

## КОММУНИКАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ НЕОТРАДИЦИОНАЛИСТСКОГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА: „ПОРТРЕТ ДАМЫ” Т.С. ЭЛИОТА

На прикладі поетичних творів Езри Паунда „Portrait d'une Femme” та Т.С. Еліота „Portrait of a Lady” досліджується процес становлення нової комунікативної стратегії модернізму-поетики „діалогізованого слова – дискурсу взаємної відповідальності” (В. Тюпа) автора, героя та читача.

**Ключові слова:** неотрадиціоналізм, дискурс, конвергентна свідомість, романтизм, комунікативна стратегія.

„Portrait of a Lady” – это одно из двух так называемых бостонских стихотворений Т.С. Элиота (первое – „The Love Song of J. Alfred Prufrock”). Написанный в 1911, впервые опубликованный в 1915 г., „Портрет” связывают с конкретной женщиной, мисс Эделейн Моффетт (Adeleine Moffatt), которая, как отмечает Валери Элиот, часто приглашала отдельных студентов-старшекурсников к себе домой на чаепитие и даже, как пишет Т.С. Элиот в письме к Паунду, прислала ему в 1914 году открытку на Рождество [9, с. 86].

Стихотворение открывается эпиграфом из четвертого акта трагедии Кристофера Марло „Мальтийский еврей” (С. Marlowe, „The Jew of Malta”): „*Thou hast committed – / Fornication: but that was in another country, / And besides, the wench is dead.*” (Ты совершил – / Прелюбодеяние: но это было в другой стране, / И, кроме того, девка уже мертва) (Текст цит. по [6, с. 18-21], подстрочник наш. – Е.Ч.). Уже в комментариях к эпиграфу видна основная тенденция в интерпретации семантики стихотворения: „Герой стихотворения убежден в собственной невиновности. Он винит себя лишь за минутную слабость ... Он проник в тайну жизни дамы и не смог ответить на ее чувство” [6, с. 437]. Джеймс Олней (James Olney) видит здесь еще и связь с личным опытом поэта и считает, что стихотворение о том, как мужчина бросает женщину, но не уверен, имеет ли право улыбаться [7, с. 9]. Другим популярным „оселком” в поисках смысла „Портрета” является отношение к той культуре, носительницей которой является дама. Так, Эрик Сигг (Eric Sigg) считает, что ранние стихи Элиота – сатира на американскую тенденцию ассоциировать культуру со всем заграничным (Гамлет и Микеланджело в „Пруфроке”, Шопен и „*cauchemar*” в „Портрете дамы”). „Импортирование” претенциозного „genteel taste” из Англии включало не только литературные, но и поведенческие клише. Такой видится Э. Сиггу традиция чаепития, которая для американцев

должна была бы ассоциироваться с освободительным бунтом (Бостонское чаепитие 1773 года), а стала в „Портрете” продолжением колониальных привычек [7, с. 19]. Дж.С.С. Мэйс (J.C.S. Mays) пишет о том, что в обоих стихотворениях речь идет об „одной и той же истории, рассказанной двумя голосами, которые сливаются, давая выход другой, но взаимодополняющей точке зрения – своего рода женской версии Пруфрока – такой же жалкой, неполноценной, загнанной в угол обстоятельствами” [7, с. 112].

Для нашей темы гораздо более важным представляется мнение Ричарда Шустермана (R. Shusterman) о том, что и в „Пруфроке”, и в „Портрете дамы” центральной является „вселяющая страх проблема личного общения” („*terrifying problem of personal communication*”), которая явно открывает дорогу фрагментарности и объединительным усилиям („*fragmentation and synthesizing efforts*”) „Бесплодной земли” [7, с. 35].

Известный российский исследователь В.И. Тюпа отмечает: „В основе всех постсимволистских исканий XX века обнаруживается осознанность коммуникативной природы искусства, его неустранимой адресованности, связывающей художественную реальность с „действительной жизнью”, которой принадлежат писатели и читатели литературных текстов”. Именно после символизма, продолжает исследователь, художественное произведение обретает статус **дискурса** – трехстороннего коммуникативного события: автор – герой – читатель [4, с. 92]. „Вся поэтика модернизма оказывается рассчитана на активное соучастие читателя: искусство чтения становится не менее важным, чем искусство писания”, считает М.Л. Гаспаров [1, с. 42].

