



Научная статья

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-15-42-69>

<https://elibrary.ru/ONNVXT>

УДК 821.111(73).0

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

Ольга УШАКОВА

МАСКА И ДУША: ШЕКСПИРОВСКИЕ ОБРАЗЫ В ПОЭЗИИ Т.С. ЭЛИОТА

Аннотация: В поэзии и драматургии Т.С. Элиота обнаруживаются многочисленные аллюзии к шекспировским пьесам, прослеживаются коллизии, основанные на шекспировских сюжетах, происходит освоение и переработка художественных приемов и театральных установок великого драматурга. Автор статьи обращается к одному из аспектов темы «Уильям Шекспир и Т.С. Элиот». В работе предлагается рассмотреть способы освоения шекспировских образов в таких поэтических текстах Элиота, как «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока», «Бесплодная земля», «Марина», «Кориолан» и др. Важным аспектом элиотовской рецепции является обращение к героям Шекспира (Гамлет, леди Макбет, Офелия, Перикл и др.) в качестве архетипов для создания собственных поэтических персонажей. В исследовании выделяются два основных способа освоения образов шекспировских героев: маски и драматический монолог. Шекспировские маски используются персонажами поэзии Элиота как средство самоидентификации (Пруфрок), они являются частью «составного» образа («кубистическая женщина» в «Бесплодной земле»). Драматический монолог представлен от лица шекспировского героя (Перикл, Кориолан). Шекспировские аллюзии способствуют расширению границ текста, углублению характеров, включению их в определенную культурную парадигму. Обращение к анализу шекспировских образов в поэзии Элиота позволяет понять специфику механизмов освоения и видов восприятия Шекспира в культуре модернизма.

Ключевые слова: поэзия XX в., Т.С. Элиот, Уильям Шекспир, рецепция, аллюзия, драматический монолог, маски.

Информация об авторе: Ольга Михайловна Ушакова, доктор филологических наук, независимый исследователь, Тюмень, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0656-3774>. E-mail: olmiva@rambler.ru.

Для цитирования: Ушакова О.М. Маска и душа: шекспировские образы в поэзии Т.С. Элиота // Литература двух Америк. 2023. № 15. С. 42–69. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-15-42-69>.



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-15-42-69>

<https://elibrary.ru/ONNVXT>

UDC 821.111(73).0

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

Olga USHAKOVA

MASKS AND SOUL: SHAKESPEAREAN IMAGES IN T.S. ELIOT'S POETRY

Abstract: Poetic and dramatic works by T.S. Eliot include numerous allusions to Shakespeare's plays, different collisions based on Shakespearean plots, theatrical techniques and settings of the great playwright, etc. This paper considers the ways and instruments of transforming and representing Shakespearean images in Eliot's poetic texts, such as "The Love Song of J. Alfred Prufrock", *The Waste Land*, "Marina", "Coriolan", etc. The important aspect of Eliot's reception is the appeal to Shakespeare's heroes (Hamlet, Lady Macbeth, Ophelia, Pericles, etc.) as archetypes for creating his own poetic characters. The researcher identifies two main ways of transforming and representing Shakespearean images: masks and dramatic monologues ("dramatis personæ"). The characters in Eliot's poems use Shakespearean masks as a means of self-identification (Prufrock), they are components of "compound" images ("a cubist woman" in *The Waste Land*). The dramatic monologues of Eliot's protagonists are pronounced on behalf of Shakespearean heroes (Pericles, Coriolan). Shakespearean allusions in Eliot's poetry are to expand the boundaries of the text, deepen the characters, include them into a certain cultural paradigm, etc. The analysis of Shakespearean images in Eliot's poetry allows us to understand the peculiarity of perception for Shakespeare and methods of poetic mastering of his heritage in Modernist culture.

Keywords: Modern poetry, T.S. Eliot, William Shakespeare, reception, allusion, dramatic monologue, masks.

Information about the author: Olga M. Ushakova, Doctor Hab. in Philology, independent researcher, Tyumen, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0656-3774>. E-mail: olmiva@rambler.ru.

For citation: Ushakova, Olga. "Masks and Soul: Shakespearean Images in T.S. Eliot's Poetry." *Literature of the Americas*, no. 15 (2023): 42–69. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-15-42-69>.

Тема «Уильям Шекспир и Т.С. Элиот» — предмет обширного, многоаспектного исследования¹. Элиот в своей критике неоднократно обращался к творчеству Шекспира по самым разнообразным поводам: в историко-литературных эссе, работах общетеоретического и социокультурного характера, в связи с выработкой собственных эстетических позиций («объективный коррелят», теория современной поэтической драмы, «распад целостности мировосприятия», европейская культурная традиция и т. п.).

В поэзии и драме Элиота обнаруживаются многочисленные аллюзии к шекспировским пьесам, прослеживаются коллизии, основанные на шекспировских сюжетах, происходит освоение и переработка художественных приемов и театральных установок великого драматурга. Важным аспектом элиотовской рецепции является обращение к шекспировским характерам в качестве архетипов для создания собственных поэтических персонажей: Гамлет («Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока»), Офелия («Бесплодная земля»), леди Макбет («Суини среди соловьев»), Перикл («Марина»), Кориолан («Кориолан») и др. Шекспировские «маски» в поэтических текстах Элиота способствуют существенному расширению границ текста, стереоскопированию характеров, включению их в определенную культурную парадигму. Обращение к анализу шекспировских типов в поэзии Элиота позволяет более пристально взглянуть в специфику механизмов освоения и видов восприятия Шекспира в культуре модернизма [см. Вайнштейн 1997; Любарец 2015; Протопопова 2008; Протопопова 2008]. В книге «Шекспир в Блумсбери» (пятая глава которой посвящена Шекспиру Элиота), опубликованной в 2023 г., ее автор, известный шекспировед, гарвардский профессор Марджори Гарбер, утверждает, что Шекспира можно считать членом группы Блумсбери и составляющей изобретенной ими модерности:

Я предполагаю, что Шекспир, как когда-то удачно выразилась Вирджиния Вулф, был «отсутствующим-присутствующим» (“absent-present”) участником группы Блумсбери, я рассматриваю, как его творчество воспринималось блумсберийцами и каким образом он стал влиять на их мысли, язык и их самобытную культуру [Garber 2023: 9].

¹ В отечественном литературоведении специальных работ, посвященных этой теме, немного (в частности, работы Т.Н. Красавченко), хотя почти все исследователи Т.С. Элиота к этой проблеме так или иначе обращаются. См.: [Красавченко 1997; Кузьмичев 2014].

Шекспировская рефлексия присутствовала в работах Элиота-критика на протяжении всей его творческой деятельности: «Гамлет и его проблемы» (“Hamlet and His Problems”, 1919), «Данте» (“Dante”, 1920), «Четыре елизаветинских драматурга» (“Four Elizabethan Dramatists”, 1924), «Шекспир и стоицизм Сенеки» (“Shakespeare and the Stoicism of Seneca”, 1927), «Сенека в елизаветинском переложении» (“Seneca in Elizabethan Translation”, 1927), «Мильтон I» (“Milton I”, 1936), «Классическая филология и литератор» (“The Classics and the Man of Letters”, 1942), «Что такое малые поэты?» (“What Is Minor Poetry?”, 1944), «Что значит для меня Данте» (“What Dante Means to Me”, 1950), «Гете как мудрец» (“Goethe as the Sage”, 1955) и др. Элиот обращался к Шекспиру и как преподаватель английской литературы, в частности, в 1918 г. он читал лекции и проводил занятия по курсу «Елизаветинская литература» в Саузхолле (Мидлсекс) на курсах дополнительного образования для представителей рабочего класса при Лондонском университете (см. содержание учебной программы в книге Р. Шухарда [Schuchard 1999: 45–49]). Выступал поэт и в роли рецензента историко-литературных трудов и массовых изданий Шекспира: «Шекспир и Монтень» (“Shakespeare and Montaigne”, 1925) — рецензия на книгу «Чем Шекспир обязан Монтеню» (*Shakespeare's Debt to Montaigne*) Дж.К. Тэйлора, «Популярный Шекспир» (“A Popular Shakespeare”, 1926) — рецензия на собрание сочинений Шекспира и т. п. Также Элиот написал предисловия к книгам известных шекспироведов: «Огненное колесо. Интерпретации шекспировской трагедии» (*The Wheel of Fire. Interpretations of Shakespeare's Tragedy*, 1930) Дж.У. Найта (G. Wilson Knight), «Шекспир и популярная драматическая традиция» (*Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition*, 1944) С.Л. Бетелла (S.L. Bethell).

