



Научная статья
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-13-61-108>
<https://elibrary.ru/VQLYER>
УДК 821.111.0

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

В.М. ТОЛМАЧЁВ

О СИМВОЛИЗМЕ ХРЕСТОМАТИЙНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ Т.С. ЭЛИОТА

Аннотация: В статье детально исследуется история создания «Песни любви Дж. Элфрида Пруфрока», а также методы исследования стихотворения в западном и русском литературоведении. Автор предлагает совместить тщательное чтение этого текста с представлением об этом стихотворении как духовной автобиографии Элиота, которая имеет различные измерения: от личностных, собственно поэтических до эзотерических. На основании анализа биографии молодого Элиота, отношений поэта с Ж. Верденалем, истории создания стихотворения, черновиков, окончательного текста, названия стихотворения, эпиграфа, места стихотворения в творчестве поэта, высказываний Элиота о «Пруфроке» в статье выявляются параметры символизма этого произведения, который, обыгрывая сложные отношения Элиота с невыразимым (имеющим амбивалентную природу), распространяется на его композицию (отношения «я» и «ты»; парадоксальность концовки), систему образов и мотивов (Пруфрок как человек играющий, противопоставление мужского и женского мира), особый смысл реминисценций из Данте, Шекспира, Гете, Пейтера, Оскара Уайлда, философию творчества как мистерии (Пруфрок как поэт, сочетание эротики и мистики, тема сакрального преступления) и любви (гомоэротическая тема), жанр (неуловимость жанра, фаустианское начало в нем), символику и эзотерику («Пруфрок» как масонский текст об инициации, жизни как театре). Особое место автор отвел конкретизации экфрасисов (Микеланджело, Леонардо да Винчи, Берн-Джоунз), содержание которых подтверждает тезис о наличии в стихотворении текста в тексте.

Ключевые слова: Т.С. Элиот, «Песнь любви Дж. Элфрида Пруфрока», творческая история текста, заглавие, эпиграф, философия любви, текст в тексте, экфрасис.

Информация об авторе: Василий Михайлович Толмачёв, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной литературы; Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, ГСП-1, I корпус гуманитарных факультетов, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1412-1084>. E-mail: tolmatchoff@hotmail.com.

Для цитирования: Толмачёв В.М. О символизме хрестоматийного стихотворения Т.С. Элиота // Литература двух Америк. 2022. № 13. С. 61–108. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-13-61-108>.



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-13-61-108>

<https://elibrary.ru/VQLYER>

UDC 821.111.0



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

V.M. TOLMATCHOFF

TO THE SYMBOLISM OF T.S. ELIOT'S ANTHOLOGICAL POEM

Abstract: The paper examines in detail the history of the creation of “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, as well as the methods of its research in Western and Russian literary studies. The author proposes to combine a careful reading of this text with the notion of this poem as a spiritual autobiography of Eliot, which has various dimensions: from personal, proper poetic to esoteric. Based on the analysis of the biography of the young Eliot, the poet's relationship with J. Verdenal, the history of the poem, the drafts, the final text, the title of the poem, the epigraph, the poem's place in the poet's work, Eliot's statements about “Prufrock” the paper identifies the parameters of the symbolism of this work, which, playing on Eliot's complex relationship with the inexpressible (having an ambivalent nature), extends to its composition (the relationship of “I” and “you”; the paradoxical nature of the ending), the system of images and motifs (Prufrock as a theatrical person, the opposition of the male and female world), the special sense of reminiscences from Dante, Shakespeare, Goethe, Walter Pater, Oscar Wilde, the philosophy of creativity as a mystery (Prufrock as a poet, combination of eroticism and mysticism, the theme of sacred crime) and love (homoerotic theme), genre (elusiveness of genre, Faustian beginning in it), symbolism and esoterics (“Prufrock” as a Masonic text on initiation, on life as theatre). The author gave a special place to the concretization of ekphrases (Michelangelo, Leonardo da Vinci, Burne-Jones), the content of which confirms the thesis that the poem has a text in the text.

Keywords: T.S. Eliot, “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, title, epigraph, philosophy of love, text in text, ekphrasis.

Information about the author: Vassily M. Tolmatchoff, Doctor Hab. in Philology, Full and Chair Professor, Department of History of Foreign Literature, Lomonosov Moscow State University, 1st Humanities building, Leninskiie Gory, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1412-1084>. E-mail: tolmatchoff@hotmail.com.

For citation: Tolmatchoff, V.M. “To the Symbolism of T.S. Eliot's Anthological Poem.” *Literature of the Americas*, no. 13 (2022): 61–108. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-13-61-108>.

«Песнь любви Дж. Элфрида Пруфрока» – одно из наиболее известных и узнаваемых стихотворений Т.С. Элиота. Учитывая исключительную важность этого поэта для представления о литературном модернизме, а также университетских программ стран Западной Европы и Америки, не вызывает удивления, что «Пруфроку» подвергся тщательному рассмотрению в свете основных гуманитарных методологий второй половины XX в. Определённым итогом этого анализа, отразившим расцвет элиотоведения в 1990–2000-х гг., стала публикация К. Риксом двухтомника «Поэзия Т.С. Элиота» (2015), где, пожалуй, самому популярному стихотворению Элиота посвящен обширный академический комментарий как самому по себе, так и в составе первой книги элиотовских стихов («Пруфроку и другие наблюдения») [Eliot 2015: 363–399]. Тем не менее и после 2015 г. продолжали появляться значимые журнальные и монографические исследования (к примеру, работа «Становление Т.С. Элиота: риторика голоса и аудитории в “Инвенциях Мартовского зайца”» Дж. Стейера, 2021 [Stayer 2021: 209–238]), в которых анализу «Песни любви» отведено немало места. Однако в посвященных «Пруфроку» комментариях и у Рикса, и у многих других ученых (подчас с небольшими уточнениями лишь повторяющих сказанное ранее) не всегда просматривается системность анализа — сочетание в приложении к одному тексту текстологического, «байокритического», источниковедческого, формального, интертекстуального, психоаналитического, гендерного, рецептивного, культурологического (те или иные социокультурные контексты) и др. подходов. Среди методов комментирования стихотворения преобладает изучение литературности «Пруфрока», обыгрывания в нем тех или иных цитат и самоцитат (поэтических, прозаических). Если сравнительно недавно этот подход опирался на высокую личную культуру исследователей, их точечные поэтологические интуиции (К. Брукс, Х. Кеннер, Х. Гарднер, Дж. Смит, Х. Вендлер), то в компьютерную эпоху вчитывание англо-американской и европейской литературы в «Пруфрока» уже поставлено на электронную основу и несколько разммыло границы элиотовского текста.

Также нельзя не признать, что многие элиотоведы при анализе «Пруфрока», других произведений Элиота долгое время были скованы нежеланием вдовы поэта, Валери Элиот (1926–2012), предоставлять разрешение на публикацию архивных материалов тем, кто, с ее точки зрения, занимался компрометацией памяти ее мужа (не желавшего при жизни появления биографий о себе). И сама В. Элиот, принимая

активное участие в подготовке первых томов переписки поэта,ставляла акценты в комментариях (составленных при ее участии), как находила нужным, и, судя по всему, не стремилась к публикации ряда писем (так, по нашей информации, опубликованы не все письма Элиота к К. Эйкену, Э. Паунду, С. Котелянскому; некоторые из писем были уничтожены поэтом еще при жизни).

Цель данной статьи двойная. Во-первых, это систематизация наиболее важных, по нашему мнению, историко-литературных сведений о «Пруфроке» (исключение составляет рецепция стихотворения, что потребовало бы отдельной обширной работы¹) на основании того, что уже было осуществлено нашими предшественниками. Во-вторых, это дополнительный комментарий к названию стихотворения, его эпиграфу, экфрасисам, тем подтекстам и строкам «Пруфрока» (в особенности это касается строк 13–14; 126–130), которые, как думается, оказались не вполне понятыми их аналитиками. Все это позволит поставить вопрос о символизме стихотворения — противоречивом соотношении в нем лирического субъекта, адресатов его монолога и их философии любви, а также текста и текста в тексте.

Публикуя эту статью, ее автор рассчитывает, что российское литературоведение перейдет от обзорного рассмотрения поэтического творчества Элиота под тем или иным углом зрения (специально выделим работы О.М. Ушаковой, О.И. Половинкиной) к детализированному анализу его конкретных произведений², подготовке русского академического издания элиотовской поэзии.

¹ Значимые отклики на первые издания книг Элиота, а также образцы исследований его творчества собраны в сборниках, хорошо известных всем элиотооведам. См., например: *T.S. Eliot: The Man and His Work*, edited by Allen Tate. New York: Delacorte Press, 1966; *Eliot in His Time: Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of 'The Waste Land'*, edited by A. Walton Litz. Princeton: Princeton University Press, 1973; *T.S. Eliot: The Critical Heritage*, vol. 1–2, edited by Michael Grant. London; New York: Routledge, 1982; *T.S. Eliot's Critical Assessments*, edited by Graham Clarke. London: Christopher Helm, 1990; *T.S. Eliot: Man and Poet*, vol. 1, edited by Laura Cowan. Orono (Maine): National Poetry Foundation, University of Maine, 1990; *T.S. Eliot: The Modernist in History*, edited by Ronald Bush. Cambridge: Cambridge University Press, 1991; *The Cambridge Companion to T.S. Eliot*, edited by A. David Moody. Cambridge UK: Cambridge University Press, 1994; *T.S. Eliot in Context*, edited by Jason Harding. Cambridge: Cambridge University Press, 2011; *T.S. Eliot. New Edition*, edited by Harold Bloom. New York: Infobase Publ., 2011.

² Именно о «Пруфроке» см. немногочисленные отечественные публикации: [Полуяхтов 2012], [Половинкина 2013], [Шелкович 2014], [Пробштейн 2018], [Толмачёв 2015].

Текст стихотворения «Песнь любви Дж. Элфрида Пруфрока» (“The Love Song of J. Alfred Prufrock”) был занесен Т.С. Элиотом (1888–1965) в записную книжку, которую он приобрел в 1909 г. и озаглавил «Инвенции³ мартовского зайца» (ныне хранится в Нью-йоркской публичной библиотеке; опубликована К. Риксом в 1996 г. [Eliot 1996]). В записной книжке стихотворение не датировано. Судя по единству почерка, отсутствию исправлений, это запись уже существующего текста. На основании позднейших заявлений Элиота (см. ниже) окончание работы над «Пруфроком» датируется августом 1911 г. Линделл Гордон, первой получив разрешение от вдовы поэта цитировать эту записную книжку, высказала мнение, что, заноса в нее стихотворение длиной в 131 строку, Элиот оставил в его середине пробел в виде четырех чистых страниц [Gordon 1997: 45] для того, чтобы вернуться к работе над «Пруфроком» — возможно, к добавлению пассажа определенного формата. Как посчитала Гордон (в дальнейшем ее мнение не оспаривалось), в 1912 г. Элиот вернулся к сочинению стихотворения, добавив в записную книжку к имевшимся 131 строкам недатированный фрагмент в 38 строк (в издании 1996 г. имеющий авторское название, “Prufrock's Pervigilium” — «Первигилии Пруфрока»).

Однако по рекомендации Конрада Эйкена (1889–1973), друга по Гарвардскому университету (поэта, соредатора студенческого журнала *Harvard Advocate*, и основного литературного советчика Элиота

³ Английское слово “invention” помимо основных значений («изобретение», «выдумка») имеет и специальное. «Инвенция» — музыкальный термин, возникший в XVI в., но известный в первую очередь благодаря И.С. Баху, автору 15 двухголосых полифонических пьес, написанных в виде имитации. “Invenzionen” Баха — подобие упражнений, направленных на овладение приемами беглой игры на органе, а также построения полифонических произведений (в том числе фуг). Инвенции в случае Баха сочетают предсказуемость музыкального задания с выдумкой, неожиданными чередованиями и сочетаниями голосов. В ранней поэзии Элиота имеется немало «музыкальных» названий («Первое каприччио в Северном Кеймбридже», «Четвертое каприччио в Монпарнасе», «Интерлюдия в Лондоне», «Клоунская сюита»), «Прелюдии», «Рапсодия зимней ночи» и др.). В определенной степени это относится и к «Пруфроку» (если иметь в виду средневековый — провансальский — жанр рыцарской любовной песни). В то же время, обратим внимание, что высказываний о музыке, композиторах как таковых в наследии Элиота, современника музыкальной «революции» и любителя балета, а также кабаре, весьма немного. Для него, как и для его несомненного англоязычного предшественника в этом плане, О. Уайлда (названия вещей, а также композиция кн. «Стихи», 1881), «музыка» — возможности не столько утонченной музыкализации стиха, сколько суггестивности (связанной с символическим обозначением любовного желания), а также «капризного» композиционного построения.

до встречи последнего в сентябре 1914 года в Лондоне с Э. Паундом⁴), Элиот — во всяком случае, так он комментировал это событие много лет спустя — решил все же не включать этот фрагмент в окончательный текст. Хотя Элиот позднее не раз заявлял, что после 1912 г. не возвращался к работе над стихотворением, авторская машинопись 1913 г. (хранится в библиотеке Университета Мэриленда) содержит текст стихотворения, где сокращение вставного куса выделено двойным интервалом. Кроме того, письмо Элиота Эйкену от 23 февраля 1913 г. подразумевает, что у написанного ранее стихотворения имеется новая редакция (скорее всего, речь идет о расширенном тексте, о существовании которого Эйкен до начала 1913 г. ничего не знал). Наконец, новое оформление стихотворения предложено Элиотом в машинописи, высланной им в октябре 1914 г. в редакцию журнала *Poetry* (хранится в библиотеке Университета Чикаго): лишние интервалы заменены сначала на отточие в виде «звездочек», а затем «точек».

В 1922 г. Элиот частично подарил, частично продал Джону Куинну (1870–1924), нью-йоркскому адвокату и коллекционеру, черновики поэмы «Бесплодная земля», а также записную книжку (ее заглавие было в конечном счете перечеркнуто автором), которая включала к этому времени около 50 поэтических текстов различной длины и степени завершенности (см. письмо Куинну от 21 сентября 1922 г.).

⁴ Собственная поэма Эйкена, «Джиг Фортлина: Симфония» [Aiken 1916], имеет, как нам удалось установить, множественные, в том числе буквальные, переклички с «Пруфроком». В предисловии к поэме Эйкен обозначает ее центральную тему, тему как контрапункт, в следующих выражениях: "...it has been guided entirely by the central theme. This theme is the process of vicarious wish fulfilment by which civilized man enriches his circumscribed life and obtains emotional balance. It is an exploration of his emotional and mental hinterland, his fairyland of impossible illusions and dreams: ranging, on the one extreme, from the desire for a complete tyranny of body over mind, to the desire, on the other extreme, for a complete tyranny of mind over body; by successive natural steps... in either direction.... Cacophonies and irregularities have often been deliberately employed as contrast. Free rhythms, and rhymeless verse, have been used, also, to introduce variety of movement" [Aiken 1916: 8, 9]. На наш взгляд, имеет смысл рассматривать эту поэму о музыкальных «волнах», танцевальных фигурах любви как некий весьма развернутый комментарий к тому, о чем у Элиота не говорится прямо или умалчивается (вариативность любви, убийство любви). В свою очередь, 5-частная поэма Эйкена (имеющая «Пролог») могла со временем стать для Элиота примером построения большой поэмы. Приведем выборочно цитаты из первых страниц «Пролога»: "In the clear evening, as the lamps were lighted, / Forslin, sitting alone in the strange world, / Meditated; yet through his musings heard / The dying footfalls of the tired day... Coffee-cups and... cigarette ends... The sinister footman... The futile watcher, chronicle of dead days; / While the dancers whirled and danced..." [Aiken 1916: 13, 15].

