуально связана с ранними стихотворениями и одновременно с неомифологическим антропологическим культурным контекстом своего времени. В «Смерти святого Нарцисса» отражены впечатления поэта от танцевального искусства Вацлава Нижинского в балете «Нарцисс» (1911)¹⁸ антрепризы «Русский Балет Дягилева»¹⁹ и Иды Рубинштейн в мистерии «Мученичество святого Себастьяна» (1911). Профессор Харгроув в своей монографии убедительно доказывает, что Элиот мог посетить постановки этих танцевальных действий во время парижского года, чему есть косвенные подтверждения.

Автором костюмов и декораций в обоих спектаклях был Лев Самойлович Бакст. Серые и красные скалы в тексте стихотворения намекают на мрачные образы Бакста в «Нарциссе» и зловещие красные скалы в «Мученичестве святого Себастьяна»²⁰. Так, декорации Бакста становятся частью мрачного пейзажа «Бесплодной земли»: “*Come in under the shadow of this red rock*”. В данном театральном контексте образ гиацинтовой девушки (“*the hyacinth girl*”) также можно рассматривать как колористическую отсылку к известному бакстовскому образу нимфы Эхо, «гиацинтовой невесты», одетой в тунику траурного гиацинтового цвета в балете «Нарцисс». Можно предположить, что кроме прочих внутренних связей с первой строфой поэмы (например,

¹⁸ Балет «Нарцисс» («Нарцисс и эхо») — одноактный балет на музыку Н.Н. Черепнина, либретто Л.С. Бакста и Черепнина; декорации и костюмы Бакста; хореография М.М. Фокина. В главной партии — В.Ф. Нижинский. Премьера состоялась 26 апреля 1911 г. в Театре Казино Монте-Карло. Первое парижское представление состоялось в Театре дю Шатле 6 июня 1911 г.

¹⁹ См. подробнее: [Ushakova 2019].

²⁰ Мистерия «Мученичество св. Себастьяна» — пятиактная музыкальная пьеса на музыку К. Дебюсси, текст Габриэля Д’Аннунцио; декорации и костюмы Л.С. Бакста; хореография М.М. Фокина; в главной партии — Ида Рубинштейн. Премьера состоялась 22 мая 1911 г. в Париже, в Театре Шатле.

флористических — сирень, нарцисс, гиацинт как символы утраченной любви, печали, важные составляющие мифологемы смерти-воскресения, темы Эроса-Танатоса и т. п.), эти балетный и оперный эпизоды, следующие друг за другом, хранят память о парижском годе и погибших на Великой войне друзьях.

Переход от Дягилева к Вагнеру органичен не только потому, что оперы Вагнера и балеты дягилевской антрепризы были на пике популярности в 1910-е гг. в тогдашней культурной столице мира и не могли не стать главными художественными впечатлениями молодого американца. Дягилевская эстетика также складывалась под влиянием вагнеровской концепции тотального искусства. Уже в 1910 г. Бакст декларировал, что в искусстве нового балета удалось приблизиться к созданию *Gesamtkunstwerk* (цит. по: [Garafola 1989: 45]). Поэтому не случайно вагнеровские оперы и русский балет (прежде всего, «Весна священная» Стравинского) становятся основными внелитературными претекстами поэмы. Обращение к танцу, несомненно, усиливало четкость и осмысленность ритмической структуры, создавало дополнительное измерение текста. Всеволод Эмильевич Мейерхольд, анализируя вагнеровскую концепцию *Gesamtkunstwerk* в связи с постановкой «Тристана и Изольды» в Мариинском театре в 1909 г., отмечал, что этот синтез создает новые возможности, трансформируя природу произведения искусства:

До инсценирования музыка создавала картину иллюзорно лишь во времени, в инсценировке музыкой побеждено пространство. Иллюзорное стало реальным через мимику и движения актера, подчиненные музыкальному рисунку; овеществлено в пространстве то, что витало лишь во времени [Мейерхольд 1968: 112].

Не будет преувеличением сказать, что Элиот в «Бесплодной земле» осознанно или интуитивно пытается воплотить идеи Вагнера о музыкальной драме, которые разовьет в своих критических работах, вырабатывая собственную теорию поэтической драмы.