Работы Элиота, посвященные анализу творчества елизаветинских драматургов, способствовали возрождению интереса широкой публики ко многим забытым именам и, в целом, к литературе XVI–XVII вв. (в основном, это статьи, публиковавшиеся в период с 1919 по 1935 г.). Анализируя творчество елизаветинцев, Элиот прежде всего обращался к проблемам, которые волновали его самого. Это своеобразное зеркало, в котором поэт и начинающий драматург пытался различить насущное и приемлемое для своей театральной практики, разглядеть актуальное и вечное, отыскать параллели, созвучные современности, разгадать причины популярности елизаветинской драмы. Так, в эссе «Гамлет и его проблемы» Элиот разработал

проблему механизма передачи эмоции художественными средствами, поискам ее «объективного» поэтического эквивалента (*objective correlative*). Американский исследователь Филлип Маркус в статье «Т.С. Элиот и Шекспир», анализируя динамику подходов и оценок Элиота, постоянно возвращающегося к творчеству Шекспира в своей теоретической рефлексии, отмечает:

Я попытаюсь продемонстрировать не только определенное число в высшей степени интересных и идиосинкразических реакций на творчество Шекспира, но также отчетливо выраженную и поразительную эволюцию взглядов самого Т.С. Элиота, отражающую в определенной степени изменение его собственных позиций как мыслителя и писателя [Marcus 1967: 63].

Интерес Элиота к творчеству Шекспира, его старших и младших современников объясняется не только тем, что на их время пришелся расцвет развития английской национальной драмы и Элиот надеялся опереться на этот прочный фундамент культурной традиции в своих театральных поисках. Поэт утвердился в своем убеждении, что дух елизаветинского времени близок современности, обнаруживая сходство двух отдаленных друг от друга культурно-исторических эпох. Характеризуя в эссе «Шекспир и стоицизм Сенеки» тюдоровскую Англию как время «разложения и хаоса»², Элиот в других работах подобным образом высказывался о современном мире. Кроме того, он напрямую связывал упадок современной драматургии с некоторыми негативными тенденциями в развитии елизаветинской драмы.

Шекспир интересовал Элиота, рассматривающего театр как средство популяризации поэзии, в контексте решения проблемы доступности театра широкой публике. Рассуждая о том, что любой художник мечтает иметь разнообразную по своему составу публику, Элиот высказался в духе парадокса: «лично мне бы хотелось иметь аудиторию, не умеющую ни писать, ни читать»³. Он считал, что поэзия, понятная различным слоям общества, может преодолеть «существующее в обществе расслоение вкусов — расслоение, кото-

² Элиот Т.С. Шекспир и стоицизм Сенеки // Элиот Т.С. Избранное: Религия, культура, литература. Т. 1–2. М.: РОССПЭН, 2004. С. 523.

³ Элиот Т.С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. Киев: AirLand, 1996. С. 146.

рое, очевидно, является признаком общественной дезинтеграции»⁴. Театр Шекспира и его современников, пользовавшийся необычайным успехом у публики, стал для Элиота примером демократичности и доступности высокого искусства. Пьесы елизаветинцев были призваны развлекать аудиторию, но в то же время многоуровневая содержательная структура позволяла любому зрителю услышать то, что ему было интересно и понятно: «В пьесе Шекспира есть несколько смысловых уровней. Для самых простодушных зрителей есть сюжет, для более вдумчивых — характер со своим внутренним конфликтом, для любителей шегольнуть цитатой — слова и выражения, для более восприимчивых к музыке — ритм, и наконец, для самых чутких и понимающих — смысл, который раскрывается постепенно»⁵. Пьесы самого Элиота, начиная с «Семейного съезда» (*The Family Reunion*, 1939) были рассчитаны на такое многоуровневое восприятие, объединяющее зрителей с различным бэкграундом.

Поэт не был оригинален, рассматривая Шекспира в качестве краеугольного камня европейской культурной традиции и «великого европейца». В лекции «Гете как мудрец» Элиот, ставя вопрос о том, кого можно назвать «великими европейцами», обозначил три бесспорных имени (Данте, Шекспир, Гете) и сформулировал такие характерные качества европейского писателя-классика, как «постоянство» (*Permanence*), «изобилие» (*Abundance*), «размах» (*Amplitude*), «единство» (*Unity*), «универсальность» (*Universality*) и «мудрость» (*Wisdom*)⁶. Центром элиотовского «западного канона» был Данте, о чем он неоднократно писал в своих работах и чье влияние испытывал на протяжении всего творческого пути. При этом стоит заметить, что очень часто Элиот, рассуждая о Данте, сопоставляет его с Шекспиром. Театральные амбиции поэта не могли не создать для него еще один мощный фокус притяжения, шекспировский. Рецептивная траектория восприятия Шекспира далеко не прямолинейна и достаточно причудлива. Так, признавая значение Шекспира для истории мировой литературы, сам поэт в определенной мере испытывал «страх влияния» и пытался удерживать дистанцию:

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ См.: Элиот Т.С. Гете как мудрец // Элиот Т.С. Избранное: Религия, культура, литература. С. 381–404.

Я полагаю, что моя оценка величия Шекспира как поэта и драматурга ничуть не меньше, чем у кого-либо из живущих на этой земле; я условно уверен, что ничего более великого просто не существует. И единственное в моих глазах обстоятельство, которое дает мне право пытаться говорить о нем, заключается в том, что я не нахожусь в заблуждении относительно хоть в какой-то степени возможного сходства Шекспира, ни с тем, каков я есть на самом деле, ни с тем, каким бы я хотел себя представить⁷.

Как и в истории своих отношений с Данте, Элиот потратил на разгадывание тайн шекспировской притягательности и величия не одно десятилетие: «Мы не пойдем Шекспира ни с первого чтения, ни с одной пьесы. Все его пьесы связаны, и долгие годы уйдут на то, чтобы хоть как-то, хоть неполно, разгадать узор его ковра» («Данте»)⁸. Сложность шекспировских орнаментов и узоров, судя по развитию этой темы в критических работах в хронологическом разрезе, становилась для него все более очевидной. А шекспировский «ковёр» самого Элиота ткался на нескольких уровнях и разными способами: «килим» составляют его теоретические суждения о Шекспире; отдельные нити — шекспировские аллюзии и цитаты в поэтических текстах; шекспировские маски, «вышитые» поверх многослойных портретов лирических персонажей; шекспировские образы как возможность саморефлексии и, наконец, создание многофигурных шпалер в драматургии, в которые не только вплетены шекспировские сюжеты, но и в подражание великому мастеру на поверхность нанесена искусная «штриховка», призванная достичь эффекта увлекательности, за которой просматриваются глубина и сложность.

«Проживание» в поэзии шекспировского опыта особенно было важно в первой половине творческого пути Элиота:

Мистический трактат в лучшем случае является убогой заменой оригинального опыта его автора; а стихотворение или творческий путь поэта — это совсем другой документ. Творчество Шекспира подобно самой жизни, которая должна быть непосредственно пережита. Если бы мы проживали его в полной мере, мы не нуждались бы в интерпре-

⁷ Элиот Т.С. Шекспир и стоицизм Сенеки. С. 519.

⁸ Элиот Т.С. Данте // Элиот Т.С. Избранное: Религия, культура, литература. С. 302.

тации; но на нашем уровне видимостей наши интерпретации сами по себе являются частью нашей жизни⁹.

