

Ольга Михайловна Ушакова

**УРБАНИСТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС
В ПОЭЗИИ Т. С. ЭЛИОТА 1910–20-х ГОДОВ**

В статье исследуются особенности формирования урбанистического дискурса в ранней поэзии Т.С. Элиота, классика англо-американской поэзии XX века. Т. С. Элиот одним из первых в английской литературе трансформировал язык города в материал поэзии, адекватно художественно осмыслил внутренний опыт человека, жителя мегаполиса. Произведения Т.С. Элиота рассматриваются в контексте европейской поэтической традиции.

Тема города в английской литературе развивалась параллельно с формированием особой городской среды, среды мегаполиса, специфического урбанистического мироощущения человека, являющегося одним из элементов этой системы. Сцены городской жизни от бытописательства начала девятнадцатого века до импрессионистических зарисовок его конца («Ползет, как желтый мотылек, / Высокий омнибус с моста, / Кругом прохожих суета — / Как мошки, вьются вдоль дорог»¹) являлись результатом наблюдений автора, находящегося вне этого мира, часто противопоставляющего уродство городского пейзажа пасторальному Эдему «кантри». Английский джентльмен живет в деревне: «Приятное, приятное местечко! — прошептал восторженный джентльмен, открывая окно. — Может ли тот, кто однажды почувствовал влияние подобного пейзажа, жить, созерцая изо дня в день кирпичи и черепицы? Можно ли влачить существование там, где петух встречается только в виде флюгера, где о Пане напоминает только панель и где зелень — только в зеленой лавке? Кто может вынести прозябание в таком месте?»². Деревня с ее зелеными изгородями, пасущимися овцами, тихими сельскими кладбищами — почти что святыня для англичанина. Исключение составляет лишь Ч. Лэм с его «Очерками Элии», энциклопедией лондонской жизни. «Я, можно сказать, появился на свет в толпе. Это породило мою безграничную любовь к городской жизни и почти непреодолимое отвращение к одиночеству и сельским видам... Скопище счастливых лиц возле театра Друри-Лейн в шесть часов вечера доставляет мне в десять тысяч раз больше удовольствия, чем все стада глупых овец, когда-либо белевшие на равнинах Аркадии или Эпсома...»³.

Может быть, не случайно то, что английская поэзия заговорила языком города в творчестве поэта — американца по рождению, в свою очередь воспринявшего «идиому полиса» из французской поэзии конца девятнадцатого века. Стихия города, проза жизни, чувство одиночества, безнадежности, ощущение обыденной жестокости окружающего — такой предстает новая реальность в стихах французских поэтов-символистов. «Художников этого типа окружала новая городская действительность, иная, чем Пушкина, Мериме и Стендаля. Был в расцвете и шел к своему концу девятнадцатый век с его капризами, самодурством промышленности, денежными бурями и обществом, состоявшим из жертв и баловней. Улицы только что замостили асфальтом и осветили газом. На них наседали фабрики, которые росли как грибы, равно как и непомерно размножавшиеся ежедневные газеты. Предельно распространились железные дороги, ставшие частью существования каждого ребенка, в разной зависимости от того, само ли его детство пролетало в поезде мимо ночного города или ночные поезда летели мимо его бедного окраинного детства... На эту по-новому освещенную улицу тени ложились не так, как при Бальзаке, по ней ходили по-новому, и рисовать ее хотелось по-новому, в согласии с натурой. Однако главной новинкой улицы были не фонари и телеграфные провода, а вихрь эгоистической стихии, который проносился по ней с отчетливостью осеннего ветра и, как листья с бульваров, гнал по тротуарам

нищету, чахотку, проституцию и прочие приметы этого времени. Этот вихрь бросался в глаза каждому и был центром картины»⁴. Поэт сам становится частью этой реальности, постигаемой им не через рефлексию, а через слияние с ней.

