

Научная статья
УДК 821.111

«НАВЕДУ ЛИ Я В ЗЕМЛЯХ МОИХ ПОРЯДОК?»:
АЛЛЮЗИИ НА ПОЭМУ Т. С. ЭЛИОТА «БЕСПЛОДНАЯ ЗЕМЛЯ»
В РОМАНЕ ДЖОНА ФАУЛЗА «ДЭНИЕЛ МАРТИН»

Дина Юрьевна Червякова

старший преподаватель, Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Россия,
chervyakova.dyu@dvfu.ru

Аннотация. Статья посвящена проблеме интертекстуальных включений в романе Джона Фаулза «Дэниел Мартин». Рассматриваются аллюзии на поэму Т.С. Элиота «Бесплодная земля». Прослеживается связь элиотовского образа распавшегося мира и лейтмотива руин в романе Фаулза. Выявляются особенности трактовки Фаулзом и Элиотом перспективы обретения человеком целостного восприятия мира.

Ключевые слова: Джон Фаулз, Т.С. Элиот, «Дэниел Мартин», целостность восприятия, мотив руин, аллюзия, английская литература XX века.

Для цитирования: Червякова Д.Ю. «Наведу ли я в землях моих порядок?» Аллюзии на поэму Т.С. Элиота «Бесплодная земля» в романе Джона Фаулза «Дэниел Мартин» // Дальневосточный филологический журнал. 2022. Т. 1, № 1. С. 95–108.

Original article

“SHALL I AT LEAST SET MY LANDS IN ORDER?”:
ALLUSIONS TO T. S. ELIOT’S POEM “THE WASTE LAND”
IN JOHN FOWLES’S NOVEL “DANIEL MARTIN”

Dina Y. Cherviakova

Senior Lecturer, Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russia, chervyakova.dyu@dvfu.ru

Abstract. The article is devoted to the problem of intertextual inclusions in the John Fowles's novel «Daniel Martin». Allusions to T. S. Eliot's poem «The Waste Land» are considered. There is a connection between Eliot's image of the disintegrated world and the leitmotif of the ruins in Fowles' novel. The peculiarities of the interpretation by Fowles and Eliot of the prospect of a person gaining a holistic perception of the world are revealed.

Key words: John Fowles, T.S. Eliot, “Daniel Martin”, unified sensibility, ruins motif, literary allusion, XXth century English literature

For citation: Cherviakova D.Y. “Shall I at least set my lands in order?”: Allusions to T. S. Eliot's Poem “The Waste Land” in John Fowles's Novel “Daniel Martin” // Far Eastern federal University. 2023. Т. 1, № 1. С. 95–108. (In Russ.)

В произведениях Джона Фаулза читатель неизменно погружается в плотную атмосферу «чужого слова»: явственно или потаенно в них звучат голоса Шекспира и Лоуренса, Конрада и Гарди, Теннисона и Дефо, Дж. Остин, Дж. Элиот, Мередита, Шоу и многих других писателей от античности и до современности [1; 8; 15; 20; 27]. Имя Томаса-Стернза Элиота при анализе интертекстуальных связей романов Фаулза называется при этом нечасто, хотя в романах автора «Дэниела Мартина» неоднократно встречаются прямые цитаты из произведений англо-американского поэта, а огромное воздействие Элиота-критика и Элиота-поэта признавали многие современники Фаулза. Как сказала однажды Айрис Мердок, он «оказал на нас влияние, вся глубина которого еще до конца не выявлена» [6, с. 114], а в англо-американском литературоведении период со второй половины двадцатых и почти до середины шестидесятых годов прошлого столетия иногда называют «веком Элиота» [6, с. 114].

Неудивительно, что Фаулз хорошо знал поэтическое и литературно-критическое наследие своего предшественника: в начале пятидесятых годов он преподавал английскую литературу в Университете Пуатье и впоследствии, в эссе «Что стоит за “Магом”» (1994), иронизировал по поводу своего в те времена «путаного толкования» «Четырех квартетов» [13, с. 95]. Кроме того, – и это представляется еще более существенным – имя Элиота появляется в дневниках Фаулза в контексте размышлений о призвании и секретах писательского ремесла. Рассуждая о своих попытках писать, в октябре 1950 года будущий романист отзывается об Элиоте как о «подлинном» (pure) поэте [23, р. 53], а год спустя признает: «Он как оселок для творчества» [23, р. 99]. При этом творческий гений Элиота оказывается для него своеобразным вызовом, но все же не образцом для подражания, и, восхищаясь логической безупречностью поэтической мысли автора «Бесплодной земли», Фаулз уже в марте 1951 года пишет: «Он не отдавал своего сердца. В литературе он останется холодным каменным изваянием» [23, р. 99]. Элиот стремился к гармонии эмоционального и интеллектуального начал, утверждая в своих литературно-критических работах, что страсти должны быть не отменены, но прояснены «творческим умом». Однако в своих собственных произведениях, полагает Фаулз, Элиот-поэт допустил перевес начала интеллектуального.

И все же этот факт не отменял интереса к предшественнику. Хотя неопровержимость суждений знаменитого поэта почти выводила Фаулза из себя [23, р. 99], он продолжал вести с ним диалог. В том числе и в своих художественных произведениях. Хорошо известен эпизод, в котором герой его знаменитого «Волхва» (1965) Николас Эрфе находит на берегу моря антологию и обращает внимание на четыре отчеркнутые строчки. Они принадлежат последнему из «Четырех квартетов» Элиота «Литтл Гиддинг»:

Мы будем скитаться мыслью
И в конце скитаний придем
Туда, откуда мы вышли,
И увидим свой край впервые [17, с. 211] (перевод А. Сергеева)

Эта прямая отсылка к поэме Элиота играет в романе важнейшую роль, вводя ключевые мотивы и предупреждая, что Николас стоит у входа в лабиринт самопознания. Есть аллюзии на произведения Элиота и в новеллах сборника «Башня из черного дерева» (1974). В частности, Кэрол Барнум видит здесь связи с «Любовной песней Дж. Альфреда Пруфрока» [20, р. 141] и «Бесплодной землей» [20, р. 148].