Уже в ранних стихотворениях Элиота щедро разбросаны шекспировские аллюзии и цитаты. Так, американский ученый и писатель Кристофер Рикс, составитель и комментатор аннотированного издания полного собрания поэтического творчества Элиота и не публиковавшихся при жизни поэта стихотворений¹⁰, обнаруживает в юношеских поэтических опытах отсылки более чем к двум десяткам шекспировских пьес, среди которых «Гамлет», «Король Лир», «Макбет», «Отелло», «Ромео и Джульетта», «Тит Андроник», «Ричард III», «Венецианский купец», «Сон в летнюю ночь», «Цимбелин», «Буря» и т. д. Шекспировский «рэг» поэзии Элиота 1910–1920-х гг. сплетен из самых разнообразных цитат и аллюзий, подобно песенке «Этот шекспировский регтайм» (*That Shakespearian Rag*, 1912, композитор Дэвид Стэмпер), одному из претекстов «Бесплодной земли». Текст, авторами которого были Джин Бак и Герман Руби, начинается со знаменитой первой строки монолога Марка Антония из «Юлия Цезаря» (“Friends, Romans, countrymen, lend me your ears”) и заканчивается строками “And you’d hear old Hamlet say, ‘To be or not to be’, That Shakespear-gi-an Rag”¹¹. 128–130-я строки «Бесплодной земли»:

О О О that Shakespeherian Rag —
It's so elegant
So intelligent¹², —

являются «синкопированной» реминисценцией из этой популярной песенки. Как отмечает О.И. Половинкина:

В таком случае Элиот выступает как соавтор и Бака–Руби, строивших общий эффект текста на использовании расхожих шекспировских цитат («полцарства за коня», «быть или не быть» и т. д.), и вводит

⁹ Eliot, T.S. “Introduction.” Knight, George Wilson. *The Wheel of Fire. Interpretation of Shakespeare's Tragedy*. Cleveland; New York: Meridian Books, 1964: xxii.

¹⁰ Eliot, T.S. *Inventions of the March Hare: Poems 1909–1917*. New York; San Diego; London: Harcourt Brace & Company, 1997.

¹¹ См. текст: Gene Buck and Herman Ruby. “That Shakespearian Rag.” Eliot, T.S. *The Waste Land. Authoritative Text. Contexts. Criticism*, ed. M. North. New York; London: W.W. Norton & Company, 2001: 51–54.

¹² *The Poems of T.S. Eliot*. Vol. I. Collected and Uncollected Poems, eds Christopher Ricks, Jim McCue. London: Faber and Faber, 2015: 59.

в «Этот шекспировский рэгтайм» свою собственную цитату [Половинкина 2022: 211].

«Игра в шахматы», вторая часть «Бесплодной земли», самый «елизаветинский» эпизод поэмы, насквозь прошита шекспировскими «нитьями» от первых строк до последних («Антоний и Клеопатра», «Буря», «Цимбелин», «Тит Андроник», «Гамлет»). Шекспировский «рэг» звучит перед появлением одной из героинь поэмы в образе Офелии. Само четырехкратное повторение «О» генетически связано с шекспировскими героями (Гамлет, Отелло, король Лир, леди Макбет и др.). Последние слова Гамлета составляет именно это четырехкратное «О»: “[...] The rest is silence. // О, О, О, О!”¹³.

Игра слов (“rag” по-английски — еще и тряпье, ветошь, лохмотья, обрывок, клочок, шум, шумное веселье, скандал, грубые шутки, розыгрыш, поддразнивание и т. д.); обращение к регтайму как части современного музыкального фона (ко времени написания поэмы регтайм уже освоен в высоком искусстве, например, И.Ф. Стравинским в «Истории солдата», регтайме для 11 инструментов и регтайме для фортепиано, 1918); отсылка к сцене смерти Гамлета перед появлением в поэме образа Офелии в состоянии предгибельного сумасшествия — все это создает многослойный и многозначный палимпсест, сложно и тонко эмоционально нюансированный. И любой из слоев этого джазово-шекспировского двустушия ведет читателя к целому ряду контекстов: национальному (Элиот родился в Сент-Луисе, одном из центров регтайма и родине Жозефины Бейкер), музыкальному (джаз, Стравинский как один из «вдохновителей» «Бесплодной земли»), психологическому и биографическому (Офелия — Вивьен, первая жена Элиота), литературному (целый ряд шекспировских пьес с фирменным многократным «О», собственно «Гамлет»), культурно-историческому (образ жизни европейской богемы в послевоенный период и т. п.) и т. д. Каждая из шекспировских цитат и аллюзий в элиотовских текстах представляет собой сложный культурный семантический комплекс и заслуживает специального внимательного прочтения.

Еще одним специфическим видом обращения Элиота к творчеству Шекспира является использование им в стихотворных текстах образов шекспировских героев в качестве поэтических «масок» для

¹³ Shakespeare, William. *The Complete Works*. Oxford, etc.: Oxford University Press, 1988: 688.

своих персонажей. В лекции «Три голоса поэзии» (*The Three Voices of Poetry*, 1953) Элиот рассуждает о трех «голосах» поэзии — «первом» (поэзии, в которой поэт обращается к самому себе), «втором» (поэзии, в которой он разговаривает с читателем) и «третьем» — драматической поэзии, когда поэт разговаривает от лица одного вымышленного персонажа с другим:

Различие между первым и вторым голосом, между поэтом, беседующим с самим собой, и поэтом, обращающимся к другим людям, связано с проблемой поэтической коммуникации; различие между поэтом, обращающимся к аудитории от своего лица или воображаемого персонажа, и поэтом, сочиняющим текст, в котором вымышленные герои обращаются друг к другу, приводит нас к вопросу о различии драматической, квазидраматической и недраматической поэзии¹⁴.

По существу, это различие между лирикой, лироэпической (эпической) поэзией и драмой. В качестве примеров «второго голоса» Элиот приводит драматические монологи английского поэта Роберта Браунинга. Поэтическое творчество самого Элиота было по преимуществу «вторым голосом», стремлением уйти от чистой лирики в эпос (крупные поэтические формы), драматические монологи, стихотворные «зарисовки», «картинки» (в эллинистическом смысле этого термина — «идиллии») с несколькими персонажами. Определенным образом это стремление деперсонализировать, драматизировать и «эпизировать» лирическое высказывание связано, в том числе, с его рано определившимся желанием попробовать свои творческие силы в амплу драматурга.

Во многих стихотворениях и поэмах Элиота голос автора, вложенный в уста того или иного героя, представляет собой драматический монолог. Лирическое «я» часто скрыто под какой-либо маской: мартовского зайца, Пруфрока, Геронтиона, Суини, волхва, праведника Симеона и т. п. или объективировано. Введение в поэзию многочисленных персонажей (так, например, в «Бесплодной земле» представлены австрийская графиня Мари Лариш, «ясновидящая» мадам Созострис, пророк Тиресий, мистер Евгенидис, «купец из Смирны», содержательница «веселого» заведения миссис Портер с девицами

¹⁴ Eliot, T.S. *The Three Voices of Poetry*. New York: Cambridge University Press, 1954: 7.

и многие другие) способствовало процессу объективации и драматизации лирики, ее «активному», динамичному характеру, созданию многочисленных конфликтов, усиливающих напряженность действия и мысли. Столкновение идей, переплетение временных и пространственных пластов, использование литературных аллюзий, интеллектуальная игра с различными темами, настроениями, интонациями не только обусловили полисемантическую, объемность созданного Элиотом мира, но и усиливали драматизм ситуаций, представленных в его поэзии. Можно говорить и о сюжетности многих его стихотворений («Суини-эректус», «Паломничество волхвов» и др.). Цикл «Популярная наука о кошках, написанная старым опоссумом» (*Old Possum's Book of Practical Cats*, 1939) откровенно театрален, начиная от фелинных образов, ярких характеров-«гуморов», и заканчивая диалогами во «Второзаконии», «Шимблшенксе: железнодорожном коте» и музыкальной интермедией хора железных кошек («Песнь железных кошек»). Объективация лирического начала («деперсонализация» и «объективный коррелят»), диалогизм, характерность, музыкальность элиотовской поэзии способствовали созданию художественной основы для будущего перехода к драматическому творчеству.

В ракурсе обращения к шекспировским персонажам как действующим лицам элиотовской поэзии есть смысл провести разграничение между собственно «масками» и “*dramatis personæ*” («действующими лицами»). Оба этих понятия Элиот использует в «Трех голосах поэзии». Так, рассуждая о развитии традиции Браунинга, он замечает:

Именно Эзра Паунд, выдающийся ученик Браунинга, заимствовал термин “*persona*” для обозначения нескольких исторических персонажей, от имени которых он говорил: и этот термин абсолютно точный¹⁵.