Часть из них, как «Пруфрок», была опубликована, часть, как «Первигилии», так и не вышла в свет. После смерти Куинна в 1924 г. эти материалы считались навсегда исчезнувшими, но в 1958 г. оказались приобретенными Нью-йоркской публичной библиотекой. Поэт об этом никогда не узнал и считал записную книжку утраченной (хотя с согласия Элиота некоторые из юношеских стихов были напечатаны Дж. Хейуордом⁵ — это свидетельствует о том, что в личном элиотовском архиве имелись копии стихов времен молодости). Кроме того, он не раз повторял к концу жизни, что его неопубликованные ранние вещи не заслуживают публикации и не подлежат ей (см., например, письмо Д. Уодворду от 3 апреля 1964 г.).

Атрибуция записной книжки К. Риксом показала, что Элиот передал Куинну ее не целиком, а вырвал из нее несколько страниц с двумя стихотворениями, а также фрагментами непристойно-эротического характера и передал их на хранение Э. Паунду. Конверт с этими бумагами надписан Паундом “T.S.E. Chançons ithyphallique” («Т.С.Э. Итифаллические песни»; хранится в Байнеке, отделе редких книг и рукописей библиотеки Йельского университета в составе фонда Паунда).

В записной книжке у стихотворения «Песнь любви Дж. Элфрида Пруфрока» имеются перечеркнутый автором подзаголовок «Пруфрок среди женщин» в круглых скобках (“Prufrock among the Women”), а также двустрочный эпиграф из «Божественной комедии» Данте (Чистилище. XXVI, 147–148) “Sovegna vos al temps de mon dolor’ — / Poi s’ascose nel foco che gli affina” («”Помни, когда придет время, о моей боли” — Затем он скрылся в пламени, которое их очищает». — *перевод мой. В.Т.*), где он относится к провансальскому поэту Арнауту Даньелю (ок. 1180 — ок. 1220). Рыцарско-придворные песни о любви, написанные Даньелем на герметическом языке (“trobar clus”), высоко ценились как Данте, так и Паундом, Элиотом. Как поэт Даньель получил «прощение» Данте и в отличие от других содомитов помещен не в Ад, а в Чистилище. От данного эпиграфа Элиот отказался, но Даньель остался для него значим, поскольку другие слова из его монолога («И я молю тебя», пер. М. Лозинского, XXVI, 145) были вынесены им в название сборника 1920 г. (*Ara Vos Prec*).

⁵ Тираж в количестве 12 экземпляров, напечатанный в Стокгольме (1950; переиздано лондонским издательством “Faber” в 1967 г.): Eliot, T.S. *Poems Written in Early Youth, compiled by John Heyward and privately printed with the permission of the author in Stockholm*. Stockholm: Privately printed, 1950.

Основной текст начинается с отточия (...Let us go then) и прерывается после 69 строки (And how should I begin?...), завершаясь отточием. Затем следует вставка, состоящая из названия «Первигилии Пруфрока» (“Prufrock’s Pervigilium”), которое выведено печатными буквами и перечеркнуто, и дальнейших 38 строк «Первигилий». На 70 строке возобновляется исходный текст (Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets). Из 38 строк «Первигилий» только 5 (3 начальные + строки 33–34) оказались перенесенными в опубликованный Элиотом в 1915 г. текст (остальной текст «Первигилий» в записной книжке им перечеркнут), затем неизменно при жизни поэта воспроизводившийся. Это строки 70–74. Причем строки 70–72 и 73–74 разделены дополнительным межстрочным интервалом.

В окончательном варианте «Пруфрока», что интересно, имеются авторские отточия: после 69 строки и перед 75 строкой. То есть добавление 5 строк из «Первигилий» Элиотом, таким образом, графически выделено.

В опубликованном тексте также имеются отточия между строками 110 и 111. Уместно предположить, что здесь имело место сокращение, содержание которого на сегодняшний день установить невозможно.

38 строк «Первигилий Пруфрока» содержат в виде 6 строф разной длины (9+8+7+8+2+4) описание фаз ночи как некоего фантомного существа. Поначалу оно отделено от лирического субъекта (десятикратное позиционирование себя нарратором как «я» — I), одинокого мужчины, то ли путника по сомнительным улицам города, то ли наблюдающего их из окна. В любом случае он слышит плач детей в трущобах, видит газовые фонари, сомнительных женщин, затянутых в корсеты, и приюты зла (“evil houses”, то есть бордели [Eliot 1996: 14]), манящие его пальцем, шепчущие ему нечто, смеющиеся над ним. Но в полночь это ночное демоническое существо запрыгивает в комнату через окно, подобно коту (It leapt to the floor and made a sudden hiss... prepared to leap... [Eliot 1996: 21, 24]), и сливается с его сознанием с тем, чтобы при наступлении зари, оставив на губах ощущение тошноты (a sense of nausea [Eliot 1996: 26]), песен безумия (hear my Madness singing [Eliot 1996: 29]), превратить жильца комнаты — обладателя бумаг на письменном столе (the papers on the table [Eliot 1996: 19]), подразумеваемого молодого человека, в пьяного старика-слепа (A blind old drunken man

[Eliot 1996: 30]). Бормоча песнь о распаде мира, тот (в одном лице «он» и «я») становится свидетелем постепенного превращения мира в шар, который затем неожиданно дематериализуется и исчезает: “And as he sang the world began to fall apart... I have seen the world roll up into a ball / Then suddenly dissolve and fall away” [Eliot 1996: 32, 37–38].

На протяжении жизни Элиот не раз комментировал дату создания «Пруфрока», хотя в печатных изданиях своей поэзии ни это, ни другие стихотворения им не датировались. Детальная датировка содержится в письме английскому германисту Юдоу К. Мейсону (21.02.1936):

«Дж. Элфрид Пруфрок» написан в 1911 году, но части его восходят к предыдущему году. Большая часть написана летом 1911-го, когда я был в Мюнхене. Текст 1917 года, оставшийся неизменным, никоим образом не отличается от исходного. Однажды я приписал-таки к нему немало, но эти добавления до публикации снял и никогда не печатал... [Eliot 1996: 176].

В письме от 18.10.1939 Эдуарду Дж.Х. Грину (автору выпущенной в 1951 г. по-французски книги «Т.С. Элиот и Франция») датировка создания «Пруфрока», стихотворения, написанного наряду с «Портретом дамы», “Conversation Galante”, “La Figlia Che Piange” «под знаком Лафорга», уточнена: «...оно было начато в Гарварде и закончено в Мюнхене» [Greene 1951: 22–23].

В свою очередь письмо Джону Поупу (8 марта 1946 г.), автору статьи в журнале *American Literature* (1945, v. XVII, Nov.), где проведено сравнение между Пруфроком и Родионом Раскольниковым, содержит наиболее развернутый комментарий:

Стихотворение о Пруфроке задумано где-то в 1910-м. Думаю, что, когда я отправился в Париж осенью того года, я уже написал несколько фрагментов, которые в конечном счете вошли в стихотворение, но не помню спустя столько лет, какие. Думаю, что отрывок, начинающийся словами «Я не принц Гамлет», отрывок, демонстрирующий влияние Лафорга, стал одним из тех фрагментов, который я взял с собой, но стихотворение не было завершено ранее лета 1911 года. ...в Лондоне ... весной 1914-го... стихотворение было со мной... оно было не опубликованным уже три года [Eliot 2015: 374].

Несмотря на свою «забывчивость», Элиот оказался весьма настойчив при датировке «Пруфрока», когда К. Эйкен в письме в *TLS* (*The Times Literary Supplement*, 3.06.1960) заявил следующее:

...именно я был тем, кто привез машинопись «Пруфрока» в Лондон в 1914-м... и именно я был тем, кто вручил ее Эзре Паунду для *Poetry*, чикагского журнала. Стихотворение было написано в предыдущем году, вручено мне в Кеймбридже, штат Массачусетс, и, полагаю, написано там.... Скажу для полного отчета... м-р Элиот утверждает вплоть до сегодняшнего дня, что по моему предложению один отрывок — к настоящему моменту вероятно утраченный — был выброшен из стихотворения. Могу сказать одно, сейчас я уже не помню этого, но если так, то очень жалко!

Уже 8 июня *TLS* напечатало ответ Элиота:

Это сушая правда, что м-р Эйкен попытался пристроить «Пруфрока» за меня в один лондонский журнал и это сушая правда, что не кто иной, как м-р Эйкен, направил меня к Эзре Паунду, благодаря чьим усилиям стихотворение в конце концов появилось в *Poetry*, Чикаго. М-р Эйкен неправ лишь в одном. «Пруфрок» был написан не в 1913-м, а в течение 1910–11 годов, то есть полностью в том виде, который дошел до печати. Да, думаю, в 1912-м я внес некоторые добавления в стихотворение, но я благодарен м-ру Эйкену, который сразу же обратил внимание, что эти добавления были невысокого качества. Сокращенные куски не исчезли из моего поля зрения, как это произошло с рукописью «Бесплодной земли»; я совершенно уверен, что уничтожил их тогда же, и обладаю достаточно хорошей памятью о сокращенных стихах, чтобы сохранить благодарность м-ру Эйкену за совет по их сокращению». По более раннему воспоминанию Эйкена, одним из прототипов Пруфрока стал Элфрид Поттер, служащий гарвардской библиотеки [Aiken 1978: 25].

Элиот также датировал «Пруфрока» в тех или иных изданиях своей поэзии, которые принадлежали его друзьям и знакомым. Наиболее развернута датировка, которая содержится в экземпляре издания «Поэзия 1909–1925» (1925, хранится в библиотеке Кингз-колледжа, Кеймбриджский университет), принадлежавшего Джону Хейуорду (1905–1965), близкому другу Элиота в 1930–1950 годы и одно время

(1946–1957) соседу по дому и фактическому литературному секретарю: «Париж — Мюнхен 1911». Строки 111–119 (No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be [...] Almost, at times, the Fool) помечены «Кеймбридж Масс. 1909 или 1910?». Именно эти строки не вполне удовлетворили Паунда в плане их поэтического «качества», о чем он сообщил Х. Монроу, издательнице журнала *Poetry*, в письме от 31 января 1915 г. («Мне не нравится отрывок о Гамлете, но он ранний, лелеемый им, и Т.Э. его не выбросит, и поскольку это единственная часть, которая понравится большинству читателей при первом знакомстве с стихотворением, я не нахожу, что он принесет большой вред» [Round 1950: 50]).

В записной книжке «Пруфрок» (вместе с «Первигилиями») занимает в последовательности стихотворений и соответствующих страниц книжки (а также вложенных в нее машинописи, отдельных листков) следующее место: «Интерлюдия в Лондоне» (7, апрель 1911), цикл «Мандарины» (10, август 1910), цикл «Прелюдии» (15–17, ч. 1–2, октябрь 1910, ч. 3, 1910, ч. 4, 1911), цикл «Золотая рыбка (Выжимка из летних журналов)» (18–21, ч. 1–4, сентябрь 1910), «Портрет дамы» (22–23; 41–44; 45; ч. 2, февраль 1910, ч. 1, ноябрь 1910, ч. 3, ноябрь 1911), цикл «Клоунская сюита» (24–27, ч. 1–4, октябрь 1910), «Песня любви Дж. Элфрида Пруфрока» (включая «Первигии Пруфрока», 28–38, 1910–1911; 1912?), “Entretien dans un parc” (39–40, февраль 1911), «Интерлюдия: в баре» (48, февраль 1911?), «Полдень» (49, 1914?), «Вытесненный комплекс» (50, 1914?), «Маленькая страсть: Из “Агона в башне”» (52, 1915?), «Первый дебат между телом и душой» (январь 1910?), «Вакх и Ариадна: 2-ой дебат между телом и душой» (февраль 1911), «Внутри уныния» (конец 1910?), «О эти сдавленные мужские шепотки» (июль 1914), «Песнь любви св. Себастьяна» (июль-август 1914?), «Знаю ли я, что чувствую? Знаю ли я, что думаю?» (январь — апрель 1915). Лист со стихотворением “Ballade pour la grosse Lulu” (июль 1911) Элиотом вырван.

Однако порядок следования стихотворений в записной книжке, как видно из приведенных дат, не всегда отражает последовательность их создания. К примеру, сам Элиот в письме брату, Генри Элиоту, от 2 июля 1915 г. отмечает, что «Портрет дамы» был написан до «другого длинного стихотворения» (то есть «Пруфрока») и по сравнению с ним «более раннего, второстепенного». Разнятся и датировки стихотворений, сделанные Элиотом в разное время. В упомянутом письме Грину

(1939), к примеру, завершение «Портрета дамы» датировано 1910 г., а работа над циклом «Прелюдии» — 1909–1910 гг.

К «Пруфроку» примыкают и два стихотворения, в записную книжку не занесенные: «Рапсодия зимней ночью» (март 1911, опубл. как «Рапсодия зимней ночи», июль 1915), “La Figlia Che Piange” (конец 1911, опубл. 1917).

На основании различных источников датировки можно сказать, что приблизительно в одно время с «Пруфроком» писались (в том числе во Франции) начатые еще в Кеймбридже «Портрет дамы», «Прелюдии», а также парижские «Интерлюдия: в баре» (февраль), «Рапсодия зимней ночью» (март), «Интерлюдия в Лондоне» (апрель), “Ballade pour la grosse Lulu” (июль). Тем не менее первую книгу своих стихов (1917) Элиот открыл именно «Пруфроком». К написанным в 1910–1914 гг. стихотворениям относились в ней также «Портрет дамы», «Прелюдии» (весь цикл), «Рапсодия ветренной ночи» (март 1911), а также “La Figlia Che Piange”⁶.

Насколько «Пруфрок» на уровне словесного строя, образности перекликается с перечисленными стихотворениями?

Отметим выборочно следующие места: “The burnt-out ends of smoky days.” (I, 4), “You dozed, and watched the night revealing / A thousand sordid images / From which your soul is constituted: / They flickered against the ceiling.” («Прелюдии», III, 4–7); “Twelve o’clock / Along the reaches of the street / Held in a lunar synthesis / And all the lunar incantations / Dissolve the floors of the memory / And all its clear relations, / – Its divisions, / Definite precisions.” (1–8), ““Remark the cat which flattens himself in the gutter / Slips out his tongue...” (34–35), “And a crab” (43), “Always the reminiscence comes... And female smells in darkened rooms” (60, 66), “The last twist of the knife” («Рапсодия зимней ночи», 76); “evenings... all... call, recall / So many nights and afternoons... all cigarettes... marionettes” (I, 1, 4, 6–8), “A hero! and how much it means...” (13) “porcelain, / Murmurs a word (I, 16–17); «let us embark – / The night is anything but dark ...” (II, 4–5), “White flannel ceremonial... With cakes and tea... Sounding the depths with a silver spoon... How much... How much one means” («Золотая рыбка», III, 3, 4, 6, 13–15); “Among the fog and smoke...” (I, 1), “And all disturbing things that are left unsaid.” (I, 7), “How much it means that I say this to you!”