В романе «Дэниел Мартин» (1977), опубликованном спустя десятилетие после первой редакции «Волхва», интертекстуальные связи с Элиотом довольно многочисленны. Они

проступают не всегда явно, но возникают в ключевых точках повествования. И главную роль здесь играют аллюзии на известнейшую поэму Элиота «Бесплодная земля».

Впервые отголосок этого произведения звучит уже во второй главе романа. Обсуждая с подружкой проблему реальности, способы ее отображения средствами искусства и оценивая свои «успехи» в индустрии кинематографа, Дэниел иронично замечает: «Коль цену хочешь знать осколкам, спроси руины» [11, с. 27]. Герой романа перефразирует здесь известную строку из заключительной строфы «Бесплодной земли»: «Обломками сими подпер я руины мои» [17, с. 82] (перевод С. Степанова). В романном переводе элиотовская аллюзия улавливается не сразу, но в оригинале она заметнее: *“If you want to know what the shored fragments are worth, ask the ruin”* [22, p. 13]. В этом убеждает сравнение с английским текстом поэмы: *“These fragments I have shored against my ruins”* [21]. В ответной реплике Дженни, с легкостью узнавшая текст, быстро подхватывает: «Так я вам это устрою. Иеронимо снова безумен» [11, с. 353] (*“Why then I’ll fit you. Hieronimo’s mad again”* [22, p. 13]). При этом собеседница Дэниела точно цитирует следующую строку поэмы.

Образ руин, акцентированный этими строками, играет в романе важнейшую роль. И прежде всего, он соответствует представлению Дэниела о состоянии его собственного «я». Чуть раньше в диалоге с Дженни ее собеседник уже прибегал к образу рассыпавшегося на части, распавшегося субъекта: «...все королевские пьесы и все королевские сценарии... и ничто в твоём сегодняшнем дне не может тебя, как Шалтая-Болтая, опять воедино собрать» [11, с. 26]. Хотя в оригинале имя персонажа известной английской песенки отсутствует (*“How all the king’s plays and all the king’s scripts... and nothing in your present can ever put you together again”* [22, p. 13]), переводчик помогает читателю не упустить в произнесенной фразе грустно-насмешливого напоминания о печальной судьбе того самого Шалтая-Болтая, которого не могут собрать воедино «вся королевская конница» и «вся королевская рать» (перевод С. Я. Маршак) (*“All the king’s horses, and all the king’s men, / Couldn’t put Humpty together again”* [26]). Англоязычная же аудитория Фаулза, безусловно, эту аллюзию легко замечает. Не исчезает пространственная метафора развалин внутреннего «я» и позже. Дженни, тонко чувствуя состояние любимого ею мужчины, произносит: «Я понимаю, сломалось что-то в душе, руины, осколки» [11, с. 28] (*“I know you’re in ruins somewhere”* [22, p. 13]). А Дэниел следом признательно называет Дженни одним из тех редких скрепляющих «обломков-фрагментов» (fragments), что все еще имеют в его жизни смысл и значение [11, с. 28].

Надо сказать, что не только для героя романа, но и для самого Фаулза фрагментарность – удел современного человека. Лишен целостности и его собственный внутренний мир. Спустя два десятка лет после публикации «Дэниела Мартина», в небольшом ироничном эссе «Клуб «Дж. Р. Фаулз» (1995), входящем в сборник «Кротовые норы», писатель обыгрывает представление о себе как целом «клубе», в котором один «вроде бы ученый, а другой вроде бы поэт» и где царит «поистине невыразимо бестолковый хаос» [13, с. 110].

При этом образ мира и «я» для Фаулза взаимосвязаны: фрагментированный человек не способен адекватно отобразить реальность, придав ей целостность и осмысленность. В предисловии к «Кротовым норам» он заметил, что в противовес известному обесцвечивающему взгляду на существование (*existence*), его самого всю жизнь не отпускал образ мозаики (*the mosaic*): в восприятии Фаулза полотно существования слагается из цветных, ярких, но неспаянных элементов, из отдельных мазков. И одну из своих ранних книг писатель даже собирался назвать «Тессеры» (кусочки мозаики) [13, с. 6]. Этот давний, настойчиво возвращающийся к нему метафорический

образ существования, как предположил сам Фаулз, может объяснить, почему первоначально он собирался дать «Кротовым норам» – сборнику созданных на протяжении нескольких десятилетий эссе – название «Осколки». И сразу же поясняет, что позаимствовал слово из уже цитированной выше строки поэмы Элиота: «Осколками я окаймил свои руины» [13, с. 6].

Неудовлетворенность заглавного героя «Дэниела Мартина» собственными достижениями, горькое чувство бесплодности предпринятых им в кинематографе попыток творческого «отражения реальности» и острая, болезненная потребность это изменить – вот та атмосфера, в которой возникают аллюзии на поэму Элиота. И часть процитированной Дженни элиотовской строки в этом случае получает дополнительное значение. Она звучит как обещание, обещание помощи: “*Why then I’ll fit you*”. Я тебе это устрою. И действительно, Дженни предлагает Дэну выход – написать роман, чтобы «правдиво отобразить реальность» [11, с. 29] (“*make reality honest*” [22, p. 14]). Дженни предлагает и главную тему будущего произведения Дэниела: «История твоей жизни. Как она есть» [11, с. 32] (“*Your real history of you*” [22, p. 16]).

На наш взгляд, образ Дженни типологически близок образам женских персонажей «Бесплодной земли». И не столько тем, что шотландская прабабка Дженни была, подобно мадам Сосострис, ясновидящей [17, с. 336], или тем, что Дженни во время разговора с Дэниелом «играет сивиллу» [11, с. 32] (“*playing sibyl*” [22, p. 16]), напоминая читателю об эпитафии к поэме [17, с. 334], сколько своей близостью к мифологическим образам, которые обнаруживаются и в генезисе элиотовских героинь. Женские образы у обоих писателей связаны с культом воплощающей творческое начало в природе Богини-матери, ипостасями которой являются Артемида-Диана, Деметра, Астарта, Исида, Кибела и целый ряд других женских божеств. Богиня-мать покровительствует плодородию почвы, скота и людей, а потому связана с сексуальной активностью как источником плодovitости и в этом аспекте созидания – с мифом о сезонном возрождении природы и умирающем / воскресающем боге. Включение Богини-матери в круг мифологических представлений о вечном возрождении было причиной того, что она рассматривалась как источник жизненной силы и бессмертия, откуда происходила ее связь с мистериями. В результате Богиня-мать часто считалась покровительницей тайного знания [7, с. 178–180]. Последняя ее функция объясняет связь этого мифологического образа с символической картой Таро. Одна из карт называется здесь «Верховная жрица», и на ней изображена сидящая на троне или в кресле и окутанная покрывалом женщина, на голове которой открытая вверх дуга, часто истолковываемая либо как рога (атрибут Исиды), либо как лунный серп (атрибут Артемиды), в руках же она держит лилию или книгу [5, с. 395; 16, с. 314].