В поэзии Элиота такими шекспировскими “*personæ*” или про-тагонистами, от имени которых произносится весь монолог, являются Перикл и Кориолан. В то же время маски шекспировских героев на себя примеряют такие персонажи, как Пруфрок, Геронтион или составная «кубистическая» женщина в «Бесплодной земле».

Обратимся сначала к некоторым из шекспировских масок «нешекспировских» персонажей. Так, в «Любовной песне Дж. Альфреда Пруфрока» (“*The Love Song of J. Alfred Prufrock*”, опублик. в 1915 г.) протагонист провозглашает себя «не-Гамлетом»:

¹⁵ Ibid.: 22.

Нет! Я не Гамлет и не мог им стать;
Я из друзей и слуг его, я тот,
Кто репликой интригу подтолкнет,
Подаст совет, повсюду тут как тут,
Услужливый, почтительный придворный,
Благонамеренный, витиеватый,
Напыщенный, немного туповатый,
По временам, пожалуй, смехотворный —
По временам, пожалуй, шут¹⁶.



Комиксы «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока» канадского художника Джулиана Питерса (Julian Peters). Источник: <https://julianpeterscomics.com/2015/10/13/the-love-song-of-j-alfred-prufrock-by-t-s-eliot-page-21/>

¹⁶ Элиот Т.С. Бесплодная земля / пер. с англ. А. Сергеева. М.: Прогресс, 1971. С. 22–23.

По поводу этой части монолога Пруфрока высказано немало научно-критических замечаний, в частности, стоит отметить работы ведущих отечественных исследователей-элиотоведов В.М. Толмачева и О.И. Половинкиной [Половинкина 2013; Толмачев 2014; Толмачев 2022]. М.П. Кизима в статье, посвященной теме «влюбленного Гамлета» в поэзии Т.С. Элиота и М.И. Цветаевой, одной из главных характеристик «современных» Гамлетов считает их «неспособность любить»:

Образ Гамлета как благородного молодого человека Нового времени, созданный гением Шекспира, остается при этом мерилom достоинства. Пруфрок как молодой человек XX в. стремится примерить на себя этот образ, но его собственная внутренняя жизнь лишена достоинства, не может соответствовать серьезности и глубине гамлетовской мысли, он наследует лишь изъяны Гамлета, доводя их до логического предела — полного паралича воли [Кизима 2016: 274].

Помимо иронической и самоуничижительной интонации, которая сразу понятна читателю, а также относительно легко вычитываемых философских идей и морали этой части монолога, исследовательский глаз радуется многосоставности этого «не-Гамлета». Опуская прочие культурные и литературные контексты, о которых уже достаточно сказано, обратим внимание на слои маски, непосредственно связанные с текстом трагедии: Гамлет, не-Гамлет, Розенкранц и Гильденстерн, Озрик и прочие придворные, Йорик и т. д. Сошлемся, в частности, на классика элиотоведения Гровера Смита, отмечающего:

Его самоуничижение, когда он признается в том, что он всего лишь напыщенный дурак, Полоний, а не Гамлет (признаваясь в этом, все-таки немного еще и мудрый Шут), сопровождается пониманием того, что мечта сама по себе была только ловушкой, из сетей которой он не может выпутаться [Smith 1967: 17].

Маска Гамлета (не-Гамлета, анти-Гамлета и т. п.) удобна, в том числе и потому, что за ней скрываются те самые бескрайние просторы модернистского «метатекста», позволяющие содержанию строфы бесконечно расширяться в ретроспективе и перспективе, вглубь и вширь, по горизонтали и вертикали и удерживать текст на волне «великой традиции», обеспечивая сменяемость прочтений и интерпретаций.

В частности, эта масочная (маскарадная) вариативность позволяет в ироническом или пародийном ключе поставить вопрос о романтических лекалах моделирования образа протагониста. Аналитический модус вступает в конфликт с сентиментальной стихией как в сознании Пруфрока, так и в поэтической концепции автора и восприятии читателя. Карнавал разнохарактерных шекспировских масок, на котором Гамлет и Полоний равны, позволяет увидеть и Пруфрока, и Шекспира, и самого поэта в зыбком пространстве перекрестка различных эстетических парадигм, культурных традиций и эпох. В этом контексте любой вопрос не может быть решен однозначно. Например, дискуссия о «романтической» / «антиромантической» направленности «Пруфрока», столь часто поднимаемая в критике, хотя закономерна и обоснована, что подтверждается критическими работами Элиота, но в столь сложном и пронизанном иронией поэтическом пространстве ее серьезное академическое решение может показаться искусственным и схоластическим. И шекспировские образы лишь усложняют задачу поиска однозначного ответа на тот или иной вопрос. Насколько это было осознаваемо самим начинающим поэтом — вопрос дискуссионный, но очевидно, что шекспировские образы в данном случае помогают уйти от банальности и однозначности трактовки и обеспечивают постоянное наращивание смыслов с течением времени, в том числе, и за счет приращения семантики архетипического образа в рецепции каждого последующего поколения читателей, зрителей и критиков.

Несколько другая «маскарадная» комбинация с использованием маски все из той же «Моны Лизы литературы» предстает в «Бесплодной земле». Элиотовское определение «Гамлета» как “*Mona Lisa of literature*”¹⁷ в эссе «Гамлет и его проблемы» вызывает дух еще одной Моны Лизы из того же 1919 г. — “*L. H. O. O. Q.*” Марселя Дюшана. Принципы построения образа Элиотом в поэзии 1910–1920-х гг. критики нередко сравнивают с техникой авангардной живописи этого периода. Так, например, в качестве возможного образца современного художественного переосмысления Шекспира называют «Алкивиада» (*Alcibiades*, 1913), серию иллюстраций Уиндема Льюиса к трагедии «Тимон Афинский». Исследователи обнаруживают влияние «технического» решения «Алкивиада» на композицию «Кантос» Паунда. Элиот, активно общавшийся в эти годы и с Паундом, и с Льюисом, не

¹⁷ Eliot, T.S. *The Sacred Wood and Major Early Essays*. Mineola; New York: Dover Publications, 1998: 57.

мог не обратить внимания на льюисовский подход к интерпретации Шекспира. Американский исследователь Джейкоб Корг, отмечая аналогии между циклом Льюиса и «Кантос» Паунда, предполагает:

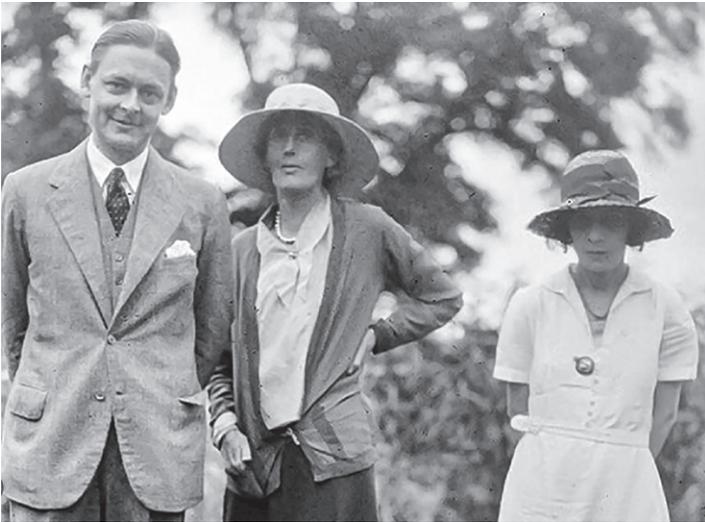
Подобную параллель можно проследить и между «Алкивиадом» и «Бесплодной землей». Персонажи, антураж, события в поэме представлены фрагментами, значение которых раскрывается через их связи с другими образами поэмы; эти связи, как и с случае с абстрактными формами в иллюстрациях Льюиса, передают общие для всей поэмы концепты [Korg 1988:122].

Принципы симультанности, пересечения разных плоскостей, монтаж, отказ от традиционного психологизма применяются Элиотом при конструировании сквозного женского образа второй части «Бесплодной земли», за которым в критике закрепилось название «сборной» или «кубистической женщины» (Корг, комментируя этот образ-«трансформер», приводит еще одну живописную параллель — картину «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» Марселя Дюшана (1912). Кубистическая женщина Элиота сконструирована из мифологических и литературных образов, среди которых Филомела, Дидона, Клеопатра, Ева, Гертруда, Офелия и др. Это соблазненные, преданные, подвергнутые насилию женщины, пережившие полное крушение своих надежд. Коллективный портрет создается Элиотом с помощью аллюзий, источники которых частично указываются им в комментарии к поэме. Так, первая строка этой части поэмы (“The Chair she sat in, like a burnished throne”) буквально повторяет строки из описания



Марсель Дюшан.
Обнажённая, спускающаяся по лестнице (1912).