⁶ См. также датировку ранней поэзии у К. Рикса (1996), Дж. Стейера (2021, см. ниже) и Дж. Майера: Mayer, John T. *T.S. Eliot's Silent Voices*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

(I, 28), “And go on drinking tea.” (II, 11), “– I take my hat. How can I make a cowardly amends / For what she had said to me?” (II, 35–36), “(This music is successful with a ‘dying fall’ / Now that we talk of dying —) / And should I have the right to smile?” («Портрет дамы», III, 38–40); “linger ... finger” (II, 7), “Quite at home in the universe” (III, 12), “walking at beach... the girls... flannel suite” («Клоунская сюита», III, 15, 16, 23); “unsettled... questions... indigestions” («Внутри уныния», 23, 25, 26); “We walked along” (3), “a bit ridiculous” (18), “revision... decision” (“Entretien dans un parc”, 12,15); “I have questioned restless nights and torpid days, / And followed every by-way where it lead...” (17–18), “And had those human voices in the chimneys... they laughed or wept.” («О эти сдавленные мужские шепотки», 47, 49); “I should arise... To follow where you lead... And when the morning came / Between your breasts should lie my head.” («Песнь св. Себастьяна», 11, 20–21); “Let us go to the masquerade and dance! / I am going as St. John among the Rocks / Attired in my underwear and socks...” (вариант «Песни св. Себастьяна», из письма Элиота К. Эйкену от 25 июля 1914); “The ladies who are interested in Assyrian art / Gather in the hall of the British Museum” («Полдень», 1–2); “restless on winter nights” (13), “a little whisper in the brain... a little laughter” («Знаю ли я, что чувствую? Знаю ли я, что думаю?»), 20–24).

Из собственно авторских комментариев к опубликованному тексту «Пруфрока» выделим следующие.

В письме брату (6.09.1916) читаем: «Я часто ощущаю, что “Дж. Э.П.” моя лебединая песнь, но никогда не упоминаю об этом факте, ибо Вивьен так отчаянно жаждет, чтобы я писал на этом уровне...» [Eliot 2009: 165–166].

В апреле 1932 г. Элиот надписал книгу английскому поэту и японисту Ралфу Ходжсону (1871–1962), с которым познакомился через леди О. Моррелл. Получая автограф, Ходжсон поинтересовался у Элиота, не Джозеф ли второе имя Пруфрока. В записных книжках жены Ходжсона (хранятся в библиотеке Колледжа Брин Мор, Пенсильвания), Лидии Орелии Боллиджер Ходжсон, со слов мужа помечено, что Элиот, умиленный вопросом, подтвердил это предположение. В передаче Ходжсона, Пруфрок стеснялся первого из своих имен и поэтому сократил его до инициала.

В письме Юдоу К. Мейсону (19.04.1945, Центр гуманитарных исследований в Остине, шт. Техас) Элиот позиционирует «Пруфрока» как текст, не имеющий отношения к христианской проблематике:

«...для меня сюрприз узнать, что в Пруфроке содержатся какие-либо признаки христианской традиции. ...в это время, или по крайней мере вплоть до его завершения, я был законченным бергсонианцем... » [Eliot 2015: 411].

8 марта 1946 г. в письме Джону Поупу Элиот, помимо прочего, отметил: «Думаю, что пассаж, начинающийся словами “Я не принц Гамлет”, пассаж, демонстрирующий влияние Лафорга, стал одним из тех фрагментов, которые я взял с собой, но стихотворение не было окончено до лета 1911 года».

В 1950 г. Элиот в интервью журналу *Time* (13.11.1950) высказался о своем лирическом герое так: «Молодой человек в Пруфроке призван обозначать некоего молодого и спортивного человека, но также человека, сознающего, что стареет».

Расшифровка магнитофонной записи публичного чтения Элиотом своих стихов в Нью-Йорке 4 декабря 1950 г. (в аудитории на 42-й улице) рисует ситуацию, когда поэт, реагируя на очередное предложение продекламировать «Пруфрока», не проявил заинтересованности в этом и, запинаясь, несколько сбивчиво произнес следующее: «Я несколько смущен, гм, “Пруфроком” [смех аудитории]. Гм... хм... сейчас я, я ощущаю, что в нем, гм... выведена несколько подростковая фигура» [Stayer 2021: 209].

В 1959 г. Элиот прореагировал на вопрос норвежца Кристиана Шмидта, автора диссертации о своем творчестве, о половой принадлежности «ты» в стихотворении и поведал (письмо от 5 июня), что спутник Пруфрока, по всей вероятности, лицо мужского пола [Smidt 1961: 85]. Тем же годом датирован ответ Элиота журналисту, в шутку переименовавшего стихотворение в «Любовную жизнь Дж. Элфрида Пруфрока»: «Боюсь, что Дж. Элфрид Пруфрок не имел особой любовной жизни» [Askroyd 1985: 328].

Иронизируя над разысканиями комментаторов его творчества, с точки зрения которых имя Пруфрок было памятно Элиоту по детству в Сент-Луисе, где имела компания производителей мебели «Пруфрок-Литтон» (именуется у комментаторов «Пруфрок-Литау»), поэт в 1962 г. сказал следующее: «Сколько чуши было написано об имени Пруфрок. ... Я выбрал это имя, потому что оно звучало для меня весьма, весьма банально. Я выбирал имена, потому что они звучали для меня эвфонически — вроде Суини или Рабинович»⁷.

⁷ *The Grantite Review Election*, April–July, 1962: 17.

В том же интервью лондонскому журналу *Grantite Review* Элиот ответил на вопрос журналиста о Пруфроке («Лицо, имевшееся Вами в виду, представляло ли оно свое время или было персонажем «Бесплодной земли»?») следующим образом: «Я не имел никакого ответа на этот вопрос, когда писал *Пруфрока*. Частично это было драматическое воплощение человека, я бы сказал, около сорока лет, частично самовыражение сквозь эту зыбкую воображаемую фигуру».

Что бы ни говорил поэт о стихотворении в разное время (не всем суждениям этого приверженца «имперсональности» следует относиться с доверием), «Пруфрок» — некое основание того канона, каким его желал видеть Т.С. Элиот. Не без труда опубликованное по протекции Э. Паунда в чикагском журнале *Poetry* (июнь 1915), а также перепечатанное без изменений в ноябре 1915 года в сборнике «Католическая антология 1914–1915» (сост. Э. Паунд), это стихотворение в идентичном виде открыло первую книгу стихов Элиота «Пруфрок и другие наблюдения» (*Prufrock and Other Observations*, июнь 1917, состояла из 12 стихотворений).

Затем оно было перепечатано в сборнике *Ara Vos Prec* (1920; заглавие представляет собой цитату из «Чистилища» Данте — XXVI, 145; цитирующиеся в названии сборника слова «И я молю тебя», приводимые на родном для него провансальском языке и обращенные к Данте, принадлежат трубадуру Арнауту Даньелю). Впоследствии «Пруфрок» был включен в первую публикацию избранной элиотовской поэзии (*Poems 1909–1925*, 1925; в составе исходного раздела книги, «Пруфрок и другие наблюдения»).

Издание 1917 г. имело посвящение “To JEAN VERDENAL 1889–1915”. В публикации 1925 г. автор изменил его: “For Jean Verdenal, 1889–1915 mort aux Dardanelles”. Дата рождения указана была Элиотом не совсем точно, поскольку Верденаль родился 11 мая 1890 г.

Книга «Пруфрок и другие наблюдения» в первом издании помимо посвящения Верденалю имела эпиграф. Это четыре строки из «Чистилища» Данте (XXI, 133–136; первая из приводимых Элиотом дантевских строк усечена, в оригинале: “Ed ei surgendo: ‘Or ruoi la quantitate [...cosa calda.]” («И тот, вставая...» — *перевод мой*. — В.Т.). Цитирующимся Элиотом словам поэта Стация, который пожелал было обнять ноги дорогого учителя, предшествует у Данте обращение к нему Вергилия: “Frate, / non far, che tu se’ ombra, ed ombra vedi.”, «Брат, не делай этого, ибо ты тень и видишь тень» — *перевод мой*. — В.Т.):

Or puoi la quantitate
 Comprendre dell'amor ch'a te mi scalda,
 Quando dismento nostra vanitate
 Trattando l'ombre come cosa calda⁸.

В издании 1925 г. “Comprendre” («Постигнуть» [меру любви]) изменено Элиотом на “Puote veder” («Можешь узреть»).

Обладало отдельным эпиграфом и само стихотворение. Первый печатный текст «Пруфрока» и все его последующие публикации предваряли 6 строк — цитата из «Ада» Данте (XXVII, 61–66), содержащая высказывание Гвидо да Монтефельтро, встреченного Данте и Вергилием в восьмом круге Ада.

Следует отметить, что исходный текст из записной книжки не содержал никакого эпиграфа к «Пруфроку». Затем Элиот обратился в качестве эпиграфа к 2-строчной цитате из «Чистилища» (XXVI, 146–147), содержавшей заключительные слова из обращения провансальского трубадура Арнаута Даньеля к Данте («Вспомни, когда придет время, о моей боли», см. об этом выше). Однако еще на стадии черновой работы над стихотворением Элиот отказался от данного эпиграфа, посчитав, по-видимому, ассоциации между образом Пруфрока и грехом Даньеля (содомия⁹) нежелательными, и заменил высказывание Даньеля на слова Гвидо да Мотефельтро.

Учитывая важность Верденаля для 11-месячного парижского этапа жизни Элиота (середина октября 1910 — середина сентября 1911)¹⁰, посвящение ему книги «Пруфрок и другие наблюдения», наличие в стихотворении «Песнь любви Дж. Элфрида Пруфрока» «ты» (спутника лирического героя, его подразумеваемого собеседника, а также, о чем говорилось выше, лица мужского пола), отметим, что поэт, упомянув француза в нескольких письмах 1910 — начала

⁸ «Смотри, как знойно... / Моя любовь меня к тебе влекла, / Когда, ничтожность нашу забывая, / Я тени принимаю за тела» (*пер. М. Лозинского*). Подстрочный перевод: «Теперь ты меру можешь постигнуть моей любви к тебе, которая согревает меня, когда я забываю о нашей эфемерности и принимаю тень за реальное тело».

⁹ Содомия тех, кто помещен им в Ад и Чистилище, трактуется Данте по-разному, как проявление похоти и как проблема воли.

¹⁰ См.: Hargrove, Nancy D. *'Un Présent Parfait': T.S. Eliot and the Turn of the Century*, edited by Marianne Thormählen. Lund: Lund University Press, 1994: 33–58; Hargrove, Nancy Duvall. *T.S. Eliot's Parisian Year*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2010.

1920-х гг., не стремился в дальнейшем к конкретизации истории этих отношений, а когда впервые был поставлен вопрос об их значении для развития темы гомосексуальной любви в «Бесплодной земле» (имя Верденалья при этом не было названо)¹¹, пришел в ярость и настоял на полном уничтожении тиража журнала.

Элиот познакомился с Жаном-Жюлем Верденалем (1890–1915), выросшим в пиренейском городке По в 30 км от франко-испанской границы, во время своего пребывания в Париже в 1910–1911 гг.¹²: они снимали комнаты в пансионе четы Касобон на улице Сен-Жак, дом 161-бис в Латинском квартале (оба были студентами Сорбонны, где Элиот изучал французскую литературу, а Верденаль медицину), где жили и другие иностранцы: в частности английский эстет, византист Мэттью Причард, ранее входивший в окружение О. Уайлда, а затем работавший до 1907 г. помощником директора в хорошо знакомом Элиоту бостонском Музее изящных искусств (при посредничестве Причарда Элиот и Верденаль осенью 1910 г. посетили А. Матисса в его парижской мастерской), гарвардец Г.У.Л. («Гарри») Дейна. Верденаль весьма неожиданно для провинциала из глухих альбигойских мест разделял с Элиотом его интересы: увлекался философией (Кант, Гегель), отлично знал иностранные языки (английский, немецкий), был хорошо начитан в английской и немецкой (Гете, Шиллер) литературе, цитировал наизусть обширные куски из «Божественной комедии» (по-французски), преклонялся перед Вагнером (отдавая предпочтение «Тристану и Изольде», позднее тетралогии «Золото Рейна»), штудировал У. Джеймса и А. Бергсона, в его домашней библиотеке имелись Ш. Бодлер, П. Верлен, С. Малларме, А. Франс, М. Метерлинк, А. Жид, П. Клодель, Ж. Лафорг, а также Ш.-Л. Филипп (отсюда дополнитель-

¹¹ Peter, John. "A New Interpretation of *The Waste Land*." *Essays in Criticism*, vol. 2, no. 3 (July 1952): 242–266. Статья Дж. Питера стала доступна для читателей лишь при ее переиздании в 1969 г.: Peter, John. "Postscript." *Essays in Criticism* (April 1969): 165–175.

¹² О биографии Верденалья см.: Watson, George. "Quest for a Frenchman." *Sewanee Review*, vol. 84, no. 3 (Summer 1976): 465–475; [Perinot 1996]. Наиболее полно история этих отношений прослежена Дж. Миллером-младшим: [Miller 2005: 117–135]. См. также монографию Нэнси Харгроув (2010), а также соответствующие разделы биографий Л. Гордон (Gordon, Lyndall. *T.S. Eliot: An Imperfect Life*. New York: W.W. Norton, 1998), Р. Крофорда (Crawford, Robert. *Young Eliot: From St. Louis to 'The Waste Land*.' London: Jonathan Cape, 2015) и сборников статей (Marx, William. "Paris." In *T.S. Eliot in Context*, edited by Jason Harding: 25–32. New York: Cambridge University Press, 2011).

ный интерес Элиота к роману «Бюбю с Монпарнаса»¹³), из которых он отдавал предпочтение Малларме, автору «Послеполуденного сна фавна» и «Иродиады». Судя по воспоминаниям его племянника, Верденаль являлся «мистиком», обладал глубоким, но при этом неким неконвенциональным (чуждающимся католической обрядности) религиозным чувством [Peginot 1996: 268–270]. Кроме того, Верденаль, как и его парижские знакомые, являлся патриотом, сторонником «католика, монархиста, классициста» (как это значилось в колонке редактора журнала *La Nouvelle Revue Française*, за март 1915 г.) Шарля Морраса, лидера движения «Аксён франсез» и страстного антисемита (в Гарварде эстетические идеи Морраса разделял один из учителей Элиота, профессор И. Бэббит). Проведший детство и юность в унитариянской среде с ее декларацией моральной чистоты, сдержанности, тщательного соблюдения социальных приличий (отъезд в Париж ради изучения не философии, что открывало путь к преподаванию в Гарварде, а новейшей французской поэзии, стал для американца актом символического отречения от унитариянства, поиском пересечений между разумом и чувством, религией и эротикой), Элиот неожиданно открыл для себя в иностранце, равном ему по возрасту Верденале, также интроверте, также любителе новейшей поэзии, родственную по запросам личность. Он, что угадывается по письмам к нему Верденалья, говорил с французом на одном языке так, как до сих пор не говорил ни с кем в Америке (хотя к моменту отъезда в Париж уже испытал в Гарварде притягательность не только Ж. Лафорга, его лирического героя-«марионетки», приема иронической маски или символистски воспринятой философии любви Данте и сексологии Х. Эллиса¹⁴, но и эстетских идей в духе У. Пейтера, Дж.Э. Саймондза, О. Уайлда, А. Саймонза, переводчика Омара Хайяма Э. Фитцджералда, поэтов «желтых девяностых» Э. Доусона, Л. Джонсона, Дж. Грея, лорда Э. Дагласа, гарвардских профессоров И. Бэббита, Дж. Сантаяны, своих богемных

¹³ Помимо того что в «Пруфроке», как считают комментаторы стихотворения, имеются цитаты из этого романа о низовой жизни Парижа, Элиот в 1932 г. написал предисловие к английскому переводу «Бюбю» [Eliot 1932]. В переводе романа, который со временем стал для Элиота символическим напоминанием о «полной красоте» парижской жизни, можно найти следующие слова: “For our flesh has retained all our memories, and we mingle them with our desires” [Eliot 1932: 25–26].