В комментариях к поэме Элиот писал о том, что в ней все женщины сведены в один образ: «Все женщины являются одной женщиной» [18, с. 163]. И сквозь существующую в подтексте поэмы символику легенды о Святом Граале – в значительной степени варианта ритуалы умирающего и воскресающего бога – проступают связи этого единого образа и Богини-матери: «Невозможно возрождение Аттиса / Осириса без его жены / матери» [19, p. 50]. Связан он и с Верховной жрицей колоды Таро: отдельными деталями облика о ней напоминает Белладонна [19, p. 52], с которой комментаторы соотносят героиню второй части поэмы «Игра в шахматы» [17, с. 453].

Она сидела, как на троне, в кресле

<...>

Под гребнем пламенные языки

Её волос в мерцании камина... [17, с. 338–339] (перевод А. Сергеева)

В облике Дженни, на первый взгляд, ничто не выдает родства с обозначенными выше мифологическими образами. Но оно есть, и главным поводом для соотнесения является роль Дженни в создании романа. Эта роль соответствует одной из важнейших функций Богини-матери и состоит в ее участии (как супруги бога-творца) в творении мира. В данном случае, мира художественного. Тем более, что большинство женских персонажей романов Фаулза, ведущих героя по пути самопознания и тем исполняющих функции верховной жрицы мистерий, в целом связаны как с различными ипостасями Богини-матери (Деметра, Артемида, Исида, Астарта), так и с образом Верховной жрицы. При этом положение Дженни по отношению к другим женским образам романа особое: она единственная, кто оказывается как бы вне происходящих событий, единственная, кому даровано повествователем право на «взгляд со стороны» (так называется одна из глав, представляющая собой письмо Дженни Дэниелу). Наконец, имя этой героини – Jenny McNeil (Дженни Макнил) – намекает на её связь с двумя другими персонажами, Jane (Джейн) и Nell (Нелл). Можно сказать, что образ Дженни сочетает в себе оба начала женской природы: «жена» и «мать», сексуальность и мистериальность. Она одновременно Ева и Мария, Цирцея и Исида. У Элиота в отличие от Фаулза эти начала разведены в стороны и представлены несколькими самостоятельными рядами образов: как женщина-искусительница его героя Белладонна, Клеопатра, Мэй, Елизавета I; в своей чистоте и невинности – Гиацинтовая дева, Филомела, Офелия или Изольда; в материнской ипостаси – Исида и Мария [19, p. 56].

Отчаянная попытка Дэниела собрать воедино свое распавшееся «я», облечь в форму романа вдохновенную Дженни «подлинную» историю собственной жизни превращается в своеобразную инициацию этого героя. И весь инициальный путь разворачивается далее под приглушенный аккомпанемент «Бесплодной земли» Элиота, звучащей отголосками-мотивами в повествовании.

Новое вплетение аллюзий на поэму мы находим в главе «Catastasis». Здесь тяжело больной и уже решившийся на самоубийство Энтони, пытаясь объяснить Дэну цель, ради которой он его позвал, – исправить «неудачный проект» – произносит: «Попробуем взять реванш у мадам Сосострис. С ее зловещей колодой карт» [11, с. 303] (“*A little revenge on Madame Sosostris. And her wicked pack of cards*” [22, p. 184]). Гадалка мадам Сосострис с её колодой ведьминских карт (“*wicked pack of cards*” [21]) – персонаж, возникающий на страницах первой части «Бесплодной земли». Энтони во время встречи признается Дэниелу: «Перед нашей свадьбой Джейн сказала мне, что вы были близки. Такой вот джокер скрывался в той колоде» [11, с. 304] (“*Before we married, Jane told me that you and she had been to bed together. That was always the joker in the pack*” [22, p. 184]). И Дэну предстоит выполнить его последнюю просьбу, заключающуюся в том, чтобы «вытащить из-под всего наносного ту Джейн, ту ее личность, какой она могла бы быть» [11, с. 311] (“*to help disinter the person Jane might have been from beneath the person she now is*” [22, p. 188]). Вернуться в прошлое, чтобы пройти путь заново, выстроить свои отношения с бывшей возлюбленной теперь уже без Энтони.

Дальнейшие обращения к поэме возникают во второй, египетско-сирийской части романа, в обрамлении описания совместного путешествия Дэниела и Джейн. В главе «Остров Китченера» звучит маркированная повествователем цитата из «Бесплодной земли»: «Читаю много по ночам, зимою к югу уезжаю» [12, с. 360] (“*I read, much of the night, and go south in the winter*” [22, p. 564]). Но важнее, что здесь возвращается сквозной элиотовский мотив руин: цитируя Элиота, Джейн сидит на основании упавшей колонны (“*of the drum of a fallen column*”)

там, где «разрушенная стена облегчает спуск к самой воде» [12, с. 358] (*“a collapsed wall made it easy to clamber down nearer the water”* [22, р. 564]), а затем они с Дэниелом через руины медленно возвращаются на корабль (*“through the ruins”* [22, р. 566]).