Повествуя о поисках Т. С. Элиотом собственного поэтического языка, П. Акройд в книге «Т. С. Элиот: Биография» отмечает, что гарвардского студента привлекала английская поэзия 1890-х годов, творчество Д. Дэвидсона, Э. Доусона, А. Саймонза. «В ней он нашел то, что может быть названо поэзией городского романса... Они вглядывались в лицо своей собственной цивилизации и оказались способны трансформировать ее в материал поэзии...»⁵. Знакомство с поэзией Ш. Бодлера открывает ему «поэта, который сумел придать образам большого города высокую степень интенсивности и затем погрузиться в эту стихию настолько, что она стала пространством, отражающим его собственные страдания»⁶. Наконец, в декабре 1908 года в гарвардской библиотеке Т. С. Элиот берет книгу, оказавшую огромное влияние на его творчество — «Символистское движение в литературе» А. Саймонза. Именно через А. Саймонза он открывает для себя Ж. Лафорга как поэта «повседневной жизни», поэта, лишённого каких бы то ни было романтических иллюзий, иронически взрывающего оболочку внешнего и внутреннего бытия. По словам исследовательницы из Гарварда Х. Вендлер, «... Лафорг дал Т. С. Элиоту ставшую для него определяющей идиому — реально существующие современные ряды образов и интонации, с помощью которых можно было аранжировать слова»⁷. Х. Вендлер отмечает, что период между 1903 и 1917 годами был временем интенсивных поисков Т. С. Элиотом «набора адекватных дискурсов, используя которые можно было представлять очень сложный материал»⁸. Х. Вендлер поясняет, что категория дискурса ею понимается как «развернутая языковая система» («extended system of language»). Одним из дискурсов, позволявших Т. С. Элиоту адекватно художественно осмыслить и передать образ современной эпохи, внутренний опыт человека начала двадцатого столетия, стал урбанистический дискурс.

Стремление к созданию нового поэтического языка, принципиально новой литературной системы актуализировало формирование особого городского текста ранней поэзии Т. С. Элиота. В частности, обращение к городу как современной экзистенциальной модели противопоставило поэзию Т. С. Элиота творчеству поэтов-георгианцев, одной из самых влиятельных поэтических школ в английской поэзии первого десятилетия двадцатого века. П. Акройд отмечает, что Т. С. Элиот использовал «урбанистические декорации как оппозицию пасторальным декорациям георгианцев»⁹. Подобно своим французским предшественникам Т. С. Элиот не демонизирует и не эстетизирует жизнь города, он говорит на его языке. Его поэзия впитала в себя непосредственную реальность повседневной городской жизни, ритмы и интонации повседневной речи. Б. Пастернак в своем письме к Т. С. Элиоту от 14 января 1960 года, комментируя использованную поэтом в «Бесплодной земле» цитату из Р. Вагнера, одновременно определяет способность Т. С. Элиота материально воплотить дух времени. «Потому что Рихард Вагнер действительно был одной из главных составных частей этого времени, основанием, почвой и химическим составом нашего (моего и Вашего) детского подражания, загадки, тайны, железных дорог, поездов, путешествий, разнообразия наречий и больших городов, проникновения в новые привычки самой природы в современном городском окружении... Но почему я не могу найти ничего похожего на Вагнера в самом Томасе Манне? Ничего из осязаемого колдовства или алхимии, от чего произведения искусства кажутся не отражением или описанием жизни, но случайно выломанным куском самой плотности бытия, формообразующей сути существования»¹⁰. Именно таким «куском самой плотности бытия», выломанным фрагментом городской жизни, ее квинтэссенцией предстают стихотворные произведения первого сборника Т. С. Элиота «Пруфрок и другие наблюдения» (опубликован в 1917 году).