¹⁴ «Очерки по психологии пола» (*Studies in the Psychology of Sex*, vol. 1–6. Edinburgh: University Press, 1897–1910), имевшие в одном из томов (т. 2) раздел о «половых инверсиях».

бостонских знакомых из числа местной «знати»¹⁵ – наподобие светской львицы Эдлин Моффатт¹⁶ или Изабеллы Стюарт Гарднер, основавшей частный музей в виде венецианской виллы и покровительствовавшей Дж.С. Сардженту).

Похоже, и Элиот стал для Верденаля родственной душой, расставание с американцем в начале июля 1911 г. (Элиот отбыл в Мюнхен и затем в северную Италию, где одним из важных пунктов его туристической программы стал осмотр в различных музеях изображений св. Себастьяна) далось ему нелегко. Последнее из семи сохранившихся писем Верденаля (переписка началась в июле 1911 г. после отбытия Элиота в Мюнхен) Элиоту датировано 26 декабря 1912 г., самое же эмоциональное из них, приходится на 22 апреля 1912-го — оно написано в годовщину совместного плавания с Элиотом по Сене до Сен-Клу. О характере их не афишировавшейся близости помимо частотности косвенного упоминания в ранней поэзии Элиота всего связанного с Верденалем (помимо посвящения первой книги стихов это в особенности касается «Бесплодной земли», выборочно упомянем здесь исходную часть поэмы с ее мотивами томлений апреля, жестокости памяти, тристан-изольдовской любви — именно на «жестокий апрель» 1911 г. приходится, насколько можно судить по письмам Верденаля, расцвет их отношений) свидетельствует письмо Верденаля в Гарвард от 5 февраля 1912 г., в котором француз помимо обсуждения «самосатиры» А. Жида «Топи» (1895, в этой вещи Жид впервые пытается осознать невыразимое, свою гомосексуальность) предлагает в память об общем прошлом выслать кусочек обоев из комнаты друга, куда он теперь переехал¹⁷. Элиот же в письме своей

¹⁵ Помимо того, что Элиоты принадлежали к известной в Новой Англии семье, корни которой в Америке уходили в XVII в., дальний родственник Томаса, Чарлз У. Элиот, долгое время являлся президентом Гарвардского университета (1869–1909).

¹⁶ В фикциональной автобиографии «Уэссан» К. Эйкена можно прочитать по данному поводу следующее: «...о эта само совершенство Мэдлин, самая джеймсовская дама из дам, сирена из художественного салона [“drawing-room”] в Бейкон-хилл, она, как новая Цицея, превращала Дикого Майкла [Wild Michael] и Цеце в странные существа, а позднее сама оказалась превращенной в карикатуру и высмеянной (подобно его позерству перед ней) Цеце в *Portrait d'une Femme*» [Aiken 1963: 186]. Цеце, название ядовитой африканской мухи, — прозвище, придуманное Эйкеном для Т.С. Элиота.

¹⁷ В этом же письме можно прочитать: “My dear friend, we are not very far, you and I, from the point beyond which people lose that indefinable influence and emotive power over each other, which is reborn when they come together again” [Eliot 2009: 33].

кузине, Элеанор Хинкли, в письме от 26 апреля 1911 г., говоря о Верденале, рассказывает, считая это достойным упоминания, как в шутку бросил в него сахаром. Уже после гибели Верденалья Элиот при первом своем послевоенном посещении (отдельно от жены) Парижа останавливается на Рождество 1920 г. в том же пансионе на улице Сен-Жак (письмо матери от 22.01.1921). Ранее, что важнее для его творчества, в письме Эйкену (10.01.1916) Элиот под впечатлением катастрофы своего брака с В. Хей-Вуд сообщает тому параллельно о гибели французского друга, что в совокупности обозначается им как материал для будущих «длинных поэм».

За год, проведенный Элиотом в Париже, молодые люди коротко сошлись, обсуждали совместно посещенные лекции А. Бергсона (так, Элиот 13 января — 17 февраля 1912 г. посетил 7 лекций из 20, читавшихся философом в Коллеж де Франс по пятницам при большом стечении публики), громкие события культурной жизни (в частности, премьеру в мае 1911 года балета-мистерии «Мученичество святого Себастьяна», либретто — Г. Д'Аннунцио, исполнение партии мученика — Ида Рубинштейн; молодой Элиот еще ранее отметил для себя стихотворение Дж. Грея «Святой Себастьян: На картине», 1896), русскую литературу (Ален-Фурнье и Ж. Ривьер, друзья Верденалья, посоветовали Элиоту познакомиться с романами Ф.М. Достоевского, Элиот, в чем он признался Дж. Поупу в 1946 г., прочитал по-французски «Преступление и наказание», «Идиота», «Братьев Карамазовых»).

Памятными для обоих остались встреча в Люксембургском саду в апреле 1911 г. (когда Верденаль приветствовал друга веткой сирени), совместное путешествие в лодке по Сене в Сен-Клу. Скорее всего, именно с Верденалем Элиот по ходу Рождественских каникул 1910 г. посетил Пуатье, Ангулем, Тулузу, Альби, Муассак. Не в этот ли момент в нем пробудился интерес к поискам Грааля и к теме современного трубадура? По возвращении Элиота в Америку в сентябре 1912 года «ради изучения санскрита» (образное выражение Эйкена) переписка между друзьями постепенно исчерпала себя. Тем не менее дружба с Верденалем, какой бы ни была ее природа, оставила глубокий след в творчестве Элиота — и это касается не только «Бесплодной земли» (с ее эпифаниями «сиреневой любви», *утонувшему* Флебу), но и «Пруфрока»: и стихотворение, и поэма являются разновидностью элиотовских “*In Memoriam*”, песнями любви, песнями некоего современного рыцаря.

Одно из имен Пруфрока, Элфрид, отнюдь не случайно. В чем-то он, лафоргианский мюзикхолльный герой-«марионетка», именно

продолжатель поэта Элфрида Теннисона, именно искатель граалевой любви — правда, на территории не легендарного (квазисредневекового) прошлого, а безгеройных новых времен, Парижа Бюбю с Монпарнаса.

Благодаря Верденалю Элиот нашел себе осенью 1911 г. тьютора для совершенствования французского языка. Им стал литератор Ален-Фурнье (Анри Альбан-Фурнье, 1886–1914), автор романа «Большой Мольн», погибший на Первой мировой войне. Ален-Фурнье в свой черед свел американца с мужем своей сестры, литератором Жаком Ривьером (1886–1925), секретарем основанного в 1909 году журнала *La Nouvelle Revue Française*, где помимо одного из его основателей, Андре Жида, находившегося к этому времени в зените своей полускандальной славы, печатались П. Клодель, Ш. Пеги, П. Валери, Ж. Жироду и др. Вернувшись в Гарвард, Элиот стал подписчиком, а позже (1922–1927) английским корреспондентом *NRF*, где в апрельском номере за 1925 г. напечатаны его воспоминания о Ривьере.

Несмотря на очевидность верденалевского пласта его раннего творчества, ясного, скажем, для Эйкена или Паунда, при жизни Элиот упоминал имя Верденалья всего лишь несколько раз. Помимо посвящения «Пруфрока и его наблюдений» погибшему под Дарданеллами французу (см. выше), это касается его рецензии на мемуарную книгу Анри Массиса в апрельском номере журнала *Criterion* за 1934 г., в которой, вспоминая о посещении Парижа в молодости, он отмечает, что Верденаль, «насколько ему известно», погиб, «смешанный с грязью Галлиполи»¹⁸. К 1934 г. Элиот уже давно мог знать, что Верденаль, отправившись добровольцем на войну в качестве офицера медслужбы, погиб 2 мая 1915 г., помогая раненому, находясь по пояс в морской воде, — во всяком случае, в «Бесплодной земле» драма так и не волне конкретизированной любви (прекрасного утонувшего) связана со «смертью от воды».

Эстетствующие американцы во Франции; фланерство по ночному Парижу; мужские братства; «лунный» Лафорг¹⁹; св. Себастьян, св. Нарцисс и св. Грааль как эмблемы союза плоти и духа, эротики и религиозности (см. «Трактат о Нарциссе» А. Жида); бесконечная,

¹⁸ [Eliot 1934] (рецензия на книгу воспоминаний *Évocations. Souvenirs (1905–1911)* консервативного критика, сторонника Ш. Моррасса Анри Массиса, знакомого Элиоту по Парижу).

¹⁹ Известен восторженный отзыв Б. Пастернака о Лафорге как «урбанистемистике».

всеохватывающая «мелодия» бергсонизма в сочетании с активизмом и «классицизмом» Морраса; внимание к кошкам (бодлеровским, воображаемым, реальным), французским сыром и сигаретам, дягилевским Парижским сезонам, мюзик-холлам, — Франция, пожалуй, больше сформировала Элиота как поэта, чем Америка и Англия, в чем он опять-таки сходен с поклонником Т. Готье, Ш. Бодлера и другом А. Жида Оскаром Уайлдом, чьи гендерные соображения относительно Шекспира он по-своему воспроизводит в эссе «Гамлет и его проблемы» (1919; темнота трагедии — следствие разрыва между выражаемым и невыразимым, тем, что Шекспир согласно нормам христианской морали не мог вынести на публичное обозрение) и цитаты из которого («Портрет Дориана Грея», гл. 10–11, “De profundis”) вплетены в поэтическую ткань «Пруфрока».

Интерпретаторы «Пруфрока» исторически делились на тех, кто под влиянием неокритической методики (впервые опробованной в отношении стихотворения Элиота К. Бруксом и Р.П. Уорреном в учебной антологии «Понимание поэзии», 1938) интересовался поэтикой стихотворения как таковой (Пруфрок в этом случае преимущественно поэтическое «как сделано», предлог для высвобождения волн поэтической речи, основанной на «иронии», прихотливого, изменчивого соотношения между частями текста и его целым, высокой и низкой идиомой), и тех, кто корректировал формальный подход интеграцией поэтики стихотворения в русло прозаического и эстетического наследия поэта (письма, эссеистика, лекции), того или иного творческого влияния (Дж. Донн; Э.Ч. Суинберн, Э. Теннисон, поэты заката викторианства; Р.У. Эмерсон, У. Уитмен; Г. Джеймс, Дж.Г. Адамс; Ш. Бодлер, Ж. Лафорг, Т. Корбьер; Э. Паунд), находил различные объяснения фигуры Пруфрока, его сознания в свете интеллектуальных запросов Элиота (И. Бэббит, Дж. Сантаяна, У. Джеймс, А. Бергсон, Ф.Г. Брэдли, Ш. Моррас и др. — некоторым важным аспектам данной проблемы уделено недостаточное внимание, что касается прерафаэлитов, У. Пейтера, О. Уайлда) или предлагал биографические, литературные источники каждой строки в русле построчных комментариев — более популярных, у Б. Саутема и М. Джейна²⁰, и более академичных, у К. Рикса²¹.

²⁰ Southam, Brian Charles. *A Guide to the Selected Poetry of T.S. Eliot*, 6th ed. London: Faber and Faber, 1994; Jain, Manju. *T.S. Eliot. Selected Poems: With a Critical Reading and Comprehensive Notes*. Oxford; Delhi: Oxford University Press, 1992.

²¹ Ricks, Christopher. “Commentary. The Love Song of J. Alfred Prufrock” [Eliot 2015: 373–399].

Поскольку эта работа в целом проведена²², а подчас и имеет почти что исчерпывающий характер (высокую норму таких разысканий установили Ф. Маттиссен²³, Х. Гарднер, Г. Смит²⁴, Х. Кеннер, позднее К. Рикс), то имеет смысл специально остановиться как на принципах сокращения «Пруфрока», реализованных Элиотом, особенностях композиции стихотворения, так и на его некоторых строках, которые, на наш взгляд, остались, с одной стороны, не вполне понятными, а с другой, дополняют со стороны поэзии (синтеза опыта и творчества) сказанное о биографии Элиота выше.

Обрамление «Пруфрока» (название, эпитафия, композиционная рамка, наличие лирического повествователя), вроде бы призванное предопределить характер его прочтения, не вполне выполняет это назначение.

Прямой смысл названия стихотворения (слово «любовь», безусловно семантически сильное, стоит в нем на первом месте) не вполне ясен, так как не вполне соответствует содержанию. В «Пруфроке», скорее, речь идет не об утверждении любви к женщине (реальной или идеальной), а об отречении от нее — во всяком случае, от любви к конкретной даме, лишь один-единственный раз конкретизированной как «ты» (“you and me”). В остальных случаях это признаки, распространяющиеся посредством употребления множественного числа (“the evenings”, “the voices”, “the eyes”, “the arms”, “cakes and ices”, “the skirts²⁵ и т. п.) на дам в целом. И как целое они наделены теми

²² Из удачных, на наш вкус, синтетических работ 2000-х гг., где имеются раздел или ценные наблюдения о «Пруфроке», выделим следующие (сборники статей под редакцией Х. Блума 2011 г., а также монографии Н. Харгроув 2010 г., Р. Крофорда 2015 г., Дж. Миллера-младшего 2015 г. уже были названы выше): Donogue, Denis. *Words Alone: The Poet T.S. Eliot*. New Haven, CT: Yale University Press, 2000; Chinitz, David E. *T.S. Eliot and the Cultural Divide*. Chicago: Chicago University Press, 2003; Vendler, Helen. “Inventing Prufrock.” Vendler, Helen. *Coming of Age as Poet: Milton, Keats, Eliot, Plath*. Cambridge: Harvard University Press, 2003: 83–113; Raine, Craig. *T.S. Eliot*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2006: 68–73; Menand, Louis. *Discovering Modernism: T.S. Eliot and His Context*. New York; Oxford: Oxford University Press, 2007; *The Edinburgh Companion to T.S. Eliot and the Arts*, edited by Frances Dickey and John Morgenstern. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016; Stayer, Jayme. “‘Prufrock’, Abandoned” [Stayer 2021: 209–238].

²³ Matthiessen, Francis Otto. *The Achievement of T.S. Eliot* [1935]. 3rd ed. New York: Oxford University Press, 1958.

²⁴ Smith, Grover C. *T.S. Eliot's Poetry and Plays*. Rev. ed. Chicago: University of Chicago Press, 1974.

²⁵ Здесь и далее текст опубликованных Элиотом при жизни стихотворений и поэм цит. по: [Eliot 1974].

или иными — социально-бытовыми (болтовня на бесконечных чаепитиях с их фарфоровыми чашками, мармеладом, музицированием), интеллектуальными (однобокое восприятие гения Микеланджело), физическими (оценивающий взгляд, неожиданно обнаруживающиеся на белых руках коричневые волоски), религиозными (сравнение с Саломеей), мифологическими (губящие мужчин русалки, сирены: “the mermaids”, “sea-girls”) — чертами негативного характера.