Энобарбом роскошного ковчега Клеопатры («Антоний и Клеопатра», акт II, сцена 2): “The barge she sat in, like a burnished throne // Burned on the water”¹⁸. На шекспировский источник указывает сам автор в комментариях к поэме, но, безусловно, у читателя могли возникнуть и другие ассоциации. Так, в комментариях к поэме в издании Рикса / Маккью в качестве возможных источников приводятся «Золотой осел» Апулея, «Геро и Леандр» К. Марло, «Ламия» Дж. Китса, «Мученица» Ш. Бодлера (“Au milieu des flacons, des étoffes lamées // Et des meubles voluptueux, // Des marbres, des tableaux, des robes parfumées // Qui traînent à plis paresseux”, etc.) и др. Американский исследователь Джон Макком, рассматривая образ элиотовской Клеопатры в категориях постколониальной теории (расовое и колониальное «другое»), предполагает, что поэт расценивал Клеопатру не как великую царицу, а как символ «всепожирающей сексуальности», принижающей ее величие [McCombe 2008: 23]. Заметим также, что Клеопатра как царица Нила связана с соответствующими ритуалами, важными для ритуалистической составляющей «Бесплодной земли»; таким образом, нить тянется к четвертой части «Смерть от воды» с ее шекспировскими мотивами и образами («Буря», «Король Лир» и др.)



Т.С. Элиот с Вирджинией Вулф и первой супругой Вивиен Элиот-Хейвуд.
Фото 1932 г. из коллекции библиотеки Хьютона, Гарвардский университет
(Houghton Library, Harvard University).

¹⁸ Shakespeare, William. *The Complete Works*: 1010.

В рамках данной темы важно отметить, что начальные и финальные стихи «Игры в шахматы» представляют собой цитаты из трагедий Шекспира и одной из самых важных масок кубистической героини является Офелия. Невротичная несчастная женщина, прообразом которой была Вивьен Элиот, ищет выход из ада своего бытия: «Что мне делать? // С распущенными волосами выбежать // На улицу?»¹⁹. Именно эта ремарка (“hair down”) описывает внешний вид шекспировской Офелии в сцене безумия. Истерика героини, обусловленная неудовлетворенными желаниями, агрессивный тон по отношению к собеседнику вписываются в парадигматику собирательного женского образа всей ранней поэзии Элиота, демоническая и губительная натура которого несет на себе отпечаток соответствующих шекспировских героинь. Финальные реплики эпизода, являющиеся цитатой, «прощанием» Офелии с двором (акт IV, сцена 5), сводят воедино всех женщин, представленных в «Игре в шахматы»: «Доброй ночи, леди, доброй ночи, прекрасные леди, // Доброй вам ночи»²⁰. Прощальные слова Офелии в этой сцене являются также звеном сквозного лейтмотива поэмы — «смерти от воды» («прошитога», в том числе, и нитями других шекспировских реминисценций). Таким образом, маска Офелии является одной из «личин», составляющих собирательный женский образ, и одним из голосов шекспировского «рэга», а также частью концепта «мертвой» воды, важного компонента мифологемы «бесплодной земли». Как и в случае «не-Гамлета», маска Офелии не только многослойна, но и служит элементом очень сложного текстуального рисунка и обширного контекстуального пространства. То, что именно трагические героини Шекспира органично вписались в обобщенный женский образ в «Бесплодной земле» и концепцию поруганной женственности, насилия и надругательства, порока и бесплодия, свидетельствует не только об универсальности изначальных шекспировских характеров, но и о стремлении Элиота воссоздать вневременной вечный тип, опираясь на традицию, и одновременно высказаться о времени и о себе. Несомненно, что каждая шекспировская параллель в «Бесплодной земле» заслуживает специального исследования и как отдельная единица текста, и как часть целого.

Несмотря на то что «Гамлет» стал важнейшим источником поэтической и критической рефлексии Элиота, сам автор наиболее

¹⁹ Элиот Т.С. Бесплодная земля. С. 53.

²⁰ Там же.

высоко ценил поздние пьесы Шекспира. В лекции «Критикуя критика» (1962) он замечает:

«Объективный коррелят» в эссе о Гамлете, быть может, появился как знак предпочтения, оказываемого мною более зрелым пьесам Шекспира, — «Тимону Афинскому», «Антонию и Клеопатре», и особенно «Кориолану», — а также тем его более поздним пьесам, о которых так много верного сказано в трудах Уилсона Найта²¹ [Eliot 1992: 232].

Протагонистами (“*dramatis personæ*”) его драматических монологов «Марина» и «Кориолан» являются герои именно поздних шекспировских драм.

Стихотворение «Марина» (“*Marina*”, 1930) включено в поэтический цикл «Ариэль» (*Ariel Poems* — серия рождественских открыток со стихами, выпускаемых издательством “Faber&Faber”). Само заглавие относит нас к шекспировской драме (трагикомедии) «Перикл» (*Pericles, Prince of Tyre*), а стихотворение является монологом Перикла в «сцене узнавания», представляющей воссоединение Перикла с его дочерью Мариной. Этот эпизод, как и пьесу в целом, Элиот считал одним из лучших, «ультрадраматических» моментов в творчестве Шекспира. Элиотовскую «Мариону» можно назвать внутренним монологом, трансляцией чувств Перикла, обнаружившего дочь, которая считалась умершей. Любопытно, что в пьесе Шекспира нет монологической репрезентации эмоционального потрясения главного героя. Этот в высшей степени катарсический эпизод (заставляющий вспомнить слова Аристотеля о драматической кульминации как сочетании перипетии и анагнорисиса) с формальной точки зрения представляет диалог Перикла и Марины. Известный советский шекспировед И.А. Рацкий отмечает эту психологическую сдержанность «Перикла»:

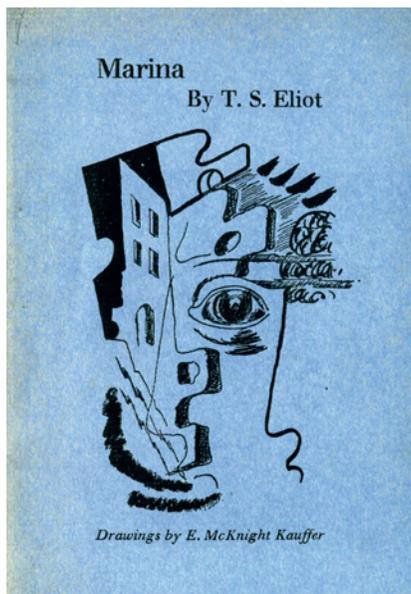
Шекспир освобождает персонажей «Перикла» от психологической нагрузки и конкретной достоверности, чтобы придать им более обобщенный смысл — и соответственно более обобщенный смысл приобретают те обстоятельства и явления, с которыми сталкиваются Перикл и Марина [Рацкий 1980: 145].

²¹ Eliot, T.S. *To Criticize the Critic and Other Writings*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1992: 232.

У Шекспира выражением и эквивалентом того, что чувствует в эти мгновения Перикл, служит «небесная» музыка, что отражено как в ремарках, так и словах главного героя: “celestial”, “heavenly”, “the music of the spheres”, “rarest sounds”²². Эта музыка сфер слышна только ему одному: «Ты музыки небесных сфер не слышишь. — А ты, Марина, слышишь?»²³. После перенесенного эмоционального потрясения Перикл засыпает, во сне к нему является богиня Диана (deus ex machina), указующая дальнейший путь, ведущий героя к новым обретениям и окончательному блаженству.

«Марина» Элиота представляет собой вербальное выражение этой «небесной» музыки как кульминации всего действия, музыки, которая продолжает звучать и во время сна Перикла: «“Марина” поражает своей звуковой системой, тем, как строки в тексте уплывают и приплывают, приливают и отливают» [Crawford 2010: 489]. И как во сне, воображение протагониста рисует образы, далекие от реальности и конкретного географического пространства (в пьесе Шекспира действие происходит в Метилене, на острове Лесбос). В стихотворении Элиота возникают образы Новой Англии («соснового» штата Мэн):

Какие моря, какие острова, какие серые скалы, какие берега
 Какие воды ласкают палубу
 Запах сосны, и лесной дрозд поет в тумане
 Какие образы возвращаются,
 О дочь моя²⁴.