Текст города — это не пейзаж в рамке или портреты его обитателей, это сложный комплекс, сотканный из визуальных образов, движения, звуков, ритмов, разговоров, размышлений, галлюцинаций и т. п. Город — это и состояние внутреннего мира героя / героев / масок / личин поэзии Т. С. Элиота. Знаменитый образ вечера-пациента, открывающий «Любовную песнь Дж.Альфреда Пруфрока» (1911), — не только удачная и точная, эмоционально насыщенная метафора, одновременно напоминающая метафоры-концепты (*conceit*) поэтов-метафизиков XVII века и кристально точные конкретные образы имажистов. Это и «пейзаж души» протагониста, точное попадание, раскрывающее ситуацию. «Ну что же, я пойду с тобой, / Когда под небом вечер стихнет, как больной / Под хлороформом на столе хирурга; / Ну что ж, пойдем вдоль малолюдных улиц — / Опилки на полу, скорлупки устриц / В дешевых кабаках, в бормочущих притонах, / В ночлежках для ночей бессонных: / Уводят улицы, как скучный спор, / И подведут в упор / К убийственному для тебя вопросу... / Не спрашивай, о чем»¹¹. Уже первая строфа демонстрирует особенности нового поэтического языка: разговорная интонация, ирония, современная предметная аналогия, конкретные материальные подробности городской среды, отсутствие границы между миром внешним и миром внутренним, возможность расширения пространственно-временных координат и т. д.

Следует отметить, что семантически насыщенными у Т. С. Элиота всегда являются и название произведения, и эпиграф. Так, например, из противоречия первой («любовная песня») и второй части заглавия возникает сложный эмоциональный комплекс, в котором одной из ведущих становится ироническая интонация. В то же время название поэмы включает ее в огромный культурный контекст. Любовная песня — традиционный жанр со своей историей и определенными жанрообразующими признаками. Имя Альфред, неизбежно вызывающее у английского читателя того времени ассоциации с поздневикторианским поэтом-лауреатом А. Теннисоном, сочетается с нелепой фамилией Пруфрок (по звучанию напоминающей то ли о платье, то ли о лягушке). В одном из комментариев к этой поэме приводится информация о том, что в Сент-Луисе, родном городе Т. С. Элиота, во времена его юности жил реальный человек по фамилии Пруфрок, торговец мебелью¹².

Ключ к философской концепции поэмы содержится в эпиграфе из «Божественной комедии» Данте («Ад», песня 27), слова полководца Гвидо да Монтефельтро: «Когда б я знал, что моему рассказу / Внимает тот, кто вновь увидит свет, / То мой огонь не дрогнул бы ни разу. / Но так как в мир от нас возврата нет / И я такого не слыхал примера, / Я, не страшась позора, дам ответ». Итак, перед нами путь в иной мир, преисподнюю, откуда нет возврата. Приглашение в путешествие в первой строке — это и приглашение в ад. Пространство города — это и материализовавшееся обличье преисподней, в то же время это и субъективированный ад, отражение внутреннего мира отдельного человека, конкретного Дж. Альфреда Пруфрока. Идея ада получает художественное воплощение на психологическом, душевном уровне. Протагонисту враждебен не только и не столько внешний мир, его тяготит и мучает невозможность вырваться из сумерек собственной души. В эссе «Данте» (1929) Т. С. Элиот замечает: «Ад — это не место, но состояние»¹³. Монолог не-Гамлета, безжалостный по отношению к самому себе, может принадлежать лишь человеку, находящемуся в бездне и потерявшему надежду выйти оттуда. Исповедь героя не может быть услышана еще и потому, что потенциальные слушатели сами являются обитателями этой преисподней, темницы духа. Город предстает как «selva oscura», дантевский «сумрачный лес», олицетворение внутренних сумерек.