Да, Пруфрок, похоже, томится от страсти, желал бы любить и обладать женщиной. Однако любовь, идеальная или физическая, причиняет ему боль — неверие в свои возможности как любящего, любимого, любовника. Герой в какой-то мере спасается от перерождения любви в разрушительную для себя силу тем, что инсценирует свое чувство на подмостках своего рода лирического театра, «балаганчика» своего сознания. Соответственно, в нарративе, ставшего из монолога двухголосием (“Let us go then, you and I...”) и многоголосием, трагическая фигура сосуществует с трагикомической и комической, рыцарь — с современным буржуа, идеализированный образ женщины — с чем-то земным и даже карикатурным, высокий стиль — с обыденной речью. Налицо не только чередование, а порой и смешение этих способов самопрезентации и характерной для них риторики, не только эффекты профанирующего восприятия (сведение высокого жанра песни любви к низовой любовной *песенке* с ее пикантными подробностями), но и включение в мужское сознание стереотипов женского восприятия мужчины (оценка костюма, прически, телосложения, пищеварения, а также способности перейти от бесконечных разговоров к «делу»). И под таким оценивающим взглядом женщины (“The eyes”) Пруфроку, теперь подобию букашки на булавке (“And when I am formulated... When I am pinned...”), а не дамскому угоднику, некомфортно.

Однако полифония позволяет как неожиданные метафоры, столкновения патетики и антипатетики, метаморфозу зафиксированного в длящееся, так и развитие (через отрицание) некоей смутно угадываемой идеи. Пруфрок кружит вокруг нее, но не спешит или страшится проникнуть «вовнутрь».

Обилие вопросительных конструкций, упоминаний о неких шансах в будущем (“And indeed there will be time...”), обостренное переживание хода времени в целом (сравнения не названных стрелок часов с кофейными ложками, окурками сигарет) подчеркивает если не невозможность, то во всяком случае проблематичность любви, кото-

рая из чего-то предсказуемого, очевидного, формульного становится в случае Пруфрока чем-то явно неочевидным, фигурой, требующей целого сократического диалога.

В любом случае, чем ближе финал стихотворения, тем очевиднее становится приближение катастрофы любви в нескольких перекликающихся смыслах. Это и наступление зари (конец ночного «бдения», «первигилий»), и опасность русалок, сирен, чаровниц (от чьих прелестей мужчина теряет голову), и пробуждение от грёзы, и торжество на ниве эротики невыразимого: “That is not what I meant at all. / That is not it, at all. ’ ...It is impossible to say just what I mean!”.

Причем это обозначение проблем уже не некоего исключительно поэтического невыразимого, а именно эротики — эротической энергии, которая, накопившись по ходу общения Пруфрока с дамами (“Have known the evenings, mornings, afternoons ...”), не может получить выхода, умирает в момент кульминации, так и не выплеснувшись. В монолог Пруфрока вплетена очевидная эротическая реминисценция из стихотворения Э. Марвелла «Его застенчивой любовнице»: “To have squeezed the universe into a ball”. Продолжает ее в следующей строке столь же очевидная реминисценция из Шекспира, позволяющая вспомнить о Гамлете и его «проблеме» в особом, опять-таки эротическом (благо одно из значений глагола “roll” позволяет это сделать), смысле: “To roll it towards some overwhelming question...”.

Именно отсылка к Шекспиру выводит монолог Пруфрока из плоскости прямого, предсказуемого понимания «песни любви» и драмы неразделенного чувства.

Быть или не быть у Пруфрока – постоянно возобновляющееся вопрошание (“an overwhelming question... ’What is it?”; “all the works and days of hands / That lift and drop a question on your plate”; “some overwhelming question”), которое связано с опасениями и даже страхами героя (“And in short, I was afraid.”) относительно природы своей любви. На этом фоне монолог Пруфрока в целом, все содержащиеся в нем вопросы, вся эта многоликость героя (мужчины и женщины, Иоанна Предтечи и Саломеи в одном лице) представляют собой опыт погружения в себя и специфического психоанализа (“...make our visit”, — *здесь и далее курсивы мои. — В.Т.*) того, что Пруфрок находит в себе невыразимым и, соответственно, ужасным.

Как и Гамлет, Пруфрок выбирает небытие. Он «тонет». Но в его случае это не реальная гибель, а парадокс на тему убийства любви. «Убивает» робкого ухажера не сомневающаяся в его мужской состо-

ятельности дама, «убивает» себя сам Пруфрок, идя на некое сакральное, в духе байроновского Манфреда, преступление любви. Утонуть, проснуться в данном случае — и не уступка сиренам (“I have heard the mermaids singing...”), и не гибель от отчаяния, а пропуск в ту *vita nuova*, где нет места женщинам и свойственным им запахам, песням (“I do not think that they will sing to me”), местам пребывания (“the room”, “a farther room”, “the chambers”). Семикратно повторенное Пруфроком в контексте эротики (“...That is not it, at all.”) “it” не столь уж далеко по смыслу от фрейдовского “id”. Кризис назрел. Герой пытается его если не преодолеть, то во всяком случае высветить, проблематизировать как комплекс (“But as if a magic lantern threw *the nerves in patterns* on a screen...”).

Намерение Пруфрока дистанцироваться от Гамлета (“No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be...”), то есть от образа трагического героя — ранее Пруфрок дистанцировал себя от Иоанна Предтечи (“I am no prophet...”), — и предложить себя с некоей импровизированной сцены в роли современного Полония (“Am an attendant lord... Advise the prince... Politic, cautious, and meticulous...”) представляется незамысловатой актерской уловкой. Она адресована не тому понимающему всё «брату», о котором говорится у Ш. Бодлера во «Вступлении» к «Цветам зла» («мой брат и мой двойник» — пер. Эллиса²⁶), а также в части I «Бесплодной земли» (“You! hypocrite lecteur! — mon semblable, — mon frère!”) самого Элиота, а доверчивому читателю. В любом случае Пруфрок, примерив маску Полония, называет себя «Шутом» (the Fool), то есть актером, чьи сценические воплощения не обязательно воспринимать буквально.

Однако как бы ни позиционировал себя Пруфрок — посетителем салонов, денди, букашкой, Иоанном Предтечей, евангельским Лазарем (в данном случае акцент сделан на невыразимости посмертного знания — даже если усопший Лазарь по просьбе богача вернется в этот мир, никто к откровению этого бедняка не прислушается), Полонием, «смешным человеком» или господином в белых брюках, идущим вдоль моря, — в чем-то он несомненно Гамлет, не намеренный по каким-то причинам напрямую сообщать (“Oh, do not ask, ‘What is it?...’”) об обстоятельствах своего глубинного разлада с миром. Они

²⁶ Tu le connais, lecteur, ce monster délicat, / — Hypocrite lecteur! — mon semblable, — mon frère! (“Au lecteur”).

и не вполне ясны для него самого, беспокойного скитальца по ночным улицам.

Помимо того, что этот «лунатик» помещен в интерьер сомнительных городских улиц, заведений, он — книжник (его сознание переполнено цитатами различной длины или эхом цитат — всего их около 70: библейских, прозаических, философских и, главным образом, поэтических), он — актер, примеряющий в своих реализовавшихся «снах» различные маски и антимаски, но главное, воспользуемся подсказкой Элиота-эссеиста («Гамлет и его проблемы»), он не находит — или не желает найти — языка для того, что его глубинно угнетает, в результате чего образуется разрыв между «чувством» и «эмоцией». Иначе выражаясь, Пруфрок-поэт весьма красноречив и многословен, но его выговаривание, его «стихи», вроде бы ясные в визуальном отношении, по смыслу и темны, и фрагментарны, и не вполне складываются в историю. Однако это следствие не столько поэтической погрешности (судя по многоликости, по варьированию модальностей выражения, ритма, по эффектному сочетанию чужой и своей речи, пафоса и иронии Пруфрок отнюдь не поэтический дилетант!), сколько подразумеваемых социальных ограничений. Общество не готово услышать голос *alter ego* Пруфрока, его «ты», ночного «я» (“Let us go then, you and I...”) — в залах, в гостиных говорят и «поют» о другом. Пруфрок же в отношении своей «тени» двойственен: его и тянет вниз, в направлении встречи с самим собой (“Time for you and time for me”), с той многоликостью (“To prepare a face to meet the faces that you meet...”), которая отделяет подобных ему мужчин от женщин с их запросами (их взглядами на мужчин), и переполняет страх этой встречи, того вопроса, который он дерзает (“Do I dare?”) задавать себе! И именно дерзает, поскольку Пруфрок несколько раз и в разных выражениях — прежде всего темпорально окрашенных (“...the works and days of hands / That lift and drop a question on your plate”; “I have measured out my life with coffee spoons...”; “To spit out all the butt-ends of my days and ways?”) — сообщает о гибельных следствиях своих вопрошаний.

Отсюда и сладость, и подразумеваемая греховность пруфроковского невыразимого (“There will be time to murder and create...”). Как следствие об *этом* грехе, некоем преступлении любви, не говорят под страхом общественного наказания, не принято петь песни, тогда как о любви к даме, чем-то социально и поэтически тривиальном, можно говорить сколько угодно, изо дня в день (“Have known the evenings, mornings, afternoons...”).

В итоге, нося в себе одно, этот своеобразный «проклятый поэт» высказывается по поводу своей поэтической ноши несколько сбивчиво, нерешительно (“a hundred visions and revisions”) и даже произвольно. В то же время, невыразимое, мотивационно безусловное (“Let us go *then*... — *курсив мой*. — *B. T.*), толкает его, и, судя по всему, не в первый раз, в путь, определяет беспорядочный характер блужданий по тем улочкам и закоулкам ночного сознания, где вербальное и материальное (пространственное) в контексте эротики нераздельны (“The muttering retreats”; “Streets that follow like a tedious argument...”).

Эротизм пруфроковского невыразимого подчеркнут в первых строках недвусмысленно, без всякой иронии. «Я и ты» готовы отправиться под покровом наступившей ночи туда, куда приличные люди и, тем более, приличные женщины не ходят (отели-бордели с их “restless nights”; питейные заведения в порту). Толкают их на этот путь и городской вечер, чья атмосфера заставляет забыть о моральных установках сознания (“When the evening is spread out against the sky / Like a patient etherized upon a table...”) ²⁷, и, как выясняется затем из третьей строфы, «нежная» октябрьская ночь (“a soft October night”). В виде «желтого тумана» (“The yellow fog”) — моментами напоминающего пса, почти что фаустовского пуделя (“that rubs its back”, “that rubs its muzzle”, “Licked its tongue...”, “made a sudden leap”); в «Первигиии Пруффрока» мотив демонического искушения представлен яснее), — она шлет с улицы свои эротические сигналы через окно (“the window panes”). Желтый воздух — воздух неутоленного желания, воздух желтой звезды (Луны, Венеры) и служения (pervigilium) ночному солнцу любви.

Фаустианское, а также мифологическое (богиня любви, октябрьская ночь, новолуние) измерение образа придает мотиву эротического томления, имплицитно связанного с грехом, сакральную окраску. Пруфрок «спал», но вот он при первой звезде (поэма “Pervigilium Veneris”, напечатанная Э. Паундом в его книге «Дух рыцарского романа», 1910), благодаря «желтому» псу «пробудился», то есть вышел из состояния сна жизни, жизненной анестезии, и пытается покинуть свое привычное «земное» «я», отправляясь в роли участника ночного

²⁷ Метафора Элиота обыгрывает несколько планов слова эфир: здесь и вечернее освещение (размывающее привычные границы вещей), и тело больного (на операционном столе), и погружение в глубины сознания (пациент под влиянием наркоза), и эфир, воздух ночной улицы, и любовный напиток, «наркотик».

бдения, «рыцаря» любви в одиссею, «плавание»²⁸, ритуализованное духовное путешествие. С одной стороны, это «комедия» (комичен и Фауст у Гёте), с другой — карнавально представленные поиски абсолюта. Описание пути, связанного с городским подпольем, эротикой, «русалками» (“the mermaids”) прослаивается в шутовском сознании Пруфрока специфическими вопрошаниями, по ходу манифестации которых эротика, любовный напиток, посещение отелей «на ночь», влечение к конкретной женщине, посещение чертогов — то есть «храмов» — любви (“the chambers of the sea”) уступают место нечто иному, мистерии отречения от конкретной женщины, женских будуаров, запахов, браслетов, шалей, обнаженных плеч, женщин в целом и себя былого, героя донжуановского типа.

Конечное «утонуть» здесь (“...and we drown.”) — отнюдь не погибнуть в буквальном смысле так, как гибнут от любви незадачливые спутники Одиссея или позднейшие романтические странники, а ответить-таки на ритуальные вопросы (на них по-своему отвечали античные герои, рыцари Грааля, Гамлет, Фауст). Они периодически ставятся перед Пруфроком и им самим (“What is it?”), и некими голосами (“human voices” последней строки со всей очевидностью принадлежит мировому братству, состоящему из мужчин). Судя во всему, ответ Пруфрока верен. И здесь комедия уже заканчивается. Он, «утонув», родился вновь. Он выдержал испытание, повязка незрячести может быть снята с его глаз. Ночь, ночные песни, встречи с водяными девушками подошли к концу, брезжит заря. На свет при восходе солнца явился новый возлюбленный священной мудрости, духовный мастер (о мастере подобного рода, “il miglior fabbro”, Элиот сообщает в посвящении «Бесплодной земли» Э. Паунду²⁹). Он наследует знание, которое передается по линии посвященных, хора вечно звучащих «голосов» (“voices wake us”), «мы» (“we drown”). Пруфрок — скорее, маска, изобретательно придуманное братское имя нового «гарольда»

²⁸ Ср. с исходным стихотворением «Цветов зла», а также с первыми строками «Песни I» Э. Паунда, также песни любви (ее венчает гимн Афродите) и пролога квеста с участием многоликого героя, который, посетив Гадес и узнав от Тиресия о своем будущем, отправляется в плавание через великие воды.

²⁹ Слово “il fabbro” в употреблении Элиота многозначно: помимо того, что заимствуется из книги Паунда «Дух рыцарского романа» (где вынесено в названии главы II, в которой соотносено как с духовно-поэтической традицией, увязывающей глубокое прошлое и современность, так и с «канцонами» Арнаута Даныеля), оно сочетает практический (мастер-кузнец), поэтический («ковач слов»), эзотерический (восходящий к Данте и к альбигойскому пониманию любви) смысл.

(джойсовский Стивен Дедалус, паундовский Хью Селвин Моберли — имена сходной природы), прошедшего через ритуал инициации, нежели его реальное имя. И маска эта отчасти комична, как всякая шутовская маска, но она же и символична. Этимология имени «Элфред» отсылает к мудрости, доброму совету, а фамилия «Пруфрок» (Prufrock) содержит эхо слов “prudence”, “frock” (ср. “my coat”), “rock” (камень, скала, грот), — все эти оттенки слов намекают на наличие не столько героя-«дурака», сколько иронически выведенного героя «монаха»-«рыцаря», носителя некоей веры и неких ритуальных облачений.

Трудно сказать, в какой степени пруфроковский квест ассоциируется с мотивом поиска Грааля, эзотерическим христианством или с розенкрейцерскими и масонскими практиками посвящения, понимания традиции, а также идеальной и братской любви. Однако мистическо-эзотерические коннотации ряда образов (“The Love Song”, “Prufrock”, “a table”, “October night”, “a farther room”, “the eternal Footman”, “coat”, “the Fool”, “the chambers”, “human voices”), а также риторика вопросов и ответов, развитие мотива смерти от воды (парафраз инициации) явно отсылают к «ране» эротического характера (раненый рыцарь), к *via purgativa*, к метаморфозе эротики в мистику, к наличию в стихотворении Элиота текста в тексте и символики духовного путешествия, направленного на преодоление гендерно «ограниченного» понимания пола, любви и расширение духовного знания в русле синтетической традиции.