Обложка первого издания «Марины» (1930).
 Художник Эдвард Макнайт Кауффер.

²² Shakespeare, William. *The Complete Works*: 1063.

²³ Шекспир У. Перикл / пер. Т. Гнедич // Шекспир У. Полн. собр. соч. М.: Издательство АЛЬФА-КНИГА, 2009. С. 1065.

²⁴ Паунд Э., Элиот Т.С. Паломничество волхвов. Избранное / пер. с англ. К.С. Фарае. М.: Ессе homo, 2005. С. 225.

Таким образом, происходит пересечение шекспировского и личного элиотовского поэтического пространств.

В данном случае перед нами не маска, одну из которых с разной степенью удовольствия примеряли на себя герои предшествующих произведений Элиота. Здесь нет также характерности, связанной с конкретным персонажем или типажом. Этот лирический концентрат необыкновенной поэтической красоты и музыкальности, отражающий внутреннее состояние субъекта высказывания, может быть соотнесен не только с Периклом, услышавшим музыку сфер, но и с любым человеком, пребывающим в состоянии сильного душевного потрясения и следующего за ним духовного возрождения (воскресения). И как вариант этим человеком мог быть сам автор стихотворения. «Марина» написана в сложнейший период жизни Элиота, в момент его выхода из духовного кризиса, обретения новой веры и новой церкви (переход в англиканство), после прохождения через тернии неудачной семейной жизни и других личных и коллективных бурь. Конечно, в тексте нельзя найти ни малейшего намека на эту связь с автором.

Монолог Перикла представляет нам душевное состояние, так трудно передаваемое словесно. В данном случае в качестве определения этого состояния души будет уместно привести слова Вирджинии Вулф о героях Достоевского:

...вы сосуд этой непонятной жидкости, этого мутного, пенистого, драгоценного вещества — души. Для души нет преград. Она перехлестывает через край, разливается, смешивается с другими душами²⁵.

Именно этот высокий уровень лирического мастерства, попытка высказать невысказываемое (экстаз и метафизический восторг), процесс воссоздания «вещества души» позволяет исследователям ставить вопрос о сугубо личном характере монолога Перикла.

Еще один важный личный аспект, связанный с темой отцовства, отметил известный британский элиотовед и поэт Роберт Крофорд²⁶ в своей лекции «Дочь Т.С. Элиота»:

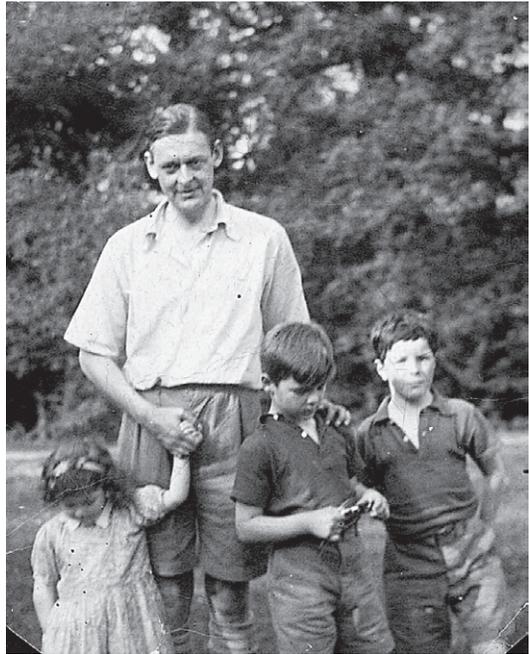
²⁵ Вульф В. Русская точка зрения // Писатели Англии о литературе. XIX–XX вв. Сб. статей. М.: Прогресс, 1981. С. 287.

²⁶ Приведенная цитата является фрагментом академической лекции (Warton Lecture on English Poetry) профессора Роберта Крофорда в университете Сент-Эндрюса, прочитанной 28 октября 2009 г. в рамках Недели литературы Британской Академии перед многочисленной публикой. Я непосредственно присутствовала на

Способность Элиота общаться с детьми имела значение для него как человека и поэта. Стихотворение написано в середине жизни, тогда, когда он пережил потерю собственных родителей и осознал тот болезненный факт, что останется бездетным, это также время, когда он впервые стал крестным отцом. В «Марине» артикулируется и то, и другое: тоска по отцовству, по ребенку и признание того, что обычное биологическое отцовство может оказаться невозможным [Crawford 2010: 493].

Очевидно, что напряженная внутренняя работа, интенсивность эмоционального переживания автора «Марины» создали предпосылки для невероятной интеллектуальной и лирической насыщенности этого небольшого по объему стихотворения.

Отметим также, что первая и последняя строфа «Марины» представляют собой классический поток сознания, ассоциативную цепь, «наплыв» образов без знаков препинания (ср. с монологом засыпающей Молли в «Улиссе» Дж. Джойса). Безусловно, стихотворение заслуживает построчного



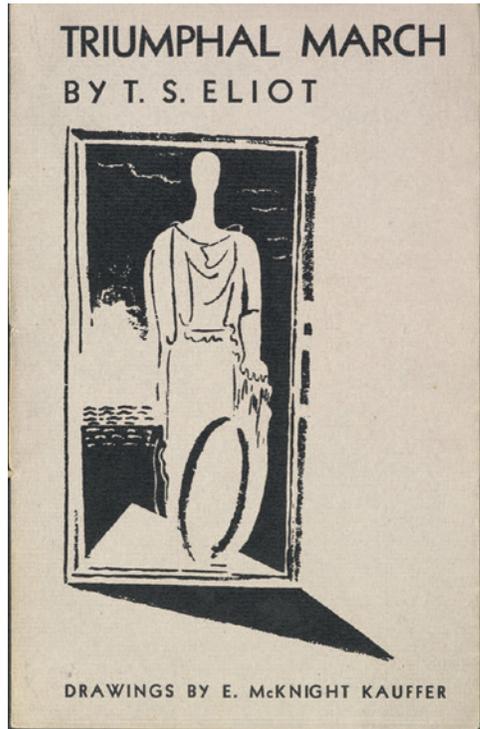
Т.С. Элиот («дядя Том») с детьми Фрэнка Морли. Сюзанна, дочь Морли, была крестницей Элиота (одна из тех, кому посвящена «Популярная наука о кошках, написанная Старым Опооссумом»). Фото 1936 г. из специальной коллекции библиотеки Принстонского университета.

пристального чтения, начиная с латинского эпитафия из «Геркулеса в безумье» Луция Аннея Сенеки, связанного с трагической темой

этой лекции, и тезис о «несостоявшемся отцовстве» Элиота как теме «Марины» произвел впечатление и надолго запомнился. Рада была найти публикацию этой лекции. Также я благодарна профессору Роберту Кроффорду и Уильяму Грею за приглашение выступить с докладом на конференции в университете Сент Эндрюса.

потери детей. В рамках данной работы ограничимся замечанием общего характера: «скрывая» под маской Перикла сугубо личные переживания, Элиот не только «дописывает» шекспировскую пьесу (авторство и полная сохранность текста которой часто ставятся под сомнение), но и выходит на новый уровень отношений с великим предшественником, переходя от авангардистской игры, иронической аналитики и отстранения к более глубокому и личному переживанию шекспировской метафизики. «Марина» — единственный образец драматического монолога Элиота, полностью являющийся высказыванием шекспировского героя.

В 1931–1932 гг. были опубликованы две части «Кориолана»: «Триумфальный марш» (“Triumphal March”) и «Муки государственного мужа» (“Difficulties of a Statesman”). Определение жанра «Кориолана» представляет определенную трудность, чаще всего его атрибутируют как «фрагменты незавершенной поэмы». В собрании сочинений 1950 г., подготовленном самим Элиотом, «Кориолан» наряду с «Суини-агонистом» входит в раздел «Неоконченные поэмы» (Unfinished Poems), размещенный между циклом «Ариэль» и «Малыми стихотворениями». Объединение «Кориолана» с «Суини-агонистом», имеющим подзаголовок «Фрагменты аристофановой мелодрамы», обращает наше внимание на драматическое начало в «Кориолане» (связь с Аристофаном отмечалась самим Элиотом). Название “Coriolan” непосредственно коррелирует с шекспировским *The Tragedy of Coriolanus*, но при этом написание имени главного героя иное, что



Обложка первого издания «Триумфального марша» (1931). Художник Эдвард Макнайт Кауффер.