Нельзя не согласиться с мнением Филиппа Уолдрона о том, что «основная серия музыкальных аллюзий в “Бесплодной земле”, вагнеровские аллюзии, относятся не только к конкретным эпизодам либретто опер, но и к самим операм» [Waldron 1993: 423]. «Бесплодная земля» вполне может рассматриваться в категориях «поэмы-оперы» и не только потому, что вагнеровские цитаты образуют важный сюжет



Н. Рерих. Изольда. Акт 2 (1912).

и соотносятся с целым рядом тем. В «Музыке поэзии» Элиот сам сформулировал ряд признаков такого синтетического текста:

Часто именно ритм дает толчок идее и образу — едва ли этот опыт присущ только мне одному. Использование повторяющихся образов так же естественно в поэзии, как и в музыке. Некоторые потенциальные возможности стиха сходны с музыкальными формами: например, переходы в стихотворении сравнимы с отдельными частями симфонии или квартета, организация материала порой близка контрапункту в музыке [Элиот 2002: 266].

Повторяющиеся образы, система лейтмотивов, драматизация лирического начала, визуализация и т.п. — все это результаты ученичества у Вагнера.

Композиция поэмы построена по модели вагнеровской оперы. Возьмем на себя дерзость разбить небольшой фрагмент поэмы (начало первой части) на «оперные» эпизоды (текст поэмы приводится в переводе А. Сергеева [Элиот 2019: 174–175]).

Увертюра. Тристан-Аккорд²¹.

Основная тема: смерть-возрождение.

Апрель, беспощадный месяц, выводит
Сирень из мертвой земли, мешает
Воспоминанья и страсть, тревожит
Сонные корни весенним дождем.
Зима дает нам тепло, покрывает
Землю снегом забвенья, лелеет
Каплю жизни в засохших клубнях (строки 1–7).

Сольная партия. Речитатив.

Вагнеровская тема (Штарнбергер-Зее и Людовик Баварский). Мир томлений и страстей. Лейтмотивы — смерть от воды (Людовик), нечистая страсть, пустота жизни (смерть-в-жизни). Мультилингвальность, космополитизм.

Лето напало на нас, пронесшись над Штарнбергерзее
Внезапным ливнем; мы скрылись под колоннадой
И вышли, уже на солнечный свет, в Хофгартен
И выпили кофе, и целый час проболтали.
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.
А когда мы в детстве ездили в гости к эрцгерцогу -
Он мой кузен — он меня усадил на санки,
А я испугалась. «Мари, — сказал он, — Мари,
Держись крепче!» И мы понеслись.
В горах там привольно.
По ночам я читаю, зимою езжу на юг (строки 8–18).

Лирическая интерлюдия. Танец.

Тема смерти, бесплодной земли. Мотив воды. Лейтмотив ужаса, бренности плоти (образы Нарцисса, Сивиллы), смерти-в-жизни. Вацлав Нижинский как Нарцисс («танец перед Богом»).

Что там за корни в земле, что за ветви растут
Из каменной почвы? Этого, сын человека,
Ты не скажешь, не угадаешь, ибо узнал лишь
Груды поверженных образов там, где солнце палит,
А мертвое дерево тени не даст, ни сверчок утешенья,
Ни камни сухие журчанья воды. Лишь
Тут есть тень под этой красной скалой
(Приди же в тень под этой красной скалой),
И я покажу тебе нечто, отличное
От тени твоей, что утром идет за тобою,
И тени твоей, что вечером хочет подать тебе руку;
Я покажу тебе ужас в пригоршне праха (строки 19-30).

²¹ Тристан-аккорд — первый аккорд в опере «Тристан и Изольда» построен на диссонансе и неопределенности (двузначности). “April is the cruelest month” — диссонанс и парадокс, заявляется не только основная тема «смерти-возрождения», мотив смерти и утраченной любви (Жан Верденаль), но и определяется дальнейшая стилистика, построенная на диссонансах, тональной неустойчивости и т. п.

Сольная песня. Тонально определенная мелодия.

Прямая цитата из «Тристана и Изольды» (1 акт). Мотивы моря, пути, любовного томления.

Frisch weht der Wind,
Der Heimat zu
Mein Irisch Kind,
Wo weilest du? (строки 31–34).