К поэме отсылает нас и упоминание в главе «Перелеты» того «призрачного третьего», присутствие которого в своих с Джейн отношениях постоянно ощущает Дэниел: «Думаю, дело в третьем: он всегда с нами. Между нами <...> Давно знакомый совокупный призрак» [12, с. 428] (*“I suppose it’s that third person who’s always with us. Between us. <...> Our familiar compound ghost”* [22, р. 604]). Правомерность такого истолкования подтверждается через несколько страниц: «Слово было произнесено, и то, что стояло между ними, пусть даже это не было его – или Элиота – знакомым совокупным призраком, растаяло» [12, с. 435] (*“It had been said, and something between them, if not his – or Eliot’s – compound familiar ghost, had been removed”* [22, р. 608]). Дэниел вспоминает здесь строки из последней, пятой части поэмы:

Кто он, третий, вечно идущий рядом с тобой?

Когда я считаю, нас двое, лишь ты да я,

Но, когда я гляжу вперед на белеющую дорогу,

Знаю, всегда кто-то третий рядом с тобой,

Неслышимый, в плаще, и лицо закутал [17, с. 350] (перевод А. Сергеева)

Характерно, что аллюзии на поэму Элиота возникают в тех эпизодах, где герои не используют возможность преодоления отчужденности. Так, во время последней встречи с Энтони Дэн чувствует с ним особую близость – единение, которого ему «так недоставало в общении с женщиной, оставшейся снаружи» [11, с. 296] (*“had been so lacking with the woman outside”* [22, р. 179]). И при этом он имеет в виду Джейн, решившую не подниматься в палату Энтони. Позже, во время остановки в Ком-Омбо, среди руин храмового комплекса, Дэниел с горечью осознает упущенную возможность «наведения мостов»: «он должен был обвить рукой её плечи, преодолеть разделяющее их пространство... эту нелепую нейтральную полосу, ничейную землю, которой они сами отделили себя друг от друга» [12, с. 363–364] (*“he should have put his arm around her shoulders, at least closed that space... this ludicrous emotional no-man’s-land they had decreed between them”* [22, р. 567]). А обсуждая с Джейн «призрачного третьего», заглавный герой чувствует нарастающее разочарование: нечто, их разделяющее, стоит подобно стене из небьющегося стекла [22, р. 605]. Заметим, что мотив отчужденности звучит в этих эпизодах в пространственном преломлении: «снаружи», «пространство», «ничейная земля» или «стекло» как преграда.

Но с особой силой нарастает голос Элиота в последних, сирийских главах романа – «Край света» и «Сука», – повествующих о пути Дэниела и Джейн в древнюю Пальмиру и о пребывании в ней. Поднимаясь в горы под «тяжелым пологом туч» [12, с. 453] (*“heavy cloud”* [22, р. 619]), все еще чужие друг другу, герои едут вдоль неприятного побережья, разрушенного бесконтрольным строительством, и дорога ведет их всё вверх и вверх «по голым, исхлестанным ветром склонам» [12, с. 454] (*“over bare, wind-scorched slopes”* [22, р. 619]), над «бесплодными и бесцветными болотами» [12, с. 456] (*“a barren and color-drained moor”* [22, р. 621]). Пейзажи пятой части поэмы и сирийских глав романа определенно схожи: над вершинами гор и в поэме [17, с. 351], и в романе сгущаются тучи [12, с. 453]. Мелькнувший в поэме образ хижин, глиняные стены которых растрескались от засухи (*“mudcracked houses”* [21]), отражается сбившейся группой глинобитных лачуг (*“a congregation of domed clay huts”* [22, р. 622]) на горной дороге, ведущей героев английского романиста к Пальмире. Враждебные взгляды (*“hostile eyes”* [22,

р. 619)] встреченных ими по дороге сирийцев напоминают об угрюмых лицах (“*sullen faces*” [21]) людей, выглядывающих из своих хижин в поэме. Пара пастухов, закутанных в плащи с капюшонами, и тем смутно похожих на монахов [22, р. 623], снова приводит на память строку о «призрачном третьем» Элиота [21]. Общую атмосферу этого отрезка пути повествователь выразительно обрисовывает всего в нескольких словах: «холод, ветер и запустение» [12, с. 454] (“*the cold and the wind and the desolation*” [22, р. 620]).

Кроме того, один за другим в этой главе возникают образы, вводящие мотив смерти: замок Крака де Шевалье напоминает Дэниелу массивный и зловещий катафалк (“*a formidable and forbidding catafalque*” [22, р. 619]), а в поле зрения путешественников попадает то убитая птица, то скелет погибшей овцы. Место, где они находятся, вскоре уже явственно напоминает потусторонний мир, и во время последней перед Пальмирой остановки герои чувствуют себя на окраине преисподней: «Все вокруг показалось им похожим на тот край чистилища, что ближе всего к аду» [12, с. 457] (“*But it began... to look more like the end of the limbo nearest to the hell*” [22, р. 621]).

По мере приближения к Пальмире местность становится все пустыннее, все мрачнее, и густой туман укрывает простертые вокруг беспредельные пески [22, р. 622]. Чем ближе к древнему городу, тем призрачнее становится пейзаж. «Все кажется совершенно ирреальным» [12, с. 461] (“*Nothing seems real any more*” [22, р. 624]), – говорит Джейн о своих ощущениях. Подчеркивает inferнальную атмосферу мотив тумана. Это явление столь редко для пустыни, что кажется Дэниелу особенно странным. А когда они достигают конечной точки своего путешествия, о загробном мире заставляет вспомнить и косоглазый старик в гостинице Пальмиры, явственно напоминающий Дэну Тиресия [22, р. 634], так звали встреченного в Аиде гомеровским Одиссеем слепого прорицателя, и одновременно то же имя носит сквозной персонаж «Бесплодной земли».

Мотивы смерти, разрушения, пустыни, бесплодия, тумана с каждой страницей звучат все настойчивее, концентрируясь, наконец, в образе «безграничного кладбища мертвого города» [12, с. 462] (“*the huge graveyard of the dead city*” [22, р. 624]), «ирреального окаменелого леса полуразрушенных колоннад, сломанных стен и упавших капителей» [12, с. 462] (“*an unreal petrified forest of broken walls, colonnades, fallen capitals*” [22, р. 624]) и окутавшей все это «абсолютной, мертвой, макабрической в древнейшем (и изначально арабском) значении этого слова, тишины» (“*a profound silence, macabre in the oldest, and appropriately Arabic, sense of the word*” [22, р. 624]).