Здесь важно отметить, что в составе модернизма, во многом определившего лицо литературы XX в., современная наука выделяет две тенденции, тесно между собой соприкасающиеся, но в то же время разнонаправленные. Это авангардизм и *неотрадиционализм* [5, с. 403]. Термин „неотрадиционализм” вводит В.И. Тюпа, а его яркими представителями называет Т.С. Элиота, О. Мандельштама, А. Ахматову, Б. Пастернака, И. Бродского. Термин представляется удачным еще и потому, что теперь получило название то, что раньше в отечественном и российском научном дискурсе называлось „собственно модернизмом”, соответствовало термину „*high modernism*” в англо-американской научной традиции и требовало специальных пояснений, почему творчество В. Вулфа, Д. Джойса или Э. Паунда как его представителей находится за границами авангардизма, хотя и связано с ним. Оксюморонность этого термина („новая традиционность”), на наш взгляд, прямо соотносится с тем, что Элиот в „Традиции и индивидуальном таланте” определяет как корректив прошлого настоящим и, наоборот, как видоизменение всей линии традиции с появлением в этом „идеально упорядоченном ряду” подлинно нового произведения.

Таковыми подлинно новыми произведениями и стали бостонские стихотворения Т.С. Элиота „Песнь любви Дж. Альфреда Пруфрока” и „Портрет дамы”. Последний нам особенно интересен тем, что потребность и неспособность к коммуникации как проблема

„модерного” человека находится в центре не только семантики произведения, что мы уже отмечали выше, но и определяет поэтику стихотворения Элиота, что мы попытаемся доказать его анализом в сравнении с „Портретом дамы” („Portrait d'un Femme” 1912) Эзры Паунда.

Название обоих стихотворений Элиота и Паунда, написанных практически одновременно, восходит к роману Генри Джеймса „Portrait of a Lady” (1881), который так нравился Эзре Паунду, что позже „Моберли” будет объявлен „попыткой конденсации романа Джеймса”.

„Портрет” Паунда – это монолог, обращенный к женщине, уже начало которого однозначно определяет ее роль и судьбу: „*Your mind and you are our Sargasso Sea, / London has swept about you this score years / And bright ships left you this or that in fee: / Ideas, old gossip, oddments of all things, / Strange spars of knowledge and dimmed wares of price*”. (Ваш ум и Вы – наше Саргассово море, / Лондон наметал вокруг Вас эту дюжину лет / И яркие корабли оставляли Вам и то и это за плату: / Идеи, старые сплетни, обломки всех вещей, / Странные куски знаний и неприметный ценный товар.) (Текст цит. по [11, с. 57-58], подстрочник наш. – Е.Ч.). Сильная сквозная метафора „захлавленного” Лондона-салона и „засоренного” ума его хозяйки проходит через все стихотворение, определяя тональность этой, по удачному выражению Уолтера Саттона, „модерной виньетки в духе Браунинга”. Паунд разворачивает и детализирует эту метафору, делая „выуженные трофеи” („*trophies fished up*”) „сказкой для двоих, / Полной мандрагоры или чего-то еще, / Что могло бы оказаться полезным, и все-таки никогда не оказывается” („*a tale for two, / Pregnant with mandrakes, or with something else / That might prove useful and yet never proves*”). Романтический антураж и дальше перемежается и снимается этим прозаическим на фоне мандрагоры „чем-то еще”, таким же оксюморонам, как, например, „идолы на складе”: „*The tarnished, gaudy, wonderful old work; / Idols and ambergris and rare inlays, / These are your reaches, your great store...*” (Тусклая, витиеватая старая вещь; / Идолы и серая амбра и редкие инкрустации, / Это Ваши богатства, Ваш великий склад...). В этом монологе, обращенном к даме, отчетливо ощущается модальность приговора, читатель явно исключается из него, потому что здесь у него и автора нет общей художественной задачи – найти те точки, соприкосновение с которыми могло бы изменить или хотя бы поколебать ту „ясность”, которая очевидна для автора. Поэтологически это оформляется уже в первой строке („*наше* Саргассово море”, где это „мы”, на наш взгляд, исключает читателя из круга „избранных”), закрепляется в превратившемся почти в **риторический** вопросе, ответ на который абсолютно неочевиден как для героини, так и для читателя *нашего* времени: „*You have been second always. Tragical? / No.*” (Вы всегда были вторичны. Трагично? – Нет.), и достигает кульминации в интонации финала-приговора: „*No! There is nothing! In the whole and all, / Nothing that's quite your own. / Yet this is you.*” (Нет! Нет ничего! В общем и целом, / Ничего, что было бы совсем Вашим. / И все-таки это Вы.).