Дуэт. Liebesnacht. Liebestod. Todesmotiv.

Тема св. Грааля.

Тема возрождения-воскресения (Гиацинт). Тема Эроса-Танатоса. Лейтмотивы страсти, любовного экстаза.

«Ты преподнес мне гиацинты год назад,
Меня прозвали гиацинтовой невестой».
— И все же когда мы ночью вернулись из сада,
Ты — с охалкой цветов и росой в волосах, я не мог
Говорить, и в глазах потемнело, я был
Ни жив ни мертв, я не знал ничего,
Глядя в сердце света, в молчанье (строки 35–41).

Сольная песня.

Прямая цитата из «Тристана и Изольды» (3 акт).
Тема смерти. Мотив отчаяния.

Oed' und leer das Meer (строка 42).

Данная композиционная логика большой музыкальной драмы и «большого стиля» высокого модернизма сохраняется на протяжении всего текста: начинаясь с Тристан-аккорда, поэма заканчивается грандиозной кодой, крещендо громокипящего кубка в финале: «Шанти // Шанти // Шанти». Хроматизм, энгармония, тональная неустойчивость, ритмическая и интонационная напряженность, многослойность фактуры, принцип бесконечной мелодии («потока сознания») и другие характеристики вагнеровских опер могут быть применимы и к поэтической структуре «Бесплодной земли».

Творчество Вагнера было одним из главных художественных ориентиров Элиота на протяжении всего творчества. В поэзии 1910–1920-х гг. это выразилось в интересе к широкому культурному контексту (вагнерианству и вагнеровщине), эзотерическим озарениям и «эфирным высотам», неомифологизму и Граалеву сюжету, в использовании «вагнеровских ситуаций» и тем, композиционных приемов (система лейтмотивов, многослойность фактуры и т. д.), особенностей музыкального мышления (атональность, бесконечная мелодия, суггестивность и т. п.), прямом цитировании вагнеровского текста и аллюзиях и т. п. В последующей поэзии эти отсылки становятся менее явными, но вагнеровская музыкальная стихия опосредованным образом проявляется и в поздних поэтических текстах. Художественно-реформаторские идеи Вагнера оказали решающее значение на становление концепции поэтической драмы Элиота (что является темой отдельного исследования) и на особенности его драматургии и теа-

тральной практики. «Душа, обитающая в лучезарных сферах вдали от мира реальности» [Бодлер 1971: 168], душа музыки Вагнера никогда не оставляла поэта в его поисках поэтического Грааля: «И кротко, кротко вздымался лотос, // И сверкала вода, напоенная сердцем света» («Берт Нортон» // «Четыре квартета») [Элиот 2019: 327].

ЛИТЕРАТУРА

Бартош 2010 — *Бартош Н.Ю.* Мифопоэтика «Тангейзера» Рихарда Вагнера в интерпретации Шарля Бодлера // Сибирский филологический журнал. 2010. № 4. С. 53–59.

Бодлер 1971 — *Бодлер Ш.* Рихард Вагнер и «Тангейзер» в Париже (1861 г.) // Иностранная литература. 1971. № 6. С. 167–169.

Букина 2009 — *Букина Т.* «Высокая классика» в бытовом пространстве культуры: технологии адаптации (вагнеровская традиция в Петербурге рубежа XIX–XX вв.) // Антропологический форум. 2009. № 11. С. 183–215.

Вагнер 2018 — *Вагнер Р.* Кольцо Нибелунга: драма / пер. с нем. В. Коломийцева. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 416 с.

Вагнер 1978 — *Вагнер Р.* Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 142–261.

Гек 2017 — *Гек М.* Рихард Вагнер. Жизнь. Творчество. Интерпретации. М.: Культурная революция, 2017. 424 с.

Генон 2000 — *Генон Р.* Очерки о традиции и метафизике. СПб.: Азбука, 2000. 317 с.

Губайловский 2020 — *Губайловский В.* «Ошибка» Бориса Пастернака. О стихотворении «Единственные дни» // Новый мир. 2020. № 5 (1141). С. 179–186.

Гурмон 1913 — *Гурмон Р.* Книга масок. СПб.: Книгоиздательство «Грядущий день», 1913. 267 с.