В «Пруфроке» элиотовский текст в тексте, сопровождаемый более или менее отчетливыми отсылками к романам о поиске Грааля, к мистическому измерению творчества Данте, Шекспира, поэтов-метафизиков, Гете, Нерваля³⁰, Рихарда Вагнера («Тристан и Изольда», «Кольцо Нибелунга»), Уайлда («Рыбак и его душа», «Портрет Дориана Грея»), Лафорга имеет программный, но все же еще предварительный, не вполне оформленный характер. И тем более, что конструирование Элиотом своей литературной биографии только начинается, чтобы путь во «ад» (наличие в «Пруфроке» «грешника», молящегося и постящегося, ожидающего «отсечения главы», то есть потенциального иоаннита) впоследствии сменился «чистилищем», а затем, как того желалось Элиотом в «Четырех квартетах», и «раем». Естественно, что в «Пруфроке» еще нет места подобия Беатриче,

³⁰ Сонет “El Desdichado” («Обездоленный») с его образом «грота Сирен».

но имеется тень Офелии или Гретхен (так или иначе соблазненных, а затем отринутых женщин).

Однако в поэме «Бесплодная земля», которая, продолжая художественный и мистериальный опыт «Пруфрока», смешивает эротику и мистику, миф и ритуал, современный быт и поиск Грааля, «комедию» и «трагедию», текст и транслируемый через вкрапленные в него аллегории, символы, цитаты текст в тексте, Элиот уже более последователен, хотя и обыгрывает как символист (отсылка через «соответствия» к одному через другое) примерно тот же материал. Речь идет о личном опыте (связанном с утратой, теперь уже гибелью, Верденаля, с эротической «раной» — катастрофой женитьбы на В. Хей-Вуд); философии расширительно понимаемого эроса (в ней нет места низкой, площадной любви); фигуре многоликого, многополого, трагикомичного рассказчика (Тиресия); богоискательстве современного «рыцаря», «морестранника», «дурака-безумца» — свидетеля девальвации любви, «смерти Бога», заката империй и носителя «раны»; ответах им на ряд ритуальных вопросов и инициации (символически связанная с водой и горним началом), приобщении в горной (“rock”) часовне к тайне «третьего» (“the third”), подразумеваемого мужского братства (“the hand expert with sail and oar”, “controlling hands”), которая сочетая элементы магической, египетской, ассирийско-вавилонской, греко-римской, эзотерически христианской, индуистской, современной оккультной (Е. Блаватская, Р. Штайнер, Г. Гурджиев) мудрости, ведет его к исцелению от раны, к возрождению, но лежит по ту сторону всякого профанного понимания. Заключительные слова «Бесплодной земли» словно воспроизводят знаменитые гамлетовские слова (“The rest is silence.”) и сообщают на Санскрите о невыразимости тайны этой любви (“Shantih shantih shantih”).

Итак, в «Пруфроке» как духовной автобиографии, тексте в тексте, начинающихся с ритуализованного “Let us go...” (в первой строфе повторено трижды!), имеются свои ад и обещание рая, свои отречение, метаморфозы, посвящение, как имеются смерть и новая жизнь, свои, вспомним о Джойсе, «молчание, изгнание и коварство» (см. под этим углом зрения на “a hundred visions and revisions”, “political, cautious, and meticulous), свое, как у морского краба, движение боком или вспять (“a pair of ragged claws”).

Исходное движение в драматическом монологе, с одной стороны, пространственно мотивировано (призыв сомнительных городских улиц с их желтыми фонарями — «горячим воздухом», «тлетворным

духом», кривящимся диском³¹), но, с другой, как нечто большее (“To lead you to an overwhelming question...”) — путь вовнутрь (кругами, вглубь) и вверх (некая двойная бездна в свете слов о пробуждении и гибели в воде), остается загадкой.

Но чем бы эту загадку в рамках мотивов или умолчаний стихотворения ни объяснять — нелюбовью родителей Пруффрока (тот предстает неким абсолютным сиротой), разочарованием героя в «новых женщинах» (выражающих сомнение в мужественности Пруффрока), переживанием своей мужской и физиологической неполноценности (отношение к себе как к «старикам», то есть, в собственном восприятии, уже немолодому мужчине, жалующемуся на обширную залысину, несварение желудка), страхом любви как болезни и западни, несколько показной гордыней героя-книжника (“Do I dare / Disturb the universe?”), нарциссизмом (склонность к умножению и театрализации своих отражений), нереализованными духовными запросами Пруффрока, примером его друга, вожакого («ты»), наконец, сплином, который внушен герою повторяемостью жизни (“For I have known them all already...”), — достаточно очевидно, что данная загадка, даже представленная как история любовного фиаско (“dying fall” — на наш взгляд, может трактоваться как метафорическое производное от “fall in love”) или буффонада по этому поводу, имеет метафизический характер.

Пруффрок ждет некоего вызова — и вот, в октябрьскую ночь он его дождался. Мира женской любви при всей ее социальной важности для него ему мало. Под покровом сумерек (“When the evening is spread out against the sky”) он встретился с *незнакомцем*, и им, как и некоторым другим одиноким мужчинам у *окна* (“lonely men in short sleeves, leaning out of windows...”), на пороге иного бытия любви, предстоит совместное путешествие, минуя призывы сирен.

Возвращаясь здесь к теме сакрального преступления (Пруффрок перечисляет атрибуты своей религиозности в не вполне понятном для эротического контекста смысле: плакал, молился, видел себя главой Иоанна Предтечи на блюде), следует заметить, что в данном случае намекается не столько на «убийство любимой» в прямом смысле слова (данный мотив далеко не буквален и в «Портрете Дориана Грея», «Балладе Редингской тюрьмы»), сколько на «самоубийство» — погружение в «топи» собственного сознания, некий священный ужас

³¹ Воспользуемся образами из стихотворения «Незнакомка» А. Блока.

встречи с самим собой, со своей не вполне понятной, «дионисической», тенью, в данном случае «ты». И эта встреча, эта метаморфоза состоялась: в последних двух строках монолога Пруфрока утвердительно фигурирует мужское «мы» в противовес предшествующим «я», грёзам о «русалках», «им» (“They will say...”).

Если иметь в виду Пруфрока как творца, «проклятого поэта» (разочарованного в Прекрасных Дамах и связанных с ними идеалами), то эта встреча с погребенной жизнью в себе, с неким темным ангелом вдвойне знаменательна: Пруфрок, совершив ритуализованное отречение, готов стать поэтом, что в каком-то особом смысле предполагает и «грех», и «ад», и «возвращение билета Богу». Этот итог «ночного бдения» (то есть некоей ритуализованного перформанса с исполнением «гимнов ночи») Пруфрока не такой уж и неожиданный: и ранее при смене масок Пруфроком на подмостках его внутреннего мира, мира как театра, возвышенное, сакральное (предполагаемая песнь любви) последовательно прославлялась низовым, профанным (то есть анти-песнью).

В итоге пружфровокская песнь приобретает характер символически многозначного мистического пролога. Ее адресат уже не девушка на берегу моря (как в «Портрете художника в юности»), не женщины, интересующиеся Микеланджело (подобно «новым женщинам», населяющим романы Д.Х. Лоренса), не русалки (в данном случае уличные проститутки) и, разумеется, не Мадонна. Адресат песни — неведомый, и в чем-то несомненно страшный для Пруфрока, бог творчества. Гермес ли это? Дедал ли? Мефистофель? “The Eternal Footman”, упомянутый Пруфроком? «Ты»? Любовь к мужчинам? Масоническое «мы»? Однако Пруфрок, предлагая читателю свою «исповедь», не спешит быть понятным, открытым и продвигается в своем нарративе как «лукавый советчик» и «краб». Стихотворение заслуживает чтения как бы с подстрочником (но он отсутствует), а также инверсивно. Его последующие строки и фрагменты делают понятнее предыдущие. И, разумеется, конец стихотворения композиционно, под знаком парадокса гибель / спасение, смыкается с его началом. Важным композиционным элементом «лукавства» является и игра в местоимения «я» и «ты», «я» и «мы», которые, как уже было показано, имеют у Элиота самые разные значения – гендерные, эротические, психоаналитические, эзотерические.

В стихотворении Элиота не вполне соответствуют друг другу не только название и содержание, но также эпиграф и содержание, что

опять-таки является источником его символизма. Перечислим основные суггестивные аспекты эпитафия, шести строк из «Ада» (XXVII, 61–66), которые связаны с монологом Гвидо да Монтефельтро (ок. 1220–1298). Он помещен автором поэмы в преисподнюю (круг восьмой, ров восьмой) за совет, который этот умелый военачальник-гибеллин дал в 1297 году, согласно Данте, папе Бонифацию VIII. Имеется в виду лживый совет пообещать прощение двум кардиналам (якобы присвоивших золото папы), которые скрывались в Палестрине, оплоте семейства Колонна, но по захвате этой крепости убить, вопреки обещанию, всех ее защитников. Наряду с Гвидо к «советчикам обмана» («лукавым советчикам» в пер. М. Лозинского, *ит.* “consiglieri fraudolenti”, XXVII, 116) относится у Данте мифологический Улисс, герой «Энеиды» Вергилия. Ему, как и Гвидо, а это редкость в первой части «Комедии», почти преимущественно посвящена предшествующая кантика, Песнь XXVI.

Элиота, судя по содержанию «Пруфрока», мало интересуют детали, связанные с биографией Гвидо, — латинянина благороднейшего происхождения (так отзывается Данте о нем в «Пире»), отважного воина, одержавшего немало побед над гвельфами, человека, примирившегося с Церковью после нескольких отлучений (Гвидо одерживал победы над войсками папы и гвельфской лиги), даже ставшего монахом-францисканцем (1296), но затем благодаря уговорам Бонифация, который соблазнил его обещанием отпустить еще не содеянный им грех, дал папе злой совет и, покинув монастырь, снова взял оружие в руки, чтобы отправиться в поход против гибеллинов Колонна (что к 1298 г. так и не принесло Романье мира и способствовало возвращению Гвидо в монастырь в Ассизи, где он и умер).

Важнее для Элиота у Данте, пожалуй, другое, относящееся к Пруфроку в связи с Гвидо ассоциативным образом. Прежде всего речь идет о Пруфроке в роли «ночного» скитальца и автора «песни», рождающейся в ночных глубинах его души, то есть в роли нового трубадура, поэта, а также, о чем уже упоминалось выше, «проклятого поэта» и даже поэта-символиста.

Во-первых, это увязано с образом голоса, звучащего в случае Гвидо из огненного столпа и тождественного дрожанию язычков пламени — иносказательно голоса поэзии, звучащего из сердца тьмы. Нелишне напомнить, что столп огня, в который помещен Гвидо, делает его незрячим — он слышит, но не видит Вергилия и Данте, а потому склонен принять их за таких же «теней», обитателей Ада,

как он сам, и только на этом основании рассказывает о себе — он уверен, что рассказанное им во тьме не достигнет «света» и останется для мира живых тайной. Многое составляет тайну и в Пруффроке. Он — некий особый грешник (надеющийся, что его так и не открытый грех — *a priori* не прегрешение, а некая оправдывающая его “*felix culpa*”), склонный к многословию. И он — *слепец*, адресующий свой рассказ тем *теньям*, которым доверяет, которые говорят с ним на одном языке. Его повествование (скорее, песнь, то есть поэзия, чем исповедь) адресовано не профанам и не женщинам, а посвященным, «ему» и «голосам».

Во-вторых, пламя огня в передаче Данте издает гул, из-за которого Гвидо не вполне разбирает слова, звучащие подле него, и потому поначалу принимает речь Вергилия за ломбардскую. Гул, шум слов и пробивающееся через них к воплощению слово, *безгрешное* слово подлинной поэзии — опять-таки частый символистский образ, разводящий в разные стороны человека и творца. Кем бы ни был Пруффрок в жизни — «стариком», мудрецом, паяцом, «грешником», дрожащей «тенью», позером, он как поэт-Нарцисс и поэзия, являющаяся отражением отражений (чужих слов), реален, безгрешен и красив. Апология поэзии у Элиота (тьма жизни, нечто греховное и лишённое формы становятся через нее дрожащим огнем, светом, перфекционизмом творчества) отсылает к темному ангелу поэзии, к демонизму творчества, способного переплавлять в золото поэзии что угодно и возвращать этот алхимический дар из ада в мир (что как поэт Данте осуществляет в отношении Гвидо в роли поэтической фигуры). В-третьих, в связи с Пруффроком заслуживает внимания способность Гвидо быть одновременно собой (воином, гибеллином, монахом) и не собой (несколько раз отрекающимся), человеком принципа и человеком играющим (путь от зла к добру, затем снова к злу и т. д.), кающимся (правда, запоздало) и не кающимся (перекладывающим свою вину на папу).

Однако в образе Гвидо и его монологе у Данте заключено нечто, что делает переключку этого образа с образом Пруффрока не только ассоциативно предсказуемой, но в чем-то и проблематичной, пусть оба принадлежат Аду, земному и посмертному, пусть оба ночные скитальцы или тени, тени теней, пусть оба горят огнем поэзии, пусть оба, мечтая о высшей любви, превращают ее в двойную бездну, где то ли «тонут» (за Гвидо вопреки желанию Франциска Ассизского спасти его является «черный херувим», Пруффрок отправляется на «дно»), то ли «спасаются».

Гвидо у Данте не столь уж неправ. В высшей степени злостным обманщиком в «Комедии» является все же не он, а ненавидимый Данте папа Бонифаций VIII (также обитатель дантевского Ада, знаменитый своими коварством, симонией, политизацией папства, соперничеством с государями, укреплявшейся государственной властью, с тамплиерами), который, ссылаясь на свою абсолютную духовную власть, уговорил Гвидо, принесшего было покаяние, покинуть монастырь и дать злой совет по коварному захвату Палестрины и убийству своих «братьев», гибеллинов. Иначе говоря, прегрешение Гвидо и Улисса (захват обманом Трои, о чем повествуется в Песни XXVI) не вполне пропорционально той исключительной значимости, которая придается ему в первой части «Комедии» на фоне других грехов, представленных целым рядом мучающихся в Аду теней. Краткое определение прегрешения дается самим Гвидо только в 116 строке песни после довольно обстоятельного рассказа о Бонифации, которого обманутый им кондотьер именует носителем зла, князем современных фарисеев. Более того, из продолжения монолога Гвидо становится понятным, что конечное определение его греха, не вполне ясного ему, принадлежит не Данте, не кому-нибудь, а «черному херувиму». Тот очень четко, логически выверенно объясняет (славился логикой, ученостью и Бонифацией!), что одновременно каяться и грешить невозможно, что надежда Гвидо переложить вину на папу (обещающего отпустить не конкретизированный пока грех «впрок») несостоятельна.

Стоит ли доверять черному херувиму, самому отцу лжи, прообразу, как считают некоторые комментаторы Данте, гетевского Мефистофеля? Стоит ли доверять Гвидо как пра-Пруффроку (он некоторое время колеблется, отвечать ли ему, кто он и за что в Аду, — нет гарантий, что, излагая свою историю, он правдив)? Стоит ли, тем более, доверять блуждающим ночным снам, эротически окрашенным грезам Пруффрока, несмотря на ту «искренность», с которой он устанавливает своего адресата — стилистика названия у Элиота предполагает наличие женщины, — тогда как его подлинный адресат все же не возлюбленная и сирены, а мужское начало, «ты» и «мы»? Ответы на эти риторические вопросы остаются открытыми.