Читатель, которому нечего „додумывать” и который ничего не должен „открывать” ни для героя, ни для автора, семантически и поэтологически исключается из системы, делая прямолинейной и однонаправленной (монолог) коммуникативную стратегию стихотворения Паунда.

Не так в „Портрете дамы” Элиота. Уже начало стихотворения ориентировано на присутствие и участие зрителя-читателя: „*Among the smoke and fog of a December afternoon / You have the scene arrange itself – as it will seem to do – / With “I have saved this afternoon for you”; / And four wax candles in the darkened room, / Four rings of light upon the ceiling overhead, / An atmosphere of Juliet’s tomb / Prepared for all the things to be said, or left unsaid.*” (Среди дыма и тумана декабрьского дня / У вас сама собой устроилась сцена – как обычно – / „Я сберегла этот день для Вас”; / И четыре восковых свечи в затемненной комнате, / Четыре кольца света на потолке наверху, / Атмосфера гробницы Джульетты, / Готовая, чтобы все сказать или оставить несказанным.). Здесь, в первой из трех обозначенных частей заложена вся будущая семантико-поэтологическая архитектура этой мини-поэмы: периодичность встреч-контактов („декабрьский день” последовательно будут сменять „апрельские закаты”, „августовский день”, „октябрьская ночь”); музыка как их лейтмотив (Шопен, скрипки, корнеты, там-там первой части уступят место „разбитой скрипке”, „*street-piano*” второй части); цветы как элемент „декорации” сцены (сирень в цвету, в вазе и в руках женщины – „*lilacs are in bloom*”, „*She has a bowl of lilac sin her room / And twists one in her fingers while she talks*”, и запах гиацинтов из сада – „*the smell of hyacinths across the garden*”). И музыка, и цветы исчезнут в третьей, заключительной, части „Портрета”.

У Элиота это тоже монолог, однако, в отличие от „Портрета” Паунда, здесь есть, как нам кажется, ощущение того, что говорящий не уверен в том, *что* и *как* он видит. Поэтому в качестве контрапункта через всю поэму звучит голос самой дамы в форме прямой речи: слово даме дается для того, чтобы герой мог снять с себя ответственность прямой оценки и чтобы уравновесить ее, когда эта оценка все равно прорывается („*The voice returns like the insistent out-of-tune / Of a broken violin on an August afternoon...*” и т. д.). Исследователи отмечают, что в этом стихотворении Элиота очень мало интертекста по сравнению с другими произведениями поэта. Он сосредоточен в прямой речи дамы, и лишь небольшая его часть – на поверхности („*what cauchemar!*”, „*you have no Achilles’ heel*”). В основном, интертекстуальность здесь имплицитная, т. е. героиня подсознательно нанизывает одно за другим псевдоромантические клише, часто подкрепляя их синтаксически – повторами и риторическими вопросами, потому что именно в этом модусе только и может мыслить и чувствовать: „*and youth is cruel, and has no remorse*”; „*across the gulf you reach your hand*”; „*her journey’s end*”; „*But what have I, but what have I, my friend, / To give you, what can you receive from me? / Only the friendship and the sympathy...*”. И здесь уже не тот „великий склад”, о котором говорит Паунд в применении к своей героине, а, если можно так выразиться, убийственно-вязкие

саргассовые водоросли „вторичной” семантики и поэтики, в которых не хочет захлебнуться герой.