Гюисманс 2010 — *Гюисманс Ж.К.* Увертюра Тангейзера // Собр. соч.: в 3 т. М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. Т. 1. С. 111–114.

Жолковский 2016 — *Жолковский А.* Чудесные вольности в «Музыке» Бориса Пастернака // Новый Мир. 2016. № 3 (1091). С. 186–197.

Кружков 2020 — *Кружков Г.* «Единственные дни». Зимний солнцеворот у Элиота и Пастернака // Новый мир. 2020. № 5 (1141). С. 187–194.

Кружков 2013 — *Кружков Г.М.* «У страха глаза велики»: Элиот и Пастернак в начале 1940-х годов // Новая Юность. 2013. № 1 (112). URL: https://magazines.gorky.media/nov_yun/2013/1/u-straha-glaza-veliki-eliot-i-pasternak-v-nachale-1940-h-godov.html.

Левик 1978 — *Левик Б.В.* Рихард Вагнер. М.: Музыка, 1978. 447 с.

Лосев 1978 — *Лосев А.Ф.* Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 7–48.

Мейерхольд 1968 — *Мейерхольд В.Э.* К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М.: Искусство, 1968. Ч. 1: 1891–1917. С. 108–120.

Ницше 1990 — *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру // Соч.: в 2 т. / пер. с нем; сост., ред., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 57–157.

Пастернак 1990 — *Пастернак Б.Л.* Т.-С. Элиоту 14 января 1960 г. // Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. М.: Искусство, 1990. С. 365–367.

Пробштейн 2020 — *Пробштейн Я.* Т. С. Элиот: открытие Старого Света 1910–1922 // Зинзивер. № 6. 2020. С. 49–74.

Раку 2011 — *Раку М.Г.* О вагнеровских контекстах «Доктора Живаго» // Вопросы литературы. 2011. № 2. С. 59–108.

Смирнов 2004 — *Смирнов В.В.* Воскресение тамплиеров: опыт вероятност. интерпретаций. М.: Ариаварта-Пресс, 2004. Кн. 1: Чаша Господня. 507 с.

Соболева 2012 — *Соболева Я.И.* Роман Э. Дюжардена «Лавры срезаны» как первый опыт прозы потока сознания // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2012. № 3. С. 5–12.

Статкевич 2010 — *Статкевич И.А.* Проекция и интерпретация в структуре художественного восприятия // Вестник Бурят. гос. ун-та. 2010. № 6. С. 287–292.

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

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

Ушакова 2009 — *Ушакова О.М.* Русский балет в зеркале английской литературы // Пограничные процессы в литературе и культуре: сб. ст. Пермь: Изд-во Перм. гос. ун-та, 2009. С. 297–300.

Штайнер 2009 — *Штайнер Р.* Рихард Вагнер и новые поиски Грааля. Ереван: Лонгин, 2009. 184 с.

Элиот 2019 — *Элиот Т. С.* Бесплодная земля. Полые люди: поэмы, стихотворения, пьесы. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2019. 1120 с.

Элиот 2002 — *Элиот Т. С.* Музыка поэзии / пер. Н. Бушмановой // Элиот Т. С. Избранное. Стихотворения и поэмы. Убийство в соборе: драма. Эссе, лекции, выступления. М.: Терра-Кн. клуб, 2002. С. 250–266.

Элиот 2012 — *Элиот Т. С.* Поэзия и драма / пер. с англ. И. Полуяхтова. М.: Галин А.В., 2012. 494 с.

REFERENCES

Ackroyd 1984 — Ackroyd, Peter. *T. S. Eliot: A Life*. New York: Simon and Schuster, 1984.

Bartosh 2010 — Bartosh, Natalia Iu. “Mifopoetika ‘Tangeizera’ Rikharda Vagnera v interpretatsii Sharlia Bodlera” [“Mythopoetics of Richard Wagner's *Tannhäuser* in Baudelaire's Interpretation”]. *Sibirskii filologicheskii zhurnal* [Siberian Journal of Philology], no. 4 (2010): 53–59. (In Russ.)