Тональность этих глав, их лейтмотивы (за двумя, очень важными исключениями, о которых речь пойдет ниже) звучат в унисон последней пятой части поэмы:

Нет здесь воды всюду камень

Камень и нет воды и в песках дорога

Дорога которая вьется все выше в горы

Горы эти из камня и нет в них воды

<...>

Что за город там над горами

Разваливается в лиловом небе

Рушатся башни

Иерусалим Афины Александрия

Вена Лондон

Призрачный [17, с. 349–350] (перевод А. Сергеева)

В ряд древних и современных столиц поэмы Элиота органично встраивается сирийская Пальмира «Дэниела Мартина» – еще один некогда великий и превратившийся в развалины призрачный город, к которому уводит путешественника петляющая посреди песков горная дорога.

В следующей главе («Сука») приглушенно звучат и несколько дальнейших элиотовских строк:

Это пустая часовня, жилище ветра,

Окна разбиты, качается дверь.

Сухие кости кому во вред? [17, с. 351] (перевод А. Сергеева)

Эхом этого разрушенного пристанища ветра отзывается в романе лишенный окон и дверей, насквозь продуваемый храм Баала: Джейн и Дэниел осматривают его во время своей прогулки по Пальмире. Похожие на «стук сухих костей» [12, с. 501] (“dry bones clicking” [22, р. 648]) странные звуки, что издают кружащие над храмом Баала вороны, тоже напоминают об Элиоте. Мертвые, стучащие и трещащие «сухие кости» (“dry bones”) – лейтмотив не только этой поэмы (он возникает также во второй и третьей ее части), но и других произведений Элиота («Рhapsодия ветреной ночи», «Пейзажи», «Пепельная среда»).

Очередной аллюзией к поэме оказывается упоминание собаки, чей лай преследует Дэниела и Джейн в тех же главах. Сразу по приезду в Пальмиру герои слышат, как «где-то в развалинах залаял бродячий пес» [12, с. 466] (“somewhere out in the ruins a pariah began to bark” [22, р. 626]). Затем лай снова раздается во время их разговора [22, р. 633] и повторяется во время прогулки: «Где-то в тумане, справа от них, совсем близко, хоть и неразличимый во тьме, злобным лаем залился учуявший их пес, может быть, тот самый, которого они слышали раньше» [12, с. 484] (“Somewhere in the mist to their right a sharp-eared dog, invisible but seemingly quite close, perhaps the same one they heard earlier, began to bark with intense suspicion. They turned, defeated, menaced by the canine voice. It followed them sporadically, a soul caught between anger and despair, all the way back” [22, р. 637]). Об опасности нападения собаки предостерегает героев и шофер в гостинице, не советуя прогуливаться среди развалин [22, р. 636]. При этом о связи образа пса с поэмой Элиота говорит сам повествователь. В очередной раз услышав лай, Дэн «опять вспомнил Т. С. Элиота – «Подальше Пса держи...» [12, с. 488] (“thought once more of T. S. Eliot: oh keep the Dog far hence...” [22, р. 640]).

Наконец, в главе «Край света» приглушенно, просто как пришедшее на ум слово, в потоке размышлений Дэниела звучит и само название поэмы: «Он думал о Джени, о предательстве, о мостах, о пропастях, о бесплодных землях» [12, с. 486] (“He thought of Jenny, betrayal; bridges, brinks, wastelands” [22, р. 638]). И упоминание о бесплодной земле, пустыне связано в этот момент не столько с окружающим героя безжизненным ландшафтом Пальмиры, сколько с самоощущением, образом собственного «я», потому что чуть раньше, обращаясь к озябшей Джейн и держа её за руки, он предложит: «Все тепло этой бесплодной земли – твое» [12, с. 486] (“Any warmth. In a wasteland” [22, р. 638]).

Приведенные примеры позволяют увидеть, что голос Элиота явственно слышен в романе на протяжении всего повествования. При этом вторая и последняя главы романа образуют своеобразную композиционную рамку основной его части – инициального пути-путешествия Дэниела, сначала в Англию, а потом совместно с Джейн по Египту и Сирии. И именно вторая глава вводит важнейшую для Фаулза элиотовскую тему – тему распада целостности. Аллюзии, возникающие далее в лондонских главах «Дэниела Мартина», переносят нас к

первой части поэмы, «Погребение мертвого», а появляющиеся в сирийских эпизодах – преимущественно к последней, «Что сказал гром». Таким образом, романский сюжет разворачивается почти симметрично движению сюжета поэмы: от ее первой части – к пятой, от смерти к возможности (или невозможности) возрождения.

Интерес обоих авторов к проблеме целостности и способов ее обретения – своеобразная точка пересечения текстов. При этом целостность восприятия мира и личностная целостность неразрывно связаны и для Фаулза, и для Элиота. Подчеркивая сложность перевода на русский язык элиотовского понятия «распад восприятия» (“*dissociation of sensibility*”), О.И. Половинкина отмечает, что “*sensibility*” в системе мысли Элиота «предполагает <...> нераздельность чувственного, эмоционального и интеллектуального опыта» [9, с. 305]. В свою очередь распад (*dissociation*) этого внутреннего единства, единого состояния сознания, влечет за собой распад творимого образа мира: «Если же мы попытаемся вновь придать миру целостность, после того, как разделили его на сознание и объекты, мы обречены на поражение», – писал Элиот [9, с. 307]. Именно это, по мнению англо-американского критика, произошло с современной поэзией, которая лишена присущего произведениям Данте единства мысли, чувства и ощущения. Высказанная Элиотом мысль близка Фаулзу. Английский романист тоже пытается найти пути преодоления раздробленности внутреннего мира человека и фрагментарности его мировосприятия.

Но здесь возникает важное различие в позициях авторов. Заключается оно в следующем. Элиотовская картина мира строится на признании существования «объективной, не зависимой от субъекта реальности» [2, с. 43]. А значит, важнейшая цель человека – «обнаружение и осмысление абсолютных ценностей, изначального смысла бытия» [4, с. 31–32]. Познание внеположенных человеку метафизических ценностей, религиозный опыт, обеспечивает целостность видения мира и способен привести человека к личностной целостности. Тогда как отчуждение человека от этой подлинной реальности, от Бога, влечет распад целостности восприятия. Но в современном мире человек уже не чувствует в основании многообразной реальности единого божественного начала, а следовательно неизбежно утрачивает целостность восприятия.