Тем более, что «злой совет» Гвидо папе — не некий установленный исторический факт, а то, что лишь в виде намеков приписывается ему итальянскими хронистами XIV в., и уже после того как Бонифаций оказался отстраненным от власти. В сходной степени это касается Улисса — у Вергилия в «Энеиде» (считается, что Данте не

читал «Одиссею» Гомера) не он дает совет, как обманом захватить Трои. Однако рациональные выкладки не всегда проясняют содержание «Комедии»: Данте помещал в рисуемую им преисподнюю тех, кого по тем или иным причинам (в том числе загадочным, непроясненным) желал там увидеть. В любом случае, монологи именно Улисса и Гвидо (героя эпоса и исторической личности!) «из пламени» не лишены силы, они не комментируются Данте, не подвергаются им гиперболизации. Это, не исключено, те фигуры, которых Данте, осуждая, намерен параллельно хотя бы частично «оправдать», «спасти» (Улисс тонет при приближении к горе Чистилища, душу Гвидо тщетно пытается спасти Франциск Ассизский).

Для Элиота, весьма внимательного символистского читателя Данте с 1910 г. (французские символисты знакомы ему через книжку А. Саймонса с 1908 года, Ж. Лафорг — с 1909-го, Ш. Бодлер — с того же 1910-го), установление Данте далеко не очевидных перекличек между Улиссом (вечным странником, покинувшим Цирцею, у которой он со своими спутниками оставался в течение года, и утонувшим в конце концов во время дерзновенного плавания «вослед Солнцу» по ту сторону отведенного древним мира, то есть в темных водах океана по ту сторону Геркулесовых столбов) и Гвидо, пожалуй, еще более значимо. Ведь Пруфрок — Улисс, Гвидо и «Опоссум» (прозвище, добровольно принятое Элиотом, намекающее на его актерские дарования быть в поэзии, как и в жизни, актером, собой и не собой) в одном лице! Кроме того, у Данте в песнях XVI–XVII помимо нестыкочков, обозначенных выше, имеются и умолчания, понятные для поэта, некоторых его современников, но едва ли подлежащие сейчас надежной расшифровке. Имеется текст в тексте и у Элиота.

Каковы «тайные» стороны прегрешений Гвидо, за что он по совокупности обстоятельств и отправлен в преисподнюю? Уж не альбигоец ли (альбигойская ересь сохраняла значимость в течение столетия после ее разгрома и вызывала у Данте сочувствие; учение альбигойцев оказало сильное влияние на церковь во Флоренции), или не тамплиер ли он, который изменил своему служению (Гвидо не отправился на Святую Землю с целью помешать взятию Аккры, последнего оплота крестоносцев, в 1291 г.), своим братьям и переметнулся на сторону ненавидимых Данте алчного папы-политикана и Филиппа IV («Красивого»). Не предал ли он некую идею любви как утешения (альбигойское “*Consolatum*”)? Так или иначе, но Пруфрок вслед за Гвидо — фигура двойственная, греховная и добродетельная,

отрекающаяся от женщин и ищущая высшей любви «по ту сторону» профанной любви в сопровождении наставника, спутника-мужчины. О предшествующем, последующем Пруфрок умалчивает — в стихотворении описан лишь один эпизод его Одиссеи, визит в чертоги Цирцеи, на расположенный в городе остров любви.

С другой стороны, Пруфрок может быть «обманщиком» в каком-то особом, эзотерическом смысле. В конце концов, он, как, не исключено, и Гвидо, повествуя об одном, вроде бы однозначном и очевидном, через россыпь штрихов сообщает о другом, о тех улиссовых путях, которые вслед за посвящением влекут за собой как поиски «золота», параметров поэзии философского камня (самой музыки, соборного основания вселенной — тема «Четырех квартетов»), так и «любви первоначальной» (“Primo Amore” у Данте). Подобная символизация языка была важна и для поэзии трубадуров, сказаний о Граале, и для Данте, и для дальнейшей поэзии Элиота, где поиск Грааля («Бесплодная земля», в этой поэме Пруфрок, человек раны, заменяется на адекватного ему Тиресия, который также нуждается в исцелении) более очевиден.

Держа в памяти «комментарии» Элиота к образу Пруфрока и парижскому отрезку своей жизни (чтение поэтом в 1910–1911 г. романа «Бюбю с Монпарнаса»), следует еще раз, отвлекаясь от отношений Элиота и Верденаля, а также Пруфрока и дорогой для него тени («ты»), вернуться к теме подразумеваемого сакрального преступления, сакральной пруфроковской «раны». В романе Шарля-Луи Филиппа выведен 20-летний студент Пьер Арди. Он не только влюбляется во встреченную им на улице проститутку, Бертю Метенье, но и заражается от нее сифилисом, что не мешает ему считать ее некоей «маленькой святой»: Бертю, открытую для настоящей, жертвенной любви, безжалостно посылает на ночные парижские улицы отвратительный муж-сутенер. Значимость этого романа для Элиота, посчитавшего возможным написать предисловие к его английскому переводу, не вполне понятна. В конце концов, об эротической лихорадке, охватившей современный Париж, писали и до Филиппа. По-видимому, Элиот до некоторой степени ассоциировал себя с Пьером и помнил о тех ночных «эротических атаках» в Париже, о которых он ранее сообщал в письме К. Эйкену от 31 декабря 1914 г. Как это следует из произведений, написанных после «Пруфрока» («Песнь любви св. Себастьяна», 1914, «Бесплодная земля», 1922), тема амбивалентности любви не отпускала Элиота еще долгое время. С ней соприкасается

и мотив страха женского тела, желаемого и отталкивающего — не только при ближайшем рассмотрении (ситуация нового Гулливера), но и в перспективе заражения венерической болезнью.

Последнее учитывалось семьей Элиота, настроенной строго унитарно. Мать гарвардского выпускника была против его поездки в Париж в 1910 г. Однако болезнь, возможно, внушавшая Элиоту опасения физически (как опасность, исходящая от женщин), вполне могла быть для него приемлема эстетически и творчески, что косвенно подтверждает его интерес к фигуре Арнаута Даныеля. Поэтому фрагмент «Первигилии Пруфрока» едва ли для него случаен. Пруфрок — участник ночного бдения в честь Венеры. Название фрагмента вторит названию анонимной латинской поэмы «Венерино бдение» (“Pervigilium Veneris”, II или III в.). Она рекламировалась и Паундом (перевод поэмы содержался в книге «Дух рыцарского романа»), и до него Уолтером Пейтером³², который в главах IV–VII (Кн. 1) романа «Марий-эпикурец: Его чувства и идеи» (1885) приписал ее авторство некоему вымышленному им Флавиану, одаренному юноше из Пизы. Этот современник заката язычества, поклонник Апулея и Лукреция пытается внушить своему младшему другу Марию мечту о «неслыханном ранее» обновлении тела и души, о поэзии «эвфимизма», в гимнах которой глубинное, имеющее не подлежащий обнародованию смысл, скрыто за тщательной отделкой стиха, орнаментальностью образов. Флавиан заразился чумой (римские солдаты принесли ее из заграничного похода) во время мартовского празднования «священного дня» Исиды (сестры и жены бога Осириса, богини плодородия, ветра, воды и мореплавания) и поездки с Марием на греческий островок, где они в тени скалы погружены в мечтания о Венере-Исиде (как бы двойнике Венеры). По сюжету романа перед смертью, скорее, не от чумы, а от любви (то есть от «венерической» болезни), Флавиан диктует другу, отваживающемуся обнять умирающего, согреть его своим теплом, поэму, разновидность «брачного гимна» (“a kind of nuptial hymn”) любви будущего.

Разумеется, Элиоту было известно и о другом: эстетизации болезни, противоестественного у французских символистов (Й.К. Гюисманс, А. Жид), описании культа Исиды Дж.Дж. Фрейзером

³² В письме Уильяму Блиссетту от 12 августа 1953 г. Элиот признается, что Пейтер оказал на него громадное влияние в юности и что он перечитал его книги, в особенности «Очерки Ренессанса», «Мария-эпикурейца» и «Воображаемые портреты» по несколько раз.

в «Золотой ветви» (книге, без отсылок к которой трудно представить поэму «Бесплодная земля»); Исиде как источнике вселенской мудрости, универсального религиозного смысла, что стало частью масонского кода и отражено в опере «Волшебная флейта» Моцарта (ария Зарастро «О вы, Исиды и Осирис»). По совпадению, Т. Манн в 1911 г. заканчивает работу над «Смертью в Венеции», новеллой, в которой заявляет о себе авторская рефлексия на тему обоюдоострых отношений между эротикой и творчеством, грехом (преступлением любви) и безгрешностью. Пруфрок и Ашенбах — «старрики», проходящие испытание «ночным» (ноктюрным), недозволенным, «унижающим» их социальный статус и каком-то особом смысле «тонущие».

Итак, болезнь, эротика, отвержение женщин, «весеннее» пробуждение к новой жизни, открытие продолжающих ее новых гендерных возможностей любви, мистерия творчества у Элиота сближены. Этот синтез — важнейший аспект символистского и постсимволистского мифа, обыгравшего традицию (Платон, Вергилий, трубадуры, Данте, Шекспир, Гете, Байрон, Бодлер, Вагнер) и нашедшего себе новейшее алиби в легенде Ф. Ницше или О. Уайлда (болевшего сифилисом и, возможно, от него в конечном счете умершего, развивавшего в своем творчестве образ убийства любви). Развернутый комментарий к нему дается современниками Элиота — О. Уайлдом, А. Жидом, М. Прустом, Т. Манном (наиболее полно проблема добровольного принятия болезни — и сифилиса в качестве стигмата гениальности³³ — ставится немецким писателем в романе «Доктор Фаустус»), Д.Х. Лоренсом, Э. Хемингуэем³⁴, Г. Гессе и, конечно же, Дж. Джойсом («Улисс»). Разумеется, рядом с мужчинами этих произведений, ищущих спонтанного тождества сексуальной и творческой идентичности, находятся то возбуждающие их, то препятствующие им самореализоваться «роковые женщины», «сирены» (сами проявляющие эротическую амбивалентность, андрогинность) — Сфинкс, Саломея, Молли Блум, Гудрун, Клавдия Шоша (ее прототип — Луиза фон Саломе), леди Брет, Гермина. В их числе и ряд героинь В. Набокова (включая Лолиту, если вдуматься, гендерно двусмысленную!).

³³ Любопытно, что Адриан Леверкюн по сюжету встречается с чертом именно в Палестрине.

³⁴ Джейк Барнс, тот носитель «раны», который в романе «И восходит солнце» отправляется из «большого» Парижа в горные места Пиренеев и в Памплону, чтобы там приобщиться к искусству корриды как новой мистерии.

В свете сказанного остаются неуловимыми не только вроде бы предсказуемый смысл слова «песнь» в названии стихотворения Элиота, не только адресат или содержание данной песни, но и ее жанр, соединяющий в себе под знаком запутанных, «комических» отношений между рацией и иррациональным (бессознательным, эротическим), маской и лицом, поэтом и поэзией черты нормативности (рассуждение о любви, исповедь, средневековая песнь) и ненормативности («интимный дневник», «текст об инициации»). Но подобная неуловимость не препятствует, на наш взгляд, отнести к «Пруфроку» как к песни об играх Пана, тень адресата которой, лица мужского пола, вполне угадывается, как угадывается она и в «утонувшем» «Бесплодной земли», и в рассуждениях самого Элиота о Гамлете и Данте («Данте», 1929).

Антиженская модальность «Пруфрока» установлена смысловым, ритмическим противопоставлением первых 12 строк, где намечена тема эротических исканий «я» и «ты» (“Let us go, you and I...”), последующему двустиию (“In the room the women come and go / Talking of Michelangelo.”), где фигурирует блуждание женщин. На фоне всей Одиссеи Пруфрока, спускающегося в «ад», чтобы получить ответ на роковой вопрос и пробудиться от сна прежней жизни (связанной с женщинами), это повторяющееся движение представлено как заведомо нечто плоское, банальное. О чем же говорят эти женщины, лишённые в данном случае индивидуальности (“the women”)? Несмотря на очевидность маркера обсуждения (Микеланджело), элиотоведы до сих пор, насколько нам известно, не смогли конкретизировать ни место разговора женщин (“the room”), ни его содержание. Между тем двустиие, по нашему мнению, имеет конкретный смысл и само по себе, и в свете биографии Элиота.

Во время годичного пребывания в Париже Элиот во второй половине апреля 1911 г. («Пруфрок» еще не окончен) посетил Лондон. На следующий день после возвращения (26 апреля) в письме своей кузине, Элеанор Хинкли, он считает возможным передать ей свои радостные ощущения от новой встречи с Верденалем, которого в шутку именуется своей *femme de chambre*³⁵, а также подробно описывает свои впечатления от Лондона. В списке посещенных им музеев помимо Национальной галереи, Британского музея, Собрании Уоллеса упоминается «Ю. Кенсингтон» (Южный Кенсингтон) [Eliot 2009: 18]. Речь

³⁵ Горничной (*франц.*) (курсив Элиота) [Eliot 2009: 16].

идет о музее, который именовался так («Музей Ю. Кенсингтона») до 1899 г., но после был переименован в «Музей Виктории и Алберта». Выбор посещения данного музея стал для Элиота осознанным. Это следует из его экземпляра туристического справочника по Лондону, «Бедекера», приобретенного им, как сообщает автограф на титульном листе, 14 октября 1910 г. [Baedeker 1908]³⁶. Названия четырех интересующих Элиота музеев в нем еще до визита в Лондон подчеркнуты [Baedeker 1908: 312]. И среди них Британский музей, кенсингтонский музей.

Впоследствии посещение Британского музея обыграно Элитом в стихотворении «Полдень» (“Afternoon”, 1914?): “The ladies who are interested in Assyrian art / Gather in the hall of the British Museum... As they fade beyond the Roman statuary / Like amateur comedians across the lawn / Towards the unconscious, the ineffable, the absolute” [Eliot 1996: 53]. Отметим, что это не печатавшееся поэтом при жизни стихотворение составляло часть письма Элиота Конраду Эйкену от 25 февраля 1915 г. наряду с другой «антиженской» вещью, стихотворением «Вытесненный комплекс» (“Suppressed Complex”), где лирический герой, так и не дождавшись пробуждения своей «бледной» дамы, покидает комнату посредством «радостного» прыжка в окно³⁷. Недоступны для «дам», этих современных «мандаринш» и эстетствующих «снобок» как Ассирия с ее астральными богами, Нимродом, сокровищами Ниневи, так, что особо подчеркнуто в стихотворении, и «романская статуя» (“the Roman statuary”). Дамы, стремясь к запредельному, к исчезнувшему в песках Междуречья миру, «как тени» и «плохие комедианты» (то есть как те, кто лицемерно не интересуются данной скульптурой) проплывают мимо материального и телесного, того, что по жизни должно безусловно притягивать их к себе. Романская статуя, опять-таки не конкретизированная, заинтриговала Элиота в связи с дамами еще в «Пруфроке».

Одним из самых громко знаменитых экспонатов Музея Южно-го Кенсингтона стал «Давид» (1504) Микеланджело. Как известно, королева Виктория получила в дар мраморную копию этой статуи

³⁶ Принадлежавший Элиоту экземпляр путеводителя перешел во владение Дж. Хейуорда; ныне хранится в библиотеке Кингз-колледжа, Кеймбридж.

³⁷ Прощание с любовью к даме, «самоубийство» перетекают в спасение, полет на крыльях эротически понимаемого творчества, которые ассоциируются с знаменитым прыжком В. Нижинского (балет «Ориенталии», 1910), вместе с Леонидом Мясиним одного из балетных кумиров Элиота.