Baudelaire 1971 — Baudelaire, Charles. “Rikhard Vagner i ‘Tangeizer’ v Parizhe (1861 g.)” [“Richard Wagner's *Tannhäuser* in Paris, 1861”]. *Inostrannaia literatura* [Foreign Literature], no. 6 (1971): 167–169. (In Russ.)

Blissett 1978 — Blissett, William. “Wagner in *The Waste Land*.” In *The Practical Vision: Essays in English Literature in Honour of Flora Roy*, edited by Jane Campbell and James Doyle, 71–85. Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press, 1978.

Boaz 1988 — Boaz, Mildred M. “‘You are the Music’: Tuning in to Eliot.” In *Approaches to Teaching T. S. Eliot's Poetry and Plays*, edited by Jewel S. Brooker, 60–65. New York: Modern Language Association of America, 1988.

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

Bukina 2009 — Bukina, Tat'iana. “‘Vysokaia klassika’ v bytovom prostranstve kultury: tekhnologii adaptatsii (vagnerovskaia traditsiia v Peterburge rubezha XIX–XX vv.)” [“High Classics’ in Everyday Culture: Techniques of Adaptation (Wagner Tradition at Petersburg during the boundary of the 19th–20th centuries)”]. *Antropologicheskii forum* [Forum for Anthropology and Culture], no. 11 (2009): 183–215. (In Russ.)

Cooper 2015 — Cooper, John X., ed. *T. S. Eliot's Orchestra: Critical Essays on Poetry and Music*. New York: Routledge, 2015.

Eliot 2019 — Eliot T. S. *Besplodnaia zemlia. Polye liudi: poemy, stikhotvoreniia, p'esy* [The Waste Land; Hollow Men; Poems; Verse; Plays]. Moscow: Inostranka Publ., 2019. (In Russ.)

Eliot 1975a — Eliot, T. S. “Dante (1929).” In *Selected Prose of T. S. Eliot*, 205–230. New York: Harcourt Brace Jovanovich; Farrar, Strauss and Giroux, 1975.

Eliot 1997 — Eliot, T. S. *Inventions of the March Hare: Poems 1909–1917*. New York: Harcourt, Brace, 1997.

Eliot 1988 — Eliot, T. S. *The Letters of T. S. Eliot*. Vol. 1, 1898–1922. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1988.

Eliot 2002 — Eliot T. S. “Muzyka poezii” [“Music of Poetry”], translated by N. Bushmanova. In *Izbrannoe. Stikhotvoreniia i poemy. Ubiistvo v sobore: drama. Esse, lektsii, vystupleniia* [Selected Works: Poems. Murder in the Cathedral. Essays. Lectures. Speeches], 250–266. Moscow: Terra-Knizhnyi klub Publ., 2002. (In Russ.)

Eliot 2015 — Eliot, T. S. *The Poems of T. S. Eliot*. Vol. 1, *Collected and Uncollected Poems*, edited by Christopher Ricks and Jim McCue. London: Faber and Faber, 2015.

Eliot 2012 — Eliot T. S. *Poeziia i drama [Poems and Drama]*. Translated by Igor' Poluiakhtov. Moscow: Galin A.V. Publ., 2012. (In Russ.)

Eliot 1975b — Eliot, T. S. “Tradition and the Individual Talent (1919).” In *Selected Prose of T. S. Eliot*, 37–44. New York: Harcourt Brace Jovanovich; Farrar, Strauss and Giroux, 1975.

Eliot 1996 — Eliot, T. S. *The Varieties of Metaphysical Poetry*. San Diego: Harvest Book, 1996.

Eliot 1971 — Eliot, Valerie, ed. *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts, Including the Annotations of Ezra Pound*. San Diego: Harvest Book, 1971.

Garafola 1989 — Garafola, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989.

Geck 2017 — Geck, Martin. *Rikhard Vagner. Zhizn'. Tvorchestvo. Interpretatsii [Richard Wagner: Life; Works; Interpretations]*. Moscow: Kul'turnaia revoliutsiia Publ., 2017. (In Russ.)

Gourmont 1913 — Gourmont, Remy. *Kniga masok [A Book of Masks]*. St. Petersburg: Knigoizdatel'stvo “Griadushchii den” Publ., 1913. (In Russ.)