Для Фаулза же не существует «верха пирамиды» [14, с. 35]. Он пишет в «Аристосе»: «Какую бы симпатию к религиям и какое бы восхищение некоторыми из их последователей я ни испытывал, какую бы историческую и биологическую необходимость и какую бы метафорическую истину я в них ни усматривал, я не могу принять их в качестве вероятных объяснений реальности» [14, с. 52]. Его внимание сосредоточено на человеческом существовании, бытии-в-мире как непосредственном переживании лишенной единого высшего смысла, абсурдной по природе своей, реальности.

В романе Фаулза элиотовское представление о мире ближе Энтони, нежели заглавному герою. Друг студенческих лет Дэниела глубоко религиозен, он всецело принимает идею универсального абсолюта (“*a universal absolute*” [22, р. 189]), но одновременно не отвергает ценности разума, отдавая должное рациональному началу. Элиот также «не считал возможным сводить мистические состояния к религиозной экзальтации, исступлению чувств или интуитивным прозрениям. Он был убежден, что в мистицизме созерцание Бога должно достигаться через “подчинение эмоций и ощущений интеллекту”» [9, с. 312]. Примечательно, что эхо Элиота возникает в письме Энтони, ставшем последней точкой в их с Дэниелом дружеских отношениях. Оно было написано в особый день – в Пепельную Среду (*Ash Wednesday*) [11, с. 292]. И это упоминание, возможно, отсылает к знаменитой поэме Элиота с тем же названием – «Пепельная Среда» (*Ash Wednesday*). Обратим внимание еще на одну деталь, также с некоторой

вероятностью напоминающей об Элиоте: в палате умирающего друга Дэниел видит репродукцию картины Мантеньи «Святой Себастьян». Дело в том, что на самом позднем из трех вдохновленных этим религиозным сюжетом полотен итальянского живописца изображена тонкая свеча, обвитая пергаментом. На нем читается латинская надпись: “*Nil nisi divinum stabile est; caetera fumus*”. Элиот же использовал эти слова как часть эпиграфа к своему известному стихотворению «Бурбанк с “Бедеккером”, Бляйштейн с сигарой»: “*Nil nisi divinum stabile est; caetera fumus*” («Ничто, не божественное, не постоянно, все есть дым». Перевод В. Топорова [18, с. 136]). Отметим, однако, что наличие здесь аллюзии не бесспорно. У Мантеньи три картины на этот сюжет. И две ранние (1456–1459 гг. и 1480 г.) воспринимаются визуальной параллелью к предстоящему Дэниелу пути: на полотнах пронзенный стрелами святой изображен на фоне *руин* храма и поднимающейся к вершине горы *дороги* за его спиной. Возможно, автору важны именно мотивы руин, ведущей вверх горной дороги, мучительного испытания и ритуальной смерти. В третьей же версии сюжета, где появляется процитированная фраза, образов руин и дороги нет. Фаулз при этом не уточняет, репродукция какого из полотен находится в палате его героя.

В истории самого Дэниела Мартина попытка обретения целостности опирается на иные, чем у Элиота основания. И она – что особенно важно – осуществима. В то время как в мире Элиота любая попытка современного человека вырваться из чреды форм жизни-в-смерти обречена на неудачу по причине его греховности [3, с. 46], в романе на протяжении всего повествования бесплодной земле противостоит образ потаенной, плодородной и зеленой Священной долины (The Sacred Combe), напоминающей об Эдемском саде. В восприятии Элиота чувственная, земная страсть губительна: «Человек предстает как осквернитель, заражающий огнем своей страсти мир, природу, которая также становится воплощением всего чувственного и греховного. Но чувственность мимолетна, она исчерпывает себя, и природа предстает опустошенной, бесплодной, утратившей былую страсть» [4, с. 59]. В поэме «Пепельная среда» современный человек

«... дрожит, перепуган делами своими

И упорствует в мире и отрицает меж скал

В последней пустыне меж голубеющих скал

В пустыне сада, в саду пустыни

Где духота выплевывает изо рта иссохшее, семечко яблока» [17, с. 96] (перевод А. Сергеева)

Яблоко у Элиота – напоминание о первородном грехе, преследующем человека [10, с. 346], и иссохшие семена его («the withered apple-seed») бесплодны. У Фаулза же мотив яблока скорее должен напоминать не о смерти, но о познании. Познании, несущем боль и тяжелейшие испытания, но необходимом: Дэнэ «вчерашний день представлялся теперь раем – до яблока с древа познания» [12, с. 440] (“*yesterday began to seem like Eden before the apple of knowledge*” [22, p. 612]). Для английского романиста чувственная сторона человеческих отношений – важная ступень на пути постижения себя и мира. Именно через опыт любви человек прорывается к пониманию жизни, и «Дэниел Мартин» – «очередная вариация важнейшей для всего творчества Джона Фаулза темы – достижение зрелости <...> через опыт любви» [28, p. 95] (Перевод наш. – Д. Ч.). Физическая близость героев оказывается в романе необходимым этапом пути, пусть Дэниелу и кажется после их первой после многих лет совместной с Джейн ночи, что ничего не изменилось. Но когда утром он выглянул в окно, оказалось, что туман

рассеялся, и вершины холмов начали высвобождаться из-под серого полога туч, хотя сам Дэниел этого почти не замечает [22, р. 645].