И все же город Т. С. Элиота — это не только абстракция, символ, «соответствие», он вполне материален и конкретен, в нем прочитываются черты уклада городской жизни начала столетия. «Как туман в «Пруфроке» — это туман Сент-Луиса, так и внутренний пейзаж поэмы — это изображение Бостона»¹⁴, — заме-

чает П. Акройд. Подобный художественный принцип — диалектическое единство универсального и жизненно конкретного — отмечает и поэтику романа Д. Джойса «Улисс» (1922), джойсовский урбанистический дискурс. Дублин и населяющие его люди конкретны, материальны, подробно, порой натуралистично, выписаны. В то же время для героев «Улисса» лабиринты улиц Дублина являются не только жизненным пространством, но и местом их духовного паломничества. Любое проявление жизни таит в себе сакральный смысл. Подробности и многообразие материальной жизни в романе способствуют процессу универсализации, а Дублин представляет собой модель мира в целом. Границы физического времени и пространства постоянно расширяются. И у Д. Джойса, и у Т. С. Элиота конкретное реальное время и пространство наделены способностью к саморазвитию и разрастаются до универсальных бесконечных величин. Одним из технических средств, создающих это расширение, являются миф и интертекстуальные связи. Любопытная параллель возникает из интерпретации образа Пруфрока Л. А. Кадди, представленной в только что изданной монографии о Т. С. Элиоте.

По мнению исследовательницы, Пруфрок может идентифицироваться с Улиссом в его разных по времени художественных воплощениях. Одним из аргументов, доказывающих обращение Т. С. Элиота к парадигме «Одиссеи», Л. А. Кадди считает «эпиграф «Пруфрока», который отсылает нас к восьмому рву «Ада» Данте, где обречен вечно из-за своих проступков в «языках пламени» находиться Улисс. Таким образом Элиот использует фигуру гомеровского Улисса как прототип и интертекстуальный код Пруфрока и привлекает вариации из Платона, Данте и Шекспира, чтобы восстановить традицию и показать качества человека двадцатого века, который во всем является противоположностью героическому идеалу»¹⁵.

Персональная драма Пруфрока неотделима от сумрака улиц и переулков, «канав и водосточков», помещений, в которых неизбежно проявляется клаустрофобический синдром, «фарфора, книг и юбок, шелестящих по паркету», болтовни и взглядов обывателей и т. д. Почти во всех произведениях сборника «Пруфрок и другие наблюдения» пространственные структуры подвижны: так, городская улица мгновенно трансформируется в интерьер гостиной или дешевого номера в отеле; луна, «потерявшая память», есть одновременно и воспоминания «о лишенной солнца сухой герани / О пыльных шторах и диване»¹⁶; крыльцо и лестница становятся не столько архитектурны-

Владимир БОГОМЯКОВ

НЕПРОСТОЕ МЕСТО

*Здесь место непростое, Леонид,
Здесь всякий видел то, как куст горит,
Здесь тусклый плод становится вдруг страшен.
Здесь место непростое, Леонид.
Здесь твой беззвучный сон вдруг шепотом украшен.
А у виска все звездочка горит.
Здесь место непростое, Леонид.
И кто же шепчет в зеркале овальном?
Ты спишь в моем дому изгнанником печальным.
И не разгаданы чуть слышимые слова.
Здесь место непростое, Леонид.
Здесь червь в земле, а в воздухе сова.
Здесь тусклый плод становится вдруг страшен.
И странная твоя седая голова
Уставила в меня роскошный глаз.
О не смотри, здесь место непростое, Леонид.
Здесь даже шепчут в зеркале овальном.
И не разгаданы чуть слышимые слова.
Здесь червь в земле, а в воздухе — сова.
О не смотри, здесь место непростое.
В пространство выхожу нагое и пустое.
Начало ноября.*

ми элементами, сколько переходом в иное жизненное измерение и т. п. Внешний пейзаж неотделим от внутреннего, один образ порождает другой: кошка в водосточке > рука ребенка, прячущего в карман игрушку > глаза ребенка > чьи-то глаза, с улицы пытающиеся взглянуть за шторы > старый краб в пруду («Рапсодия ветреной ночи»). Используя кинематографическую лексику, можно определить подобную поэтическую технику как метод «вертикального монтажа».