Gubailovskii 2020 — Gubailovskii, Vladimir. “‘Oshibka’ Borisa Pasternaka. O stikhotvorenii ‘Edinstvennye dni’” [“Boris Pasternak’s ‘Mistake’: About the Poem ‘The Only Days’”]. *Novyi mir [New World]* 1141, no. 5 (2020): 179–186. (In Russ.)

Guénon 2000 — Guénon, René. *Ocherki o traditsii i metafizike [Essays on Tradition and Metaphysics]*. St. Petersburg: Azbuka Publ., 2000. (In Russ.)

Hargrove 2009 — Hargrove, Nancy D. *T. S. Eliot's Parisian Year*. Gainesville: University Press of Florida, 2009.

Huysmans 2010 — Huysmans, Joris-K. “Uvertiura Tangeizera” [“Overture for *Tannhäuser*”]. In *Sobranie sochinenii: v 3 t. [Collected Works: in 3 vols.]*. Vol. 1: 111–114. Moscow: Knizhnyi Klub Knigovek Publ., 2010. (In Russ.)

Kruzhkov 2020 — Kruzhkov, Grigorii. “‘Edinstvennye dni’”. *Zimnii solntsevorot u Eliota i Pasternaka* [“The Only Days’: Solstice in Eliot and Pasternak’s Poetry”]. *Novyi mir [New World]* 1141, no. 5 (2020): 187–194. (In Russ.)

Kruzhkov 2013 — Kruzhkov, Grigorii M. “‘U strakha glaza veliki’: Eliot i Pasternak v nachale 1940-kh godov” [“‘Fear Has Big Eyes’: Eliot and Pasternak in the Early 1940s”]. *Novaia Iunosť [New Youth]* 112, no. 1 (2013). https://magazines.gorky.media/nov_yun/2013/1/u-straha-glaza-veliki-eliot-i-pasternak-v-nachale-1940-h-godov.html. (In Russ.)

Levik 1978 — Levik, Boris V. *Rikhard Vagner [Richard Wagner]*. Moscow: Muzyka Publ., 1978. (In Russ.)

Losev 1978 — Losev, Aleksei F. “Istoricheskii smysl esteticheskogo mirovozzreniia Rikharda Vagnera” [“The Historical Meaning of the Aesthetic System of Richard Wagner”]. In *Izbrannye raboty [Selected Works]*, by Richard Wagner, 7–48. Moscow: Iskusstvo Publ., 1978. (In Russ.)

Meierkhol'd 1968 — Meierkhol'd, Vsevolod E. “K postanovke ‘Tristana i Izol'dy’ na Mariiinskom teatre 30 oktiabria 1909 goda” [“For the Production of *Tristan and Isolde* at the Mariinsky Theater on October 30, 1909”]. In *Stat'i. Pis'ma*.

Rechi. Besedy [Articles. Letters. Speeches. Conversations]. Pt. 1: 108–120. Moscow: Iskusstvo Publ., 1968. (In Russ.)

Nietzsche 1990 — Nietzsche, Friedrich. “Rozhdenie tragedii iz dukha muzyki. Predislovie k Rikhardu Vagneru” [“The Birth of Tragedy from the Spirit of Music: Introduction to Richard Wagner”]. In *Sochineniia: v 2 t. [Works: in 2 vols.]*. Vol. 1: 57–157. Moscow: Mysl' Publ., 1990. (In Russ.)

Pasternak 1990 — Pasternak, Boris L. “T.-S. Eliotu 14 ianvaria 1960 g.” [“To T.-S. Eliot on January 14, 1960”]. In *Ob iskusstve. “Okhrannaia gramota” i zametki o khudozhestvennom tvorchestve [On Arts: “Security Letter” and Notes on Creative Process]*, 365–367. Moscow: Iskusstvo Publ., 1990. (In Russ.)

Pound 1957 — Pound, Ezra. *The Selected Poems of Ezra Pound*. New Directions Paperbook, 1957.

Probshtein 2020 — Probshtein, Ian. “T. S. Eliot: otkrytie Starogo Sveta 1910–1922” [“T. S. Eliot: Discovery of the Old World 1910–1922”]. *Zinziver*, no. 6 (2020): 49–74. (In Russ.)