сразу создает дистанцию между произведениями и указывает скорее на некий обобщенный образ героя, закрепленный в европейском культурном сознании, начиная с Плутарха. Так, например, в одноименной увертюре Бетховена *Ouverture zu Coriolan* используется вариант имени из трагедии Г.-И. Коллина «Кориолан» (*Coriolan*, 1804), послужившей литературной основой для бетховенского опуса. Соответственно название элиотовских фрагментов свидетельствует о динамике и трансформации образа шекспировского героя, а текст носит характер вариаций на тему «Кориолана».

«Кориолан» — один из самых сложных для интерпретации элиотовских текстов с протеической жанровой природой, зыбким хронотопом, размытым сюжетом, постоянными метаморфозами образа протагониста и т. п. К тому же это сочинение отличается высокой плотностью аллюзивности. Г. Смит, в частности, отмечает, что «Триумфальный марш» по степени аллюзивности может соперничать с «Бесплодной землей», но с меньшей зависимостью от функциональных источников» [Smith 1967: 160]. Очевидно, что «Кориолан» в творчестве Элиота — феномен переходный. Это попытка создать принципиально новую форму поэтического дискурса, отличного от поэзии 1910–1920-х гг. Название также ведет к театральным и музыкальным корням «поэмы». Напластование временных и цивилизационных слоев, симультанность событий, ускользающая суть характера главного героя, неопределенность авторского меседжа и сама незавершенность текста превращают поэму в ребус с многочисленными культурными кодами и контекстами. Трудности прочтения «Кориолана» связаны и с непростым характером претекста: «Кориолан» считается одной из самых сложных для понимания шекспировских трагедий. В своих античных трагедиях Шекспир, по выражению И.О. Шайтанова, «любит додумывать проблемы, предлагая варианты сходных сюжетных ситуаций» [Шайтанов 2013: 421]. «Додумывание» Элиотом шекспировского Кориолана идет по разным направлениям.

Обе части «поэмы» можно определить как драматические монологи от лица условного «Кориолана». В первой части это монолог человека из толпы, глазеющего на триумфальное шествие (Кориолана?). Возможно, это юный Сирилл (Кирилл), один из «дублеров» Кориолана. Драматическая «персона», произносящая второй монолог, — военный и государственный сановник, тот самый условный Кориолан, главное действующее лицо победного шествия в первой части. С самых первых строк в текст вплетены цитаты из шекспи-

ровской трагедии, выстраивается «римский» антураж из труб, литавр, дубовых венков, которыми изобилует исходный текст:

Камень, бронза, камень, сталь, камень, лавры, звон подков.
По мостовой. И знамена. И фанфары. И столько орлов²⁷.

В то же время зрители видят современное оружие: «5 800 000 винтовок и карабинов, 102 000 пулеметов и т. д.» (список немецкого вооружения, изъятого у Германии в соответствии с Версальским мирным договором). Г. Смит поясняет, что эти реальные цифры взяты Элиотом из книги знаменитого немецкого генерала, идеолога «тотальной войны» Э.Ф.В. Людендорфа «Грядущая война», опубликованной в Лондоне в 1931 г. [Smith 1967: 162]²⁸. Описание военного шествия напоминает победные парады в Лондоне в 1918–1919 гг.²⁹ Таким образом, триумфальный марш Кориолана, победителя вольсков, становится частью непрекращающейся тотальной войны, а образ самого доблестного полководца — архетипом грядущих военачальников, чья судьба будет порой не менее трагична и причудлива, чем удел сурового и непреклонного Гая Марция.

В созданном между двумя войнами «Кориолане» поднимаются актуальные проблемы современной эпохи с ее милитаристским духом, идеями реванша, мирового господства, возрождения боевой славы предков и т. п. Жаждающая зрелищ толпа у Элиота — это и аттический демос (отсылки к «Ахарням» и «Всадникам» Аристофана), и римские плебеи, чьи чувства к Кориолану простираются от преклонения до ненависти, и ликующая толпа, встречающая Христа возгласами «Осанна», но через несколько дней кричащая «Распи Его!», и мятежные участники крестьянского восстания в Центральной Англии в 1607 г. (время написания шекспировской трагедии), и революционно настроенная толпа, требующая казни графа Страффорда, и непостоянные в своих политических симпатиях современные обыватели. Образ

²⁷ Элиот Т.С. Бесплодная земля. С. 99.

²⁸ См. также: Версальский мирный договор. Полный перевод с французского подлинника. М.: Литиздат НКВД, 1925.

²⁹ В качестве иллюстрации см. видеозаписи британских победных парадов на ресурсе YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=JRC-sG9ybEQ&t=746s&list=LLBvssHNrAxRmHgr7X-E72VA&index=2>; <https://www.youtube.com/watch?v=3iNpDqhJFms&list=LLBvssHNrAxRmHgr7X-E72VA&index=3> (дата обращения: 22.05.2017).

элиотовского Кориолана сплетен из разнородного материала и подобно шекспировскому герою вызывает непростые чувства: от негодования до сочувствия. Его значение гораздо шире и глубже идеологического контента, отличающего современного диктатора (Муссолини), который обычно отмечают комментаторы. Шекспировский Кориолан, несмотря на то что он является действующим лицом политических и военных баталий, демонстративно не идеологизирован:

Чем древнее, темнее, неопределеннее «время» (нравы, социальные условия) сюжета, тем благоприятнее оно у Шекспира для условно обобщенной, общечеловеческой, трагически правдивой (а не фактически достоверной, как в хрониках) ситуации человеческой судьбы — и тем эта ситуация ближе и роднее современному сознанию, тем современнее, «актуальнее», стало быть, ее высокий смысл, а потому она, воплощаясь в образы, модернизируется» [Пинский 2013: 416].

В образе элиотовского государственного мужа воплощена эта универсальная ситуация человеческой судьбы: «Возвещай что мне возвещать! // Всякая плоть — трава»³⁰. Цитата из «Книги пророка Исаии», открывающая второй монолог «Кориолана», сразу выводит образ протагониста на общечеловеческий, библейский, религиозно-философский уровень. А рефрен “Mother mother”, “O mother” и т. д., являющийся цитатой из шекспировской трагедии (ср. “O mother, mother! // What you have done!”³¹), гуманизирует образ элиотовского Кориолана, напоминая не только о любви к матери его литературного «предка», но и выступая созвучной лирической скрипичной теме из увертюры Бетховена.

Как и в случае «Марины», для более полного представления о «Кориолане» Элиота требуется построчный анализ. В целом можно сказать, что в этом неоконченном произведении Элиот использует прием, противоположный тому, что был положен в основу конструкции «кубистической женщины» в «Бесплодной земле», в которой конкретные «маски», в том числе и шекспировские, составляли собирательный образ героини. В данном случае маска одна — Кориолан, но сконструирована она из большого количества обобщенных симво-

³⁰ Элиот Т.С. Бесплодная земля. С. 101.

³¹ Shakespeare, William. *The Complete Works*: 1097.

лических образов, тем, контекстов. На этот раз автор идет от общего к частному, от универсального к конкретному.

После «Кориолана» в поэзии Элиота 1930-х гг. нет прямых обращений к образам Шекспира. Шекспировские контексты перемещаются в драматургию, где влияние и присутствие английского классика ощутимо на самых разных уровнях текста, а система елизаветинских театральных техник освоена и переработана для постановки собственного «третьего голоса».

ЛИТЕРАТУРА

Вайнштейн 1997 — *Вайнштейн О.Б.* Шекспировские вариации в английской прозе (В. Вулф, О. Хаксли, Дж. Фаулз) // Английская литература XX века и наследие Шекспира / отв. ред. А.П. Саруханян. М.: Наследие, 1997. С. 92–119.

Кизима 2016 — *Кизима М.П.* “Влюбленный Гамлет” как тема поэзии XX века // Знание. Понимание. Умение. 2016. № 1. С. 271–278.