прекрасного юноши от великого герцога Тосканского. Не получив заранее предупреждения о подарке, королева была им смущена, но тем не менее дала в 1857 г. разрешение на его экспозицию в музее, который пятью годами ранее основал ее муж, принц-консорт. Чтобы не смущать викторианскую публику «натурализмом» статуи (некоторым из посетительниц при виде деталей тела Давида, скульптуры высотой в 410 см, даже становилось плохо), к ней были приделаны специальные крючки, к которым по особым случаям крепился полуметровый фиговый листок из гипса. В свете этого факта становится понятным, что «gloom» в «Пруфроке» это именно «зала» музея, а «женщины» — его посетительницы. Они входят в залу и выходят из нее (“come and go”), обсуждая увиденное. Судя по механистичности, повторяемости этого движения, Элиот дает понять, что фигура Давида воспринимается ими тривиально (Давид как нечто неприличное или в сравнении с фигурой мужей или возлюбленных). Это дополнительно подчеркивается несходством семантики движения мужчин («ты и я») и женщин как движения вертикального (у мужчин вглубь, на дно) и горизонтального (вокруг статуи). Ирония двустихия очевидна: мужской гений Микеланджело оказывается женщинам недоступен или перетолковывается, что косвенно следует из дальнейшего монолога Пруфрока. По сравнению именно с Давидом он, согласно восприятию женщин-мандаринш (посетительницы музеев, концертов, где, судя по всему, исполняется популярная романтическая музыка³⁸), и «стар», и «лыс», и «слаб животом», и обладает плохой фигурой (““But his arms and legs are thin!””). Эти недостатки не замаскировать костюмом денди. Кроме того, те догадываются, что он, записной посетитель салонов, собеседник дам, не готов к решительным действиям (“And how should I begin?”; “And turning toward the window...”), когда того требует ситуация, и отступает от дамы в критический момент («обнаженные плечи», пьянящий запах духов, любовная музыка Шопена) в сторону.

Женщинам недоступен «истинный» Микеланджело и по другой причине. Истинный адресат его творчества — мужчины. Из монолога Пруфрока это утверждение не вытекает, но учитывая ту интерпрета-

³⁸ По частотности упоминания у раннего Элиота вне конкуренции Ф. Шопен и Р. Вагнер. Однако учитывая место исполнения (“a farther room”), в Пруфроке имеется в виду исполнение Шопена (скажем, 24 прелюдий, Op. 28), той «музыки любви», которая сопровождала отношения композитора с Жорж Санд (боготворившую гений Шопена, но неудовлетворенную им как хрупким и болезненным мужчиной) во время их жизни на Майорке.

цию творчества Микеланджело, которая была предложена вслед за изданием сонетов и мадригалов Ч. Гуасти (1863) Дж.Э. Саймондсом (перевод всех сонетов на английский язык³⁹; описание отношений скульптора и Томмазо Кавальери в «Жизни Микеланджело Буонаротти», 1893), У. Пейтером (главка «Поэзия Микеланджело» в «Очерках по истории Ренессанса», где с присущей Пейтеру осторожностью выражено мнение, что Микеланджело с его восхищением плотским началом не истинно средневековый мастер, а «платоник», тогда как Виттория Колонна — не адресат всех микеланджеловских сонетов), Саймондсом, и разделялась Уайлдом (тот распространил пейтеровское понимание мужского адресата сонетов итальянца на сонеты Шекспира), такое предположение не будет беспочвенным.

Экфрасис подобного рода — не единственный в «Пруфроке». Упоминание о св. Иоанне отсылает, на наш взгляд, не к Иоанну Крестителю как таковому. Во всяком случае, сделать подобное предположение позволяет позднейшее письмо Элиота Эйкену (25 июля 1914 г.), в котором помимо стихотворения «Песнь любви св. Себастьяна» содержится фрагмент части (поэт называет ее «Сумасшедший дом» — “Fool-House Section”) замышлявшейся им поэмы:

Let us go to the masquerade and dance!
I am going as St. John among the Rocks
Attired in my underwear and socks... [Eliot 2009: 48]⁴⁰

Комментируя эти три строки «сумасшедшего», К. Рикс резонно предполагает, что св. Иоанн в них — не обязательно апостол Иоанн Богослов, и ссылается на уже упомянутый выше «Бедекер» Элиота, в котором подчеркнуты сведения о картине Леонардо да Винчи «Мадонна в скалах» («Мадонна с младенцем, Иоанном Крестителем и Ангелом», 1499–1506) из экспозиции лондонской Национальной галереи, картины, которая с изменениями (в первую очередь касающимися лиц выражения младенца-Христа и младенца-Иоанна, теперь уже не детскими) повторяет луврскую «Мадонну в скалах» (1483–1486). Несмотря на «дурацкий», а также «маскарадный» характер этих трех строк, трудно предположить, что лирический герой Элиота видит

³⁹ В 1878 г. при переиздании своего перевода сонетов Саймондс восстановил в 7 сонетах местоимения мужского рода, ранее измененные редакторами.

⁴⁰ В издании К. Рикса этот фрагмент печатается как материал, связанный с работой над стихотворением «Песнь любви св. Себастьяна» [Eliot 1996: 267].

себя младенцем-Иоанном в нижнем белье и носках. В то же время эти строки волне могут быть спроецированы на леонардовскую картину «Иоанн Креститель», где Предтеча с длинными кудрявыми волосами облачен в шерстяную «тунику» (Лувр, 1514–1516), и, в особенности, на ее своеобразную вариацию, изображение полуобнаженного, игривого и андрогинного Вакха на фоне пейзажа с деревом и скалой, в набедренной шерстяной повязке с леопардовыми пятнами («Вакх», Лувр, 1510-е гг.). Данная проекция не произвольна: в том же письме Эйкену Элиот, уточнив, что св. Себастьян его стихотворения — женщина (!), характерно оговаривается, что не находит в своем герое «ничего гомосексуального» [Eliot 2009: 49].

Не исключено, что и в финале стихотворения просматривается нечто экфрастическое в сходном духе. Во всяком случае, картина «Глубины моря» (1886, 1887) Э. Берн-Джоунза, одного из самых знаменитых прерафаэлитов, демонстрирует утопленника в объятиях русалки на морском дне. И эта «русалка» — уже не девушка с парижских улиц, а существо если не мужского пола, то во всяком случае андрогинное.

В заключение выскажем предположение о характере изменений в тексте «Пруфрока», произведенных Элиотом, в связи с местом этого стихотворения в его творчестве.

Похоже, Элиот, сокращая текст, исключая из него «Первигилии Пруфрока» (по-видимому, из-за излишней повествовательности фрагмента, возникновения повторов), не стремился сделать свое стихотворение более повествовательно последовательным и, соответственно, более понятным. Отчасти материал стихотворения (и его названия) восходит еще к опыту его бостонской жизни (бостонские «леди», посещение Музея И. Гарднер в Бостоне, в коллекции которого имелась «Пьета», рисунок Микеланджело), но в главном для себя — к парижской, связанной с Верденалем. Очевидно, что в «Пруфроке» совмещены в конечном счете различные по времени написания, по содержанию куски. Они не вполне прилегают друг к другу. Сложно сказать, замысел ли это поэта, по-символистски нацеленный на то, чтобы через одно выразить другое, или, что обнаружится впоследствии не раз, его определенное неумение выстраивать длинные композиции, вследствие чего он, как известно, обращался за помощью при монтаже поэм («Бесплодная земля», «Полые люди») к Э. Паунду.

При этом он не исключал вариант сделать «Геронтиона» прологом «Бесплодной земли» (наличие многоликого, многополого

рассказчика в поэме стало бы тогда более мотивированным, а мотив преступления любви, объясняющий утрату мужского достоинства, получил бы в ней дополнительное развитие). С таким же успехом Элиот мог бы обсудить с Паундом перспективу превращения в «ур-текст» своей духовной автобиографии фаустианского типа (какой видится «Бесплодная земля», открывающаяся с парижской реминисценции о томлении апреля, который связан с Верденалем-Тристаном) и «Пруфрока». Фундаментальных противоречий между «Песней любви Дж. Элфрида Пруфрока» и «Бесплодной землей», как мы старались показать, не существует. Более того, через оба текста проходит образ дорогой тени, «утонувшего» и наконец квеста (в равной степени эротическо-мистического и эзотерического). Тем не менее, Элиот никогда не стремился сделать свои тексты более прозрачными и тем более открыто автобиографичными, хотя для его окружения (Э. Паунд, затем В. Вулф и другие блумсберийцы, руководство издательства “Faber”, молодые поэты *Criterion*, Дж. Хейуорд) этот автобиографизм был в любом случае очевидным. Более того, глубоко далекую от христианства поэзию он все более и более позиционировал как последовательно христианскую. Отсюда и появление в его жизни женщин, которых он желал бы представить обществу в роли новых Беатриче.

ЛИТЕРАТУРА

Половинкина 2013 — *Половинкина О.И.* «Мука́ и Мúка»: Дж. Альфред Пруфрок, «бледный Пьеро» и основы современного бытия // Вопросы литературы. 2013. № 5. С. 9–46.

Полюяхтов 2012 — *Полюяхтов И.* Комментарий // Элиот Т.С. Поэзия и драма в переводах И. Полюяхтова / сост. А. Галин. М.: ИП Галин А.В., 2012. С. 338–346.

Пробштейн 2018 — *Пробштейн Я.Э.* Примечания // Элиот Т.С. Бесплодная земля; Полые люди: Поэмы, стихотворения, пьесы. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2018. С. 968–973.

Толмачёв 2015 — *Толмачёв В.М.* Т.С. Элиот, поэт «Бесплодной земли» // Элиот Т.С. Бесплодная земля / изд. подгот. В.М. Толмачёв, А.Ю. Зиновьева. М.: Ладомир, Наука, 2015. С. 273–378.

Шелкович 2014 — *Шелкович М.В.* Функция гомеровских и дантовских аллюзий в «Любовной песне Дж. Альфреда Пруфрока» Т.С. Элиота // Вестник ПСТГУ. Серия III: Филология. 2014. Вып. 4 (39). С. 82–95.

REFERENCES

- Ackroyd 1985 — Ackroyd, Peter. *T.S. Eliot*. London: Abacus, 1985.
- Aiken 1916 — Aiken, Conrad. *The Jig of Forslin: A Symphony*. Boston: The Four Seas Company, 1916.
- Aiken 1978 — Aiken, Conrad. *Selected Letters of Conrad Aiken*. Edited by Joseph Killorin. New Haven, CT: Yale University Press, 1978.
- Aiken 1963 — Aiken, Conrad. *Ushant: An Essay* [1952]. London: W.H. Allen, 1963.
- Baedeker 1908 — Baedeker, Karl. *London and its Environs. A Handbook for Travellers*. London: Dulau, 1908.
- Eliot 1974 — Eliot, T.S. *Collected Poems 1909–1962*. London: Faber and Faber, 1974.
- Eliot 1934 — Eliot, T.S. “A Commentary.” *Criterion*, vol. 13, no. 52 (April 1934): 452.
- Eliot 1996 — Eliot, T.S. *Inventions of the March Hare: Poems 1909–1917 by T.S. Eliot*. Edited by Christopher Ricks. London: Faber and Faber, 1996.
- Eliot 2009 — Eliot, T.S. *The Letters of T.S. Eliot*. Vol. 1, 1898–1922, rev. ed., edited by Valerie Eliot and Hugh Haughton. New Haven, CT: Yale University Press, 2009.
- Eliot 1932 — Eliot, T.S. “Preface.” In Philippe, Charles-Louis. *Bubu of Montparnasse*. Translated by Laurence Vail. Paris: Crosby Continental Editions, 1932: VII–XIV.
- Eliot 2015 — Eliot, T.S. *The Poems of T.S. Eliot*. Vol. I, *Collected Poems 1909–1962, Uncollected Poems, The Waste Land: An Editorial Composite*. Edited by Christopher Ricks and Jim McCue. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2015.
- Gordon 1977 — Gordon, Lyndall. *Eliot's Early Years*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1977.
- Greene 1951 — Greene, Edward J.H. *T.S. Eliot et la France*. Paris: Boivin, Éditions contemporaines, 1951.
- Miller 2005 — Miller, James E., Jr. *T.S. Eliot: The Making of an American Poet, 1888–1922*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2005: 117–135.
- Perinot 1996 — Perinot, Claudio. *Jean Verdenal: T.S. Eliot's French Friend. Annali di Cà Foscari*. Università di Venezia, XXXV (1–2), 1996: 265–275.
- Polovinkina 2013 — Polovinkina, Olga I. “‘Muká i Mýka’: Dzh. Al'fred Prufrok, ‘blednyi P'ero’ i osnovy sovremennogo bytiia” [“Flour and Torment”: J. Alfred Prufrock, ‘Pale Pierrot’ and the Foundations of Modern Being”]. *Voprosy Literaturny*, no. 5 (2013): 9–46. (In Russ.)
- Poluyakhtov 2012 — Poluyakhtov, Igor. “Kommentarii” [“Commentary”]. In *Eliot T.S. Poeziia i drama v perevodakh I. Poluiakhtova* [*Eliot T.S. Poetry and drama in the translations of I. Poluyakhtov*]. Compiled by A. Galin. Moscow: IP Galin A.V. Publ., 2012: 338–346. (In Russ.)

Pound 1950 — Pound, Ezra. *The Letters of Ezra Pound: 1907–1941*. Edited by D.D. Paige. N.Y.: Harcourt, Brace and Company, 1950: 50.

Probststein 2018 — Probshtein, Yan E. “Primechaniia” [“Notes”]. In *Eliot T.S. Besplodnaia zemlia; Polye liudi: Poemy, stikhotvoreniia, p'esy* [*Eliot T.S. The Waste Land. Hollow People: Poems, poems, plays*]. Moscow: Inostranka Publ.; Azbukatticus Publ., 2018: 968–973. (In Russ.)

Shelkovich 2014 — Shelkovich, Mikhail V. “Funktsiia gomerovskikh i dantovskikh alliuzii v ‘Liubovnoi pesne Dzh. Al’freda Prufroka’ T.S. Eliota” [“The function of Homeric and Dante allusions in ‘The Love Song of J. Alfred Prufrock’ by T.S. Eliot”]. *Vestnik PSTGU. Series III: Philology*, no. 4 (39) (2014): 82–95. (In Russ.)

Smidt 1961 — Smidt, Kristian. *Poetry and Belief in the Work of T.S. Eliot*. London: Routledge and Kegan Paul, 1961.

Stayer 2021 — Stayer, Jayme. *Becoming T.S. Eliot: The Rhetoric of Voice and Audience in ‘Inventions of the March Hare’*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2021.

Tolmachev 2015 — Tolmachev, V.M. “T.S. Eliot, poet ‘Besplodnoi zemli’.” [“T.S. Eliot, poet of ‘The Waste Land’.”]. In *T.S. Eliot, poet «Besplodnoi zemli»* [*Eliot, T.S. The Waste Land*]. Edited by V.M. Tolmachev, A.Yu. Zinovieva. Moscow: Ladomir Publ.; Nauka Publ., 2015: 273–378. (In Russ.)

© 2022, В.М. Толмачёв

Дата поступления в редакцию: 18.09.2022

Дата одобрения рецензентами: 14.10.2022

Дата публикации: 25.12.2022

© 2022, Vasily M. Tolmatchoff

Received: 18 Sept. 2022

Approved after reviewing: 14 Oct. 2022

Date of publication: 25 Dec. 2022