Облик города коррелирует с внутренним состоянием героя. Естественными кажутся стертость, стандартизованность, неприглядность городских декораций: грязные улицы, мусор, туман, преобладающее время суток — вечер и ночь, времена года — осень и зима. Предметно-вещный мир интерьеров и приметы быта свидетельствуют о монотонности будней, регламентированности жизненного уклада. Очень часто упоминается чаепитие как некий лишенный смысла ритуал, дежурное действие («Пруфрок», «Женский портрет», «Мистер Аполлинакс», «Истерия» и т. д.). Именно чайный столик является чем-то вроде современной оркестры, на которой разыгрываются негромкие драмы, вполне в духе времени: «Так, может, после чая и пирожного / Не нужно заходить на край возможного?»¹⁷.

Город у Т. С. Элиота имеет характерные запахи — дыма, пыли, табака, пива, кофе, одеколona, бифштексов и т. д. Поэт воссоздает звуковой образ города: слышна музыка; раздается трель входного звонка; тикают и бьют часы; доносится шепот, бормотанье; звучат бесконечные разговоры и т. д. Одним из наиболее ярких образов первого сборника является фонарь в «Рапсодии ветреной ночи», бормочущий, лопочущий, шепчущий, гудящий, символ города, его оракул: «Двенадцать. / Вдоль по извилам улицы / В чарах лунного синтеза / Под лунный шепот и пение / Стираются уровни памяти / И четкие отношения / Сомнений и уточнений, / И каждый встречный фонарь / Как барабанный удар, / И всюду, куда ни глянь, / Ночь сотрясает память, / Как безумец — сухую герань»¹⁸. Значимым является и образ луны. Вслед за Ж. Лафоргом Т. С. Элиот демифологизирует лунные чары, луна — тоже дитя города, на ее лице «размытые оспины», «рука ее искривляет бумажную розу» («Рапсодия...»), она напоминает старый разбитый фонарь («Галантная беседа»). У Ж. Лафорга образ луны является сквозным, он проходит через все его поэтические сборники. Поэт разговаривает с луной, жалуется ей, восхваляет ее и осмеивает: «Как череп твой блестящий живописен! О просвети толпу чиновных лысин!»¹⁹. Луна органично вписывается в урбанистический дискурс поэтов и как символ современного сплина, и как примета городской жизни, преимущественно вечерней и ночной (именно рост больших городов породил активный ночной образ жизни, с рассветом в городе засыпают, а не встают, как в сельской местности).

В сборнике «Пруфрок и другие наблюдения» нет ярких красок, незаурядных героев, сильных чувств, выходящих за рамки обыденности событий. Тем не менее, этот серый, унылый мир повседневной реальности обладает определенным внутренним напряжением. Т. С. Элиот деромантизирует и душевную жизнь своих героев: ими владеют не страсти, а нереализованные желания, скрытые импульсы, опустошенность и усталость, нервная горячка, истерия и т. п. Впрочем, его герои сами осознают свое ничтожество, беспощадно и трезво оценивают себя: «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, шут»²⁰. В то же время Т. С. Элиот далек от безжалостной сатиры на современного человека. Более того, принимая во внимание перспективу дальнейшего развития творческого пути поэта, полагаем, что именно этому собирательному герою сборника («Пруфроку») предстоят поиски истинного бытия и духовное восхождение.

В целом, Т. С. Элиоту удалось создать целую галерею характеров типичных городских жителей: это и Пруфрок, и дама из «Женского портрета»; тетушка

Хелен, ушедшая в небытие со своим маленьким уютным мирком, и кузина Нэнси, курившая и танцевавшая «все модные танцы»; безымянные персонажи, облик которых мимолетно фиксирует взгляд (хихикающий швейцар; холостяки, раскуривающие у окон трубки; женщина в разорванном платье; пожилой официант и др.). Заселенность элиотовского мира различными персонажами отражает особенности восприятия окружающей реальности в большом городе. Убыстряющийся темп жизни не позволяет вглядываться в каждое лицо, они мелькают, сливаясь в некие «городские» типы, персонажи-маски, лица без лица. Формируется и безграничное одиночество человека толпы, объясняющее его страх перед жизнью, его психологические комплексы.