Новая жизнь пробуждается постепенно, незаметно и для героя, и для читателя. Возвращение Дэниела в Англию происходит зимой, и только в середине романа, в Торнкуме, где он наконец решается пригласить Джейн в Египет, впервые звучит мотив весны, дающей о себе знать в легкой прозелени воздуха [22, р. 425]. Небо еще укрыто тяжелой пеленой туч, вновь и вновь моросит дождь, но земля уже пробуждается, и старый Бен с удовольствием показывает Дэну серо-зеленые листья артишоков, среди зимы возвещающих возвращение весны (*“announce spring”*) [22, р. 449]. Образ вновь обретающей плодородную силу земли дает о себе знать и благодаря проступающим в тексте романа пунктирным линиям строк элиотовской поэмы. Следом за строкой из Элиота, что цитирует Джейн, в поэме звучат следующие слова:

Что там за корни в земле, что за ветви растут

Из каменистой почвы? [17, с. 335] (перевод А. Сергеева)

Земля уже не бесплодна, и хотя в этот момент шаг к преодолению разделяющего героев расстояния еще не сделан, взаимопонимание между ними уже наметилось.

В главах, посвященных Пальмире, образ бесплодной земли, на первый взгляд, особенно мрачен, а предельная безжизненность пейзажа вызывает ощущение безысходного погружения в царство смерти. Дэниелу кажется, что они «вернулись назад, к началу, когда не могли коснуться друг друга, не могли говорить, не могли смотреть друг другу в глаза; только теперь стало еще хуже» [12, с. 502] (*“were back, but in a far worse way than before, in this bitter, forsaken place, to not touching, not saying, not looking”* [22, р. 649]). Простерты вокруг «руины без конца и края служили неопровержимым комментарием к самим себе и к тому что пролегло между двумя молчащими» [12, с. 501] (*“the endless ruins, were their own inexorable commentary, as well as one on what lay between two the marchers”* [22, р. 648]).

Но уже в самом начале первой из двух сирийских глав («Край света») вновь возникает предвестие грядущего возрождения, возврата Персефоны (и Эвридики, как однажды называет Джейн Дэниел [22, р. 593]) из преисподней на землю: повествователь упоминает, что зимний воздух Средиземноморья был почти весенним [22, р. 617]. А чуть позже, подъезжая к древнему городу среди холода и темноты, герои романа видят, как в небе наметилось далекое сияние (*“a distant luminescence”* [22, р. 624]).

Кроме того, в сирийских главах романа есть два важнейших мотива, звучащих принципиально иначе, чем в последней части поэмы. Это мотивы воды и тишины. В последней части «Бесплодной земли» не найти тишины: *“There is not even silence in the mountains”* [21]. Скорбный материнский голос разливается высоко в небе, раздается бой башенных часов и рушатся сами башни, поет сухая трава и цикады, предвещает своим криком конец времен петушок на флюгере, наконец, грохочет свое «Да» гром. В романе Фаулза, напротив, голоса гаснут, звуки заглушаются по мере приближения к Пальмире, оборачиваясь той глубинной, абсолютной, мертвой (*a profound*) тишиной, что встречает героев по прибытии. Только время от времени раздающийся лай, да приглушенные разговоры в гостинице нарушают эту тишину. И ничье громовое «Да» не зазвучит с небес. Лишь донесется плач щенков «из глубин земного существования», подсказывающий, что человеку не приходится рассчитывать на помощь свыше. Кроме того, в поэме Элиота растрескавшаяся земля безводна, колодцы иссякли и обмелел Ганг, и даже гром гремит лишь обещанием дождя. Но в романе Фаулза бесплодный, почти безжизненный пейзаж не знает подобной засухи. Направляясь в Пальмиру, Джейн и Дэниел

под аккомпанемент моросящего холодного дождя проезжают мимо сбегающих вниз ручейков (*“slopes, with runnels of water everywhere”* [22, p. 619]), и там, где лежит их путь, должно быть, не так давно прошли обильные дожди (*“a lot of rain recently”* [22, p. 619]), а в замке, где они останавливаются по дороге, со сводов капает вода (*“the roof dripped water”* [22, p. 619]). В самом древнем городе дождь только обещан прогнозом, но воздух пронизывающе сырой (*“a bitter dankness hung in the air”* [22, p. 636]), густой влажный туман змеится в свете фонаря [22, p. 636], а в гостинице, к удивлению Дэниела, есть ванная и холодная вода [22, p. 625]. Вода – необходимое условие жизни и плодородия. И пусть в романе она порою превращает почву в жидкую грязь [22, p. 619], но дает надежду на зелень новой весны.

Стеклянная преграда между героями разбивается, наконец, в следующей главе, где они преодолевают разделяющую их полосу отчуждения. Сам Дэниел ощущает, что происходящее в этой точке пространства и времени особенно важно, что «вся его жизнь вела именно сюда, к этой кульминационной точке, к этому фокусу» [12, с. 504] (*“all his resent life had been leading here: to this potential climax and focus”* [22, p. 650]). И позади ключевой сцены этой главы снова виден мир «Бесплодной земли». Центральным здесь становится уже упомянутый элиотовский образ Собаки: неслучайно глава называется «Сука». В тот момент, когда Дэн с горечью признает невозможность восстановления былых отношений с Джейн, происходит событие, позволяющее ему понять ошибочность своих выводов. Это событие внешне совершенно непримечательно: Дэн и Джейн увидели превратившийся в груды обломков храм, и услышали, как «над песком, откуда-то из развалин, сочился к ним тихий жалобный звук: голос несчастья из глубин земного существования» [12, с. 505] (*“across the sand there seeped a sound from it: a whimpering, an unhappiness from the very beginning of existence”* [22, p. 650]). Это был плач двух крошечных щенков, чуть поодаль от которых стояла их мать [22, p. 651].

Но кажущаяся незначительность обманчива: в этой сцене, наконец, являет себя жизнь, что все же теплится под безжизненными и бесплодными руинами. И увиденное помогает Джейн и Дэниелу шагнуть навстречу друг другу: «двое двуногих превратились в одно» [12, с. 508] (*“the two bipeds as one”* [22, p. 652]). Роман в итоге оказывается историей медленного движения Джейн и Дэниела навстречу друг другу, повествованием о постепенном преодолении разделяющей этих мужчину и женщину полосы отчуждения. Они необходимы друг другу. Только так Джейн возвращается к себе самой после подавляющего «все интуитивные проявления ее натуры» [11, с. 306] брака с Энтони. И только так после inferнальной атмосферы сирийских глав, после инициальной «смерти» оказывается возможным возрождение главного героя: на развалинах Пальмиры, в восстановленном союзе с Джейн, Дэниел обретает надежду на обретение личностной целостности и полноты мировосприятия. Таким образом, для Фаулза преодоление распада восприятия мира и распада «я» оказывается возможным, и осуществляется оно только в любви. Именно любовь позволяет человеку вынести абсурдность существования, выстоять при всем трагизме человеческого удела. И именно любовь Джейн (и к Джейн) позволяет Дэниелу надеяться, что «бесплодная земля» вновь созреет жатвой – его романом.