Поэтому он и апеллирует к явно присутствующему здесь третьему – читателю. Говорящий все время обращен к нему, он мечется от сепаратного „Вы” („*you have the scene arrange itself*”, „*You will see me any morning in the park / Reading the comics and the sporting page*”) к солидарному „мы”: „*Let us take the air, in a tobacco trance, / Admire the monuments, / Discuss the late events, / Correct our watches by the public clocks. / Then sit for half an hour and drink our bocks*”. Это „мы” особенно важно, поскольку в момент реакции на такой ожидаемый и справедливый упрек не дамы, нет – женщины, в равнодушии герой вдруг видит себя со стороны „нашими” глазами: „*I feel like one who smiles, and turning shall remark / Suddenly, his expression in a glass. / My self-possession gutters; we are really in the dark.*” (Я чувствую себя, как тот, кто улыбается, и, оборачиваясь, / Внезапно заметит выражение своего лица в стекле. / Мое хладнокровие стекает, мы действительно в темноте). В этом находит главный смысл деперсонализации Л.И. Скуратовская: художник и сам для себя – „другой”, предмет изображения, сюжет и тема...” [3, с. 55].

В стекле „Портрета” отражение множественное – всех, кто „во тьме”, кто „вместе” „вдыхает воздух в табачном трансе”; читая газеты, интересуется тем, что английская графиня пошла в актрисы, грека убили в польском кабаре и еще один растратчик из банка сознался. И в то же время – это портрет-коллаж и дамы, и читателя, и особенно героя, который борется с „жизнью-в-клише” (если можно так выразиться по аналогии с „жизнью-в-смерти” романтизма) внутри себя, понимая, что это убивает его способность к „самоодернизации” (Паунд).

Освободиться от той, кто всегда „будет сидеть здесь, подавая чай друзьям”, значит освободиться от „заезженной простой песни с запахом гиацинтов из сада” и „овладеть каждой изменчивой формой, / Чтобы найти выражение ... танцевать, танцевать, / Как танцующий медведь, / Кричать, как попугай, лопотать, как обезьяна” („*And I must borrow every changing shape / To find expression... dance, dance / Like a dancing bear, / Cry like a parrot, chatter like an ape.*”). Это значит не ограничиваться, как раньше, „ремаркой режиссера” о сезоне, месяце или времени суток, а увидеть это все живым и изменчивым: „*Well! and what if she should die some afternoon, / Afternoon grey and smoky, evening yellow and rose; Should die and leave me sitting pen in hand / With a smoke coming down above the housetops...*” (Хорошо! а что если она умрет как-то днем, / Днем серым и дымным, вечером желтым и розовым; / Умрет и оставит меня сидящим с ручкой в руке, / С дымом, спускающимся с верхушек домов). Но это категорически не значит, как мы видим по интонации финала стихотворения, осудить и перечеркнуть. По мысли В.И. Тюпы, культивируемая неотрадиционализмом поэтика обусловлена коммуникативной ситуацией встречи взаимодополняющих сознаний. Это поэтика „диалогизированного” слова – дискурса взаимной ответственности” [4, с. 98] автора, героев, читателя и за отношения, и за

реальность, в которой они существуют. Поэтому и возможная смерть дамы, к которой он безразличен, все-таки оставит героя „сомневающимся, некоторое время / Не знаящим, что чувствовать или если я пойму/ Или мудро, или глупо, поздно или слишком рано ... / Разве у нее не будет преимущества, в конце концов?” („*Doubtful, for quite a while / Not knowing what to feel or if I understand / Or whether wise or foolish, tardy or too soon ... / Would she not have the advantage, after all?*”).

Однако автокоммуникативность романтической семантики и поэтики – еще и предмет полемики в „Портрете” Элиота. Дама говорит, что „этими апрельскими закатами, которые как-то напоминают / Мою тайную жизнь, и Париж весной, / Я чувствую себя безмерно спокойной ...” („*with these April sunsets, that somehow recall / My buried life, and Paris in the Spring, / I feel immeasurably at peace ...*”). Все комментаторы (см., напр., [6, с. 437]) единодушны в том, что „скрытая жизнь” – аллюзия на одноименное стихотворение М. Арнолда („*The Buried Life*”, 1852).

В этом стихотворении Арнолд размышляет над тем, что в душе другого, любимого, человека есть „*the buried stream*” (скрытый поток), который недоступен даже самому близкому человеку: „*Alas! Is even love too weak / To unlock the heart, and let it speak? / Are even lovers powerless to reveal / To one another what indeed they feel?*” (цит. по [10, с. 1354-1356]). Перед нами – пример того, что Вяч. Иванов называет „уединенным”, а В.И. Тюпа – „дивергентным Я-сознанием” [3, с. 13]. Автономность „скрытой жизни” той, к кому обращено стихотворение Арнолда, несущественна и несuverенна. Она важна только если станет фактом „уединенного сознания” лирического героя, но его трагедия – в том, что это невозможно: „*And long we try in vain to speak and act / Our hidden self, and what we say and do / Is eloquent as well – but 'tis not true!*”, идея хорошо знакомая нам из русской классики („Мысль изреченная есть ложь”).