Являясь в первой книге стихов основной поэтической идиомой, в следующем сборнике «Стихотворения» (1920) урбанистический дискурс начинает утрачивать свою актуальность. Это объясняется, прежде всего, появлением новых художественных задач, ориентацией на другую поэтическую традицию. Поэт стремится к универсализму, его творчество развивается в направлении деиндивидуализации, депсихологизации и мифологизации. Урбанистический контекст размывается, действие все чаще переносится в некое лишенное географических координат место, решающее значение имеют мифологическое пространство и время. Главный герой произведения, открывающего сборник, Геронтион (старикашка) — новый вариант Пруфрока — в отличие от последнего существует вне времени, вне пространства, вне каких-либо земных связей. «Я старик, которого гонят пассаты / в сонный угол»²¹.

Язык города остается адекватным для реализации сатирических аспектов «Суиниады» — цикла стихов, во многом определяющего кредо поэта в данном сборнике. Героем этого цикла является Суини, воплощение животного начала в человеке (Sweeney напоминает по звучанию английское слово «swine» — «свинья»). «Горилла Суини расставил колени, / Трясется — от хохота, вероятно. / Руки болтаются, зебра на скулах / Превратилась в жирафьи пятна»²². Фигура Суини универсальна: это и некое вечное органическое начало, персонаж ритуалов плодородия, городской люмпен с криминальными манерами и т. п. Суини — вечный образ, тип, в котором современный отечественный читатель охотно разглядит черты «нового русского»: «золотая ухмылка», «лишних не задаст вопросов», «широкозад и розов» и т. д.

Мир, в котором процветает «Суини эректус» (ср. «Питекантропус эректус»), напоминает о реалиях времени упадка Рима. Сам Суини с характерными повадками и привычками, череда девиц нескучного поведения естественно вписываются в текст «Сатирикона» Петрония или эпиграмм Марциала. «Милашка Гришкина глаза / Подводит, чтобы быть глазастей; / Ее привольный бюст — намек / На пневматические страсти»²³. М-ль Гришкин могла бы занять достойное место среди марциаловых Лирид, Фабулл и Филенид. Т. С. Элиот признает, что человеческая природа не только не улучшилась за века «эволюции» и «прогресса», но деградировала. Злодеяния прошлого, леденящие душу (в качестве мифологической параллели используются сюжеты о Филомеле, об убийстве Клитемнестрой Агамемнона и др.), выродились в обыденность порока, масштабы мелькают. Среда обитания Суини и ему подобных — рестораны, меблированные комнаты, публичные дома. Сужается реальное пространство города, становясь незначительным сегментом универсума.

Последним произведением Т. С. Элиота, в котором урбанистический дискурс органично вплетается в структуру повествования, является знаменитая поэма «Бесплодная земля» (1922). Ритмы города определяют особенности звучания диалогов в первых трех частях поэмы. То здесь, то там возникают призрачные видения городских пейзажей, мелькают тени его обитателей. Мощный городской пласт дает основание некоторым исследователям «Бесплодной земли» относить поэму к вершинным достижениям урбанистической поэзии Т. С. Элиота.

«Бесплодная земля» ... прежде всего, значима как пик урбанизации поэзии в творчестве Т. С. Элиота»²⁴. Но образ современного города не имеет самостоятельного значения, он является одной из составляющих универсального символа, мифологемы «бесплодной земли». В поэтическом мире «Бесплодной земли» не существует временных и пространственных границ, есть единое мифологическое пространство, сквозь которое проступает силуэт призрачного вечного города. В этом мегаполисе пересекаются различные исторические эпохи, сосуществуют люди различных национальностей и культурных систем, «леманские воды» и Темза сливаются, нимфы дружат с «наследниками директоров Сити» и т. д. Знаменитый мифологический пророк Тиресий, сидевший у фиванских ворот, наблюдает за «прыщавым страховым агентом» и его подругой. «В лиловый час, когда глаза и спины / Из-за конторок поднимаются, когда людская / Машина, в ожидании дрожит, как таксомотор, / Я, Тиресий, пророк, дрожащий меж полами, / Слепой старик, со сморщенной женской грудью, / В лиловый час я вижу, как с делами / Разделавшись, к домам влекутся люди, / Плышет моряк, уже вернулась машинистка, / Обьедки прибраны, консервы на столе»²⁵.