Красавченко 1997 — *Красавченко Т.Н.* Т.С. Элиот о Шекспире // Английская литература XX века и наследие Шекспира / отв. ред. А.П. Саруханян. М.: Наследие, 1997. С. 83–91.

Кузьмичев 2014 — *Кузьмичев А.И.* Рец.: Хардинг Дж. Шекспир Т.С. Элиота. J. Harding. T.S. Eliot's Shakespeare. Essays in Criticism. Oxford, 2012. Vol. 62, no. 2. P. 160–177 // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. 2014. № 4. С. 40–43.

Любарец 2015 — *Любарец Н.А.* В. Вулф и У. Шекспир: диалог длиной в три столетия // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 5. С. 131–134.

Пинский 2013 — *Пинский Л.Е.* Шекспир. Основные начала драматургии. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013.

Половинкина 2022 — *Половинкина О.И.* «Монтаж аттракционов» в «Бесплодной земле» Т.С. Элиота // Литература двух Америк. 2022. № 13. С. 207–223.

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

Протопопова 2008 — *Протопопова Д.А.* Шекспировская теория Стивена как ответ Джойса на трактовку «Гамлета» в романтической критике и в трудах по психоанализу // Вестник МГУ. Серия «Филология». 2008. № 5. С. 141–148.

Протопопова 2008 — *Протопопова Д.А.* Шекспировские цитаты и аллюзии в романе Джеймса Джойса «Улисс»: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2008.

Рацкий 1980 — *Рацкий И.* «Перикл» Шекспира (На пути к романтической трагикомедии) // Шекспировские чтения 1977 / под ред. А. Аникста. М.: Наука, 1980. С. 123–164.

Толмачёв 2022 — Толмачёв В.М. О символизме хрестоматийного стихотворения Т.С. Элиота // Литература двух Америк. 2022. № 13. С. 61–108.

Толмачёв 2014 — Толмачёв В.М. Т.С. Элиот, поэт «Бесплодной земли» // Элиот Т.С. Бесплодная земля. М.: Ладомир; Наука, 2014.

Шайтанов 2013 — Шайтанов И. Шекспир. М.: Молодая гвардия, 2013.

REFERENCES

Crawford 2010 — Crawford, Robert. “T.S. Eliot’s Daughter.” *Proceedings of the British Academy*, 167. The British Academy, 2010: 479–497.

Garber 2023 — Garber, Marjorie. “Mr. Eliot’s Shakespeare”. In Garber, Marjorie. *Shakespeare in Bloomsbury*. Yale University Press, 2023: 266–275.

Gooderham 1991 — Gooderham, Tim. “Shakespeare and ‘Tragedy’ in ‘The Waste Land.’” *Critical Survey*, no. 3 (2) (1991): 178–185.

Kizima 2016 — Kizima, Marina P. “‘Vliublennyi Gamlet’ kak tema poezii XX veka [“Hamlet in Love’ as a Theme in 20th Century Poetry”]. *Znanie. Ponimanie. Umenie [Knowledge. Understanding. Skills]*, no. 1 (2016): 271–278. (In Russ.)

Korg 1988 — Korg, Jacob. “‘The Waste Land’ and Contemporary Art.” In *Approaches to Teaching Eliot’s Poetry and Plays*. New York: The Modern Language Association, 1988: 121–126.

Krasavchenko 1997 — Krasavchenko, Tatiana N. “T.S. Eliot o Shekspire” [“T.S. Eliot on Shakespeare”]. In *Angliiskaia literatura XX veka i nasledie Shekspira [The Twentieth Century English Literature and Shakespeare’s Heritage]*, edited by A.P. Sarukhanian, 83–91. Moscow: Nasledie Publ., 1997. (In Russ.)

Kuzmichev 2014 — Kuzmichev, Aresnii I. Retsenziia [Book review]: Kennedy S. T.S. Eliot and the dynamic imagination. Cambridge: Cambridge university press, 2018. X, 259 p.] *Sotsial’nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaia i zarubezhnaia literatura [Social Sciences and Humanities Domestic and Foreign Literature]*, series 7: Literary Studies, no. 4 (2014): 40–43. (In Russ.)

Liubarets 2015 — Liubarets, Natalia A. “V. Woolf i W. Shakespeare: dialog dlinoiu v tri stoletia” [“V. Woolf and W. Shakespeare: Dialogue Three Centuries Long”]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktik [Philology. Theory & Practice]*, no. 5 (2015): 131–134. (In Russ.)

McCombe 2007 — McCombe, John P. “Cleopatra and Her Problems: T.S. Eliot and the Fetishization of Shakespeare’s Queen of the Nile.” *Journal of Modern Literature* 31, no. 2 (2007): 23–38.

Marcus 1967 — Marcus, Phillip L. T.S. Eliot and Shakespeare. *Criticism* 9, no. 1 (1967): 63–79.

Pinskii 2013 — Pinskii, Leonid E. *Shekspir. Osnovnye nachala dramaturgii [Shakespeare. Basic Principles of Drama]*. Moscow; St. Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2013. (In Russ.)

Polovinkina 2022 — Polovinkina, Olga I. “‘Montazh attraktsionov’ v ‘Besplodnoi zemle’ T.S. Eliota” [“The ‘Montage of Attractions’ in T.S. Eliot’s ‘The

Waste Land”]. *Literatura dvukh Amerik [Literature of the Americas]*, no. 13 (2022): 207–223 (In Russ.)

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 [Problems of Literature]*, no. 5 (2013): 9–46. (In Russ.)

Protopopova 2008 — Protopopova, Daria A. “Shekspirovskaia teoriia Stivena kak otvet Dzhhoisa na traktovku ‘Gamleta’ v romanticheskoi kritike i v trudakh po psikhoanalizu” [“Stephen's Shakespeare Theory as Joyce's Response to the Interpretation of *Hamlet* in Romantic Criticism and Psychoanalytic Works”]. *Vestnik MGU. Seriiia 9 Filologiiia [(Lomonosov Philology Journal)], series 9 Philology*, no. 5. 2008: 141–148. (In Russ.)

Protopopova 2008 — Protopopova, Daria A. *Shekspirovskie tsitaty i alliuzii v romane Dzheimsa Dzhoisa “Ulyss”: diss. ... kand. filolog. nauk [Shakespeare's Quotes and Allusions in James Joyce's “Ulysses”]*. PhD Thesis, Moscow, 2008. (In Russ.)

Ratskii 1980 — Ratskii, Igor'. “‘Perikl’ Shekspira (Na puti k romanticheskoi tragikomediia)” [“Shakespeare's ‘Pericles’ (Towards a Romantic Tragicomedy)”]. In *Shekspirovskie chteniia 1977 [Shakespeare Studies 1977]*, edited by A. Anikst, 123–164. Moscow: Nauka Publ., 1980. (In Russ.)

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

Shaitanov 2013 — Shaitanov, Igor O. *Shekspir [Shakespeare]*. Moscow: Molodaia gvardiia Publ., 2013. (In Russ.)

Smith 1967 — Smith, Grover. *T.S. Eliot's Poetry and Plays*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1967.

Tolmatchoff 2022 — Tolmatchoff, V.M. “O simbolizme khrestomatiinogo stikhotvoreniia T.S. Eliota [“To the Symbolism of T.S. Eliot's Anthological Poem”]. *Literatura dvukh Amerik [Literature of the Americas]*, no. 13 (2022): 61–108. (In Russ.)

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

Vainshtein 1997 — Vainshtein, Olga B. “Shekspirovskie variatsii v angliiskoi proze (V. Woolf, A. Huxley, J. Fowles)” [“Shakespearean Variations in English Prose (V. Woolf, A. Huxley, J. Fowles)”]. In *Angliiskaia literatura XX veka i nasledie Shekspira [The Twentieth Century English Literature and Shakespeare's Heritage]*, edited by A.P. Sarukhanian, 92–119. Moscow: Nasledie Publ., 1997. (In Russ.)

© 2023, О.М. Ушакова

Дата поступления в редакцию: 30.07.2023

Дата одобрения рецензентами: 14.10.2023

Дата публикации: 25.12.2023

© 2023, Olga M. Ushakova

Received: 30 Jul. 2023

Approved after reviewing: 14 Oct. 2023

Date of publication: 25 Dec. 2023