Казалось бы, можно сравнить описанное с эпистемологической неуверенностью модернизма, однако это не так. Лирический герой Арнолда уверен в существовании одной, „уединенной” правды, и именно ее недоступность, тайна – гарантия ее истинности, своего рода „неделимости”. Сомнение в возможности познания поэта-модерниста – в „отношении к любому постигаемому смыслу как к загадке, проблеме, которая допускает множество решений и вряд ли может быть раз и навсегда „закрыта” [2, с. 25]. В этом сомнении он обращен к „другому” – читателю, чей этический, эстетический и эмоциональный опыт отражает художественную реальность и отражается в ней. По замечательному выражению И. Бродского, роман или стихотворение – это „продукт взаимного одиночества писателя и читателя”.

В стихотворении Арнолда читаем: „*I feel a nameless sadness o'er me roll. / Yes, yes, we know that we can jest, / We know that we can smile! / But there's a something in this breast, / To which thy light words bring no rest, / And thy gay smiles no anodyne*”. Элиот спорит, подхватывая тему серьезности и улыбки и, думается, обыгрывая здесь еще и один из возможных смыслов слова „buried” („погребенный”): „*This music is*

*successful with a „dying fall” / Now that we talk of dying – / And should I have the right to smile?”* (Сила этой музыки в „умирающей каденции” / Теперь, когда мы говорим об умирании – / А у меня есть право улыбаться?). И обращается он к читателю, читателю, который знает и стихотворение Арнолда, и комедию Шекспира „Двенадцатая ночь, или Что угодно” („dying fall”). Обращается потому, что поэт-модернист верит, что у автора, героя и читателя есть культурные и психологические „общие знаменатели”, выявлять которые и призвана коммуникативная стратегия неотрадиционалистского эстетического дискурса.

1. *Гаспаров М.Л.* Поэтика „серебряного века” / М.Л. Гаспаров // Русская поэзия „серебряного века”, 1890-1917 : антология. – М., 1993.
2. *Гончаренко Э.П.* Творчество Джойса и модернизм 1900-1930 гг. / Э.П. Гончаренко. – Днепропетровск : Наука и образование, 2000. – 244 с.
3. *Скуратовская Л.* Семантика „Любовной песни Дж. Альфреда Пруфрока” Т.С. Элиота и проблема модернизма в лирике. / Л.И. Скуратовская // Вікно в світ. – 2001. – № 3 (15). – С. 53-71.
4. *Тюпа В.И.* Литература и ментальность / В.И. Тюпа. – М. : Вест-Консалтинг, 2009. – 274 с.
5. *Хализев В.Е.* Теория литературы : учебник / В.Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2002. – 437 с.
6. *Элиот Т.С.* Избранная поэзия / [составитель Л. Аринштейн]. – СПб. : Северо-Запад, 1994. – 447 с.
7. *The Cambridge Companion to T.S.Eliot* ; ed. by A. David Moody. – Cambridge : Cambridge University Press, 2005. – 260 p.
8. *Eliot T.S.* The Complete Poems & Plays / T.S. Eliot ; ed. by Valerie Eliot. – London : Faber and Faber, 2004. – 608 p.
9. *The Letters of T.S. Eliot* ; ed. by Valerie Eliot. – London : Faber and Faber, 1988. – Vol.1 : 1898-1922. – 323 p.
10. *The Norton Anthology of English Literature. Vol. 2.* – N.Y., Lnd. : W.W. Northon & Company, 1993.
11. *Personae : The Shorter Poems of Ezra Pound* / Ezra Pound. – London. : Faber and Faber, 1990. – 284 p.

### **Summary**

*The paper explores the semantics and poetics of two modernist poems - Eliot's „Portrait of a Lady” and Pound's „Portrait d'une Femme”. It is the insight into close and complex interaction of author, hero and reader that reveals the constituent features of the new communicative strategy of mutual responsibility in front of the new challenges of modernity.*

**Key words:** *T.S. Eliot, E. Pound, M. Arnold, modernism, discourse, communicative strategy.*