В пятой части поэмы возникает апокалиптический образ рушащихся городов, что воспринимается как гибель современной цивилизации, европейской культуры (перечисленные города в различные эпохи были центрами западной цивилизации). «Что за город там над горами / Разваливается в лиловом небе / Рушатся башни / Иерусалим Афины Александрия / Вена Лондон / Призрачный...»²⁶. Сцена рушащегося Лондонского моста — последний визуальный образ поэмы и одновременно последний яркий урбанистический образ в поэзии Т. С. Элиота. Тема современности, по крайней мере в ее материальных, конкретно-чувственных формах, больше не занимает поэта. Урбанистический дискурс в его поэзии актуализируется впоследствии лишь однажды — в «Популярной науке о кошках, написанной старым Опоссумом» (опубликована в 1939 году). Кошки, как известно, обретают культурный статус только в городе.



ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Уайльд О. Симфония в желтом // Уайльд О. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 39.
- ² Диккенс Ч. Посмертные записки Пиквикского клуба // Диккенс Ч. Собр. соч.: В 10 т. Т. 1. М., 1982. С. 102.
- ³ Цит. по: Дьяконова Н.Я. Чарльз Лэм и Элия // Лэм Ч. Очерки Элии. Л., 1981. С. 199.
- ⁴ Пастернак Б. Поль-Мари Верлен // Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. М., 1990. С. 163.
- ⁵ Ackroyd P. T. S. Eliot. A Life. New York, 1984. P. 33.
- ⁶ Ibid.
- ⁷ Vendler H. Excerpts from «Eliot's Historical Contexts: Available Discourses» // T.S.Eliot Society Newsletter. № 39. Fall. 1999. P. 3.
- ⁸ Ibid.
- ⁹ Ackroyd P. T.S.Eliot. P. 37.
- ¹⁰ Пастернак Б. Т. С. Элиоту // Пастернак Б. Об искусстве. С. 366–367.
- ¹¹ Элиот Т. С. Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока // Элиот Т. С. Бесплодная земля: Избранные стихотворения и поэмы / Пер. с англ. А. Сергеева. М., 1971. С. 19.
- ¹² Eliot «Murder in the Cathedral» and «Selected Poems». Notes. Toronto, 1980. P. 66.
- ¹³ Eliot T. S. Dante // Selected Prose of T. S. Eliot. San Diego; New York; London, 1975. P. 215.
- ¹⁴ Ackroyd P. T. S. Eliot. P. 39.
- ¹⁵ Cuddy L. A. T. S. Eliot and the Poetics Of Evolution. Sub / Versions Of Classicism, Culture and Progress. Lewisburg; London, 2000. P. 123.
- ¹⁶ Элиот Т. С. Рапсодия ветреной ночи // Элиот Т. С. Указ. соч. С. 26.
- ¹⁷ Элиот Т. С. Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока // Там же. С. 21.
- ¹⁸ Элиот Т. С. Рапсодия ветреной ночи // Там же. С. 24.
- ¹⁹ Лафорг Ж. Лунный свет // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. М., 1993. С. 179.
- ²⁰ Элиот Т. С. Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока // Элиот Т. С. Указ. соч. С. 22–23.
- ²¹ Элиот Т. С. Gerontion // Там же. С. 34.
- ²² Элиот Т. С. Суини среди соловьев // Там же. С. 43.
- ²³ Элиот Т. С. Шепотки бессмертия // Там же. С. 40.
- ²⁴ Mc Gill. The Celebration of Flesh: Poetry in Christian Life. Derby, 1965. P. 52.
- ²⁵ Элиот Т. С. Бесплодная земля // Элиот Т. С. Указ. соч. С. 55–56.
- ²⁶ Там же. С. 61.