Обобщая сказанное выше, отметим, что аллюзии на поэму «Бесплодная земля» возникают в контексте одной из центральных тем романа «Дэниел Мартин» – темы возрождения главного героя, возвращения ему творческой силы.

Подлинное творчество требует целостного отражения реальности. Но последнее невозможно без единства глядящего на этот мир «я». Дэниел же в исходной повествовательной точке отчетливо сознает собственную фрагментарность. Руины и бесплодная земля – емкое образное

отражение и его самого, и открывающейся ему картины мира. Поэтому во второй главе романа не просто звучит цитата из «Бесплодной земли» Элиота, но заглавный герой романа перефразирует слова лирического героя: элиотовская тема «проросла» в сознании Дэниела, стала его собственной. Однако мотивом распада мировосприятия не ограничивается связь между произведениями. С необходимостью за ним следует вопрос о возможности преодоления этого состояния, о возможности вернуть плодоносные силы безжизненно иссохшему, рассыпавшемуся на осколки-обломки миру. И если вопрос лирического героя поэмы Элиота, сумеет ли он навести в землях своих порядок, остается без ответа, то в романе Фаулза бесплодная земля оживает, давая художнику шанс на обильную «жатву».

Список литературы

1. *Аmineва Е.С.* Традиция викторианской литературы в творчестве Джона Фаулза: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Екатеринбург, 2011. 25 с.
2. *Аствацатуров А.А.* Т. С. Элиот и его поэма «Бесплодная земля». СПб, 2000. 240 с.
3. *Аствацатуров А.А.* Проблема смерти в поэтической системе Т. С. Элиота // *Фигуры Танатоса: Искусство умирания. Сб. статей.* СПб: Изд-во СПбГУ, 1998. С. 34–50.
4. *Аствацатуров А.А.* Феноменология текста: Игра и репрессия. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 288 с.
5. *Бауэр В., Дюмотц И., Головин С.* Энциклопедия символов. М.: КРОН-ПРЕСС, 2000. 504 с.
6. *Красавченко Т.Н.* Реальность, традиции, вымысел в современном английском романе // *Современный роман. Опыт исследования.* М.: Наука, 1990. С. 127–154.
7. *Мифы народов мира.* Энциклопедия в 2-х т. / Гл. ред. С. А. Токарев. М.: Рос. Энциклопедия, 1994. Т. 2. 719 с.
8. *Папкина Д.С.* Шекспировские аллюзии в прозе Джона Фаулза: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Великий Новгород, 2004. 161 с.
9. *Половинкина О. И.* Метафизическая поэзия в американской литературной традиции: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.03. Москва, 2006. 490 с.
10. *Ушакова О.М.* Европейская культурная традиция в творчестве Т. С. Элиота: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.03. Москва, 2007. 472 с.
11. *Фаулз Дж.* Дэниел Мартин: Роман: В 2 т.: Т. I / пер. с англ. И. М. Бессмертной. М.: Махаон, 2000. 608 с.
12. *Фаулз Дж.* Дэниел Мартин: Роман: В 2 т.: Т. II / пер. с англ. И. М. Бессмертной. М.: Махаон, 2001. 560 с.
13. *Фаулз Дж.* Кротовые норы / пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой. М.: Махаон, 2002. 640 с.
14. *Фаулз Дж.* Аристос / пер. с англ. В. Нугатова. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2002. 432 с.
15. *Циглер Е.М.* Литературные заимствования в постмодернистской прозе Великобритании (Дж. Фаулз, Э. Берджесс, А. Картер, А.С. Байатт). Автореф. Минск, 1999. 20 с.
16. *Шейнина Е.Я.* Энциклопедия символов. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Торсинг», 2001. 591 с.
17. *Элиот Т.С.* Полые люди. Санкт-Петербург: Кристалл, 2000. 464 с.
18. *Элиот Т.С.* Поэзия и драма / пер. с англ. И. Полуяхтова. М.: ИП Галин А. В., 2012. 496 с.

19. *Abdo Sh.* Woman as Grail in T.S. Eliot's *The Waste Land* // *The Centennial review*. 1984, Vol. XXVIII, № 1. P. 48–60.
20. *Barnum C.M.* *Theme and Variations* // *Critical essays on John Fowles*. – Boston, Massachusetts. 1986. P. 133-155.
21. *Eliot T.S.* *The Waste Land*. [Электронный ресурс] // Project Gutenberg. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/1321/pg1321-images.html> (дата обращения: 30.11.2022).
22. *Fowles J.* *Daniel Martin*. New York. A Signet book, 1978. 673 p.
23. *Fowles J.* *The Journals*. Vol.1: 1949-1965. New York: Alfred A. Knopf, Publisher 2005. 668 p.
24. *Fowles J.* *The Magus*. New York, Boston, London: Little, Brown and Company, 2001. 656 p.
25. *Fowles J.* *Wormholes*. London: Vintage, 1999. 484 p.
26. *Humpty Dumpty* [Электронный ресурс] // Lit2Go. The Collection of Children's Literature. URL: <https://etc.usf.edu/lit2go/74/nursery-rhymes-and-traditional-poems/5181/humpty-dumpty> (дата обращения: 30.11.2022).
27. *Palmer W.J.* *The Fiction of John Fowles: Tradition, Art, and the Loneliness of Selfhood*. Columbia Univ. of Missouri press, 1974. 113 p.
28. *Onega S.* *Form and Meaning in the Novels of John Fowles*. UMI Research Press. Ann Arbor/London, 1989. 207 p.

Статья поступила в редакцию 30.11.2022; одобрена после рецензирования 20.12.2022; принята к публикации 23.01.2023.

The article was submitted 30.11.2022; approved after reviewing 20.12.2022; accepted for publication 23.01.2023.