Raku 2011 — Raku, Marina G. “O vagnerovskikh kontekstakh ‘Doktora Zhivago’” [“On Wagnerian Contexts of *Doctor Zhivago*”]. *Voprosy literatury [Questions of Literary Studies]*, no. 2 (2011): 59–108. (In Russ.)

Ricks 1997 — Ricks, Christopher. Notes to *Inventions of the March Hare: Poems 1909–1917*, by T. S. Eliot, 101–303. New York: Harcourt, Brace, 1997.

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

Shtainer 2009 — Shtainer, Rudolf. *Rikhard Vagner i novye poiski Graalia [Richard Wagner and New Quest for the Grail]*. Erevan: Longin Publ., 2009. (In Russ.)

Smirnov 2004 — Smirnov, Viktor V. *Voskresenie tamplierov: opyt veroiatnostnoi interpretatsii [Resurrection of the Templars: Experience in Probabilistic Interpretation]*. Bk. 1, *Chalice of the Lord*. Moscow: Ariavarta-Press Publ., 2004. (In Russ.)

Smith 1956 — Smith, Grover. *T. S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

Soboleva 2012 — Soboleva, Iana I. “Roman E. Diuzhardena ‘Lavry srezany’ kak pervyi opyt prozy potoka soznaniia” [Dujardin's Novel *The Laurels are Cut* as the First Experience of the Stream of Consciousness] // *Vestnik Rossiiskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Literaturovedenie. Zhurnalistika [Bulletin of the Peoples' Friendship University of Russia. Series: Studies literature. Journalism]*, no. 3 (2012): 5–12. (In Russ.)

Southam 1994 — Southam, Brian C. *A Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*. San Diego: Harvest Original, 1994.

Statkevich 2010 — Statkevich, Irina A. “Proektsiia i interpretatsiia v strukture khudozhestvennogo vospriiatiiia” [“Projection and Interpretation of Artistic Consciousness”]. *Vestnik Buriatskogo gosudarsvennogo universiteta [Bulletin of the Buryat State University]*, no. 6 (2010): 287–292. (In Russ.)

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

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

Ushakova 2019 — Ushakova, Olga M. “Invitation to the Dance: Intermedial Allusions in T. S. Eliot’s Early Poetry (‘The Death of Saint Narcissus’, ‘Suppressed Complex’).” *Philological Class* 55, no. 1 (2019): 136–143.

Ushakova 2009 — Ushakova, Olga M. “Russkii balet v zerkale angliiskoi literatury” [“Russian Ballet in the Mirror of English Literature”]. In *Pogranichnye protsessy v literature i kul'ture: sbornik statei* [*Borderline Processes in Literature and Culture: Collection of Articles*], 297–300. Perm': Perm' State University Publ., 2009. (In Russ.)

Wagner 2018 — Wagner, Richard. *Kol'tso Nibelunga: drama* [*The Ring of the Nibelung: Drama*]. Translated by Viktor Kolomiitsev. St. Petersburg: Azbuka Publ., 2018. (In Russ.)

Wagner 1978 — Wagner, Richard. “Proizvedenie iskusstva budushchego” [“A piece of Art of the Future”]. In *Izbrannye raboty* [*Selected Works*], 142–261. Moscow: Iskusstvo Publ., 1978 (In Russ.)

Waldron 1993 — Waldron, Philip. “The Music of Poetry: Wagner in *The Waste Land*.” *Journal of Modern Literature* 18, no. 4 (1993): 421–434.

Weston 1997 — Weston, Jessie L. *From Ritual to Romance*. Mineola, NY: Dover Publications, 1997.

Zholkovskii 2016 — Zholkovskii, Aleksandr. “Chudesnye vol'nosti v ‘Muzyke’ Borisa Pasternaka” [“Wonderful Liberties in Boris Pasternak’s ‘Music’”]. *Novyi mir* [*New World*] 1091, no. 3 (2016): 186–197. (In Russ.)

© 2021, О.М. Ушакова

© 2021, Olga M. Ushakova

Дата поступления в редакцию: 07.02.2021

Received: 7 Feb. 2021

Дата одобрения рецензентами: 01.03.2021

Approved after reviewing: 1 Mar. 2021

Дата публикации: 25.05.2021

Date of publication: 25 May 2021