

Г. В. Чумак

*Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка***МОДЕРНИЙ ДИСКУРС БЕЗОСОБОВОЇ ПОЕЗІЇ Т.С.ЕЛІОТА**

У статті висвітлюється питання кореляції і взаємодії літературно-критичної спадщини Т.С.Еліота і його поетичного дискурсу. Особлива увага приділяється його теорії «безособового мистецтва» і втілення її в художніх шуканнях поета.

Ключові слова: Т.С.Еліот, дискурс, модернізм, безособова поезія, деперсоніфікація, алюзія, іронія, метафора.

Згідно з нашою інтенцією простежимо процес поетичної реалізації Еліотом його теорії безособового мистецтва. Пригадаємо, що пориваючи з ренесансною традицією створення художнього образу як «відбиття реальності», Еліот спирався на ідеї, співзвучні концепціям Ортеги-і-Гассета, який проголосив за допомогою елітарного мистецтва руйнацію «реальності», людиноцентризму та установку на вузьке коло рецепієнтів. Водночас Еліот виявив чутливість до філософії ірраціоналізму Анрі Бергсона, чиї лекції він мав нагоду слухати в Парижі в 1910 році. Ще під час навчання в Гарварді молодий Еліот познайомився з поезією Жюльє Лафорга, Артюра Рембо та Поля Верлена завдяки книзі Артура Саймонса «Символічний напрям у літературі». В поезії Еліота відчувається співзвучність філософським концепціям Ніцше про творчу індивідуальність митця — концепція «надпоета» (концепція «надлюдини» Ніцше). Водночас Еліот залишається відданим деяким класичним алгоритмам культури — красномовне прийняття ним англокатолицизму, вимога враховувати контекст загальноєвропейської культурної традиції в поетичній творчості, заклики до поета стояти «осторонь» власної творчості, що було розривом з романтичною концепцією самовираження.

Еліот відкидає суб'єктивізм у мистецтві й літературі, наголошуючи разом з Ортегою-і-Гасетом на важливості *деперсоніфікованого* сприйняття світу. У своєму програмному творі «Дегуманізація мистецтва» іспанський філософ небезпідставно звинувачує романтизм і романтиків у переобтяженості особистими почуттями, що аж ніяк не додає творам естетичної цінності [Ортега-і-Гассет 1992, 3-4: 149].

Тому романтичний вір приносить задоволення, яке навряд чи пов'язане з його змістом, бо замість того, щоб насолоджуватися художніми об'єктами, люди насолоджуються власними, а подекуди і чужими емоціями. Як тут не згадати Еліотове визначення «безособової» поезії, де митець порівнюється з каталізатором у хімічній реакції думки і слова [Еліот 1996: 78].

Молоді творці-модерністи відмовилися і від реалізму, тому що він не відповідав усій складності і багатомірності сучасного світу.

Реалізм як метод вичерпав себе з появою феноменології. В кожній людині існує своя точка зору на реальність, часом протилежна загальноприйнятому уявленню про реальність однієї і тої ж події. Реальність, як писав Ортега-і-Гассет, «повсякчас знайдує художника на манівці, стаючи на перешкоді від втечі від неї... Як Одисей навпаки, він мусить покинути повсякденність-Пенелопу і вирушити через рифи і скелі у зачароване царство Цірцеї» [Ортега-і-Гассет 1992, 3-4: 149].

Незаперечним для Ортеги є і той факт, що нове, або «модерне» мистецтво, призначене лише для людей з розвинутим естетичним чуттям і тому доступне не всім. Нові митці обдаровані виключно виразним, чітким і раціональним чуттям мистецтва: «Їх спосіб відчуження — далеко не примха, він є неминучим результатом всієї попередньої художньої революції» [Ортега-і-Гассет 1992, 3-4: 147].

Тут знову знаходимо співзвучність концепції Еліста щодо врахування митцем контексту загальноєвропейської культурної *традиції* в поетичній творчості. У своєму есе «Традиція і творча індивідуальність» критик наголошував, що незважаючи на новаторство окремого поета, він «творить в межах загальноєвропейської культурної традиції і долучаючись до неї, змінює її у свій спосіб» [Eliot 1975: 4].

Хосе Ортега-і-Гассет виділив основні тенденції нового стилю «модерністів»: прагнення до дегуманізації мистецтва; уникнення життєподібних форм; витвір мистецтва повинен бути нічим іншим, тільки витвором мистецтва; мистецтво вважається тільки грою розуму, і більше нічим; мистецтво має бути глибоко іронічним; мистецтво повинне остерігатися підробки і прагнути ретельного виконання; мистецтво не впливає на життя [Ортега-і-Гассет 1992, 3-4: 150].

Таким чином, бачимо, що головна риса модерного мистецтва — це «воля до стилю», подібно до «волі до влади» Ніцше. При уважному аналізі поетичної і критичної спадщини Т.С.Еліота можна пересвідчитись, що усі сім пунктів, виділені Ортегою-і-Гассетом, можна застосувати і до інтерпретації його модерністського стилю. Прагнення до дегуманізації особливо відчутне у ранній період творчості Еліота — період «Пруфрока», «Геронтіона» та «Безплідної землі». Саме тоді провідним мотивом є іронія і зневага.

Рання поезія Еліста, за влучною характеристикою Соломії Павличко, сприймається як «трагічне і болісне прозріння після тривалого романтичного сну» [Павличко 1990: 7].

Еліот бачить людину з роздвоєною свідомістю і емоційно скутою. Особа ув'язнена у великому місті, у ворожому суспільстві, де все волає про неволю, безвихідь, приреченість. Тут урбаністичний пейзаж виступає вичерпною характеристикою внутрішнього стану героя. Цей пейзаж позбавлений романтичної елегантності чи реалістичної описовості. Він символізує вороже середовище, що нищить людське життя, нівечить психіку, сковує рухи. Перший визначний твір Еліста «Пісня кохання Дж. Альфреда Пруфрока» наскрізь пронизаний уламками урбаністичного пейзажу. Саме уламками і фрагментами, бо в Еліста не має довгих прологів чи ліричних відступів. Це,

швидше, уламки-фрески дійсності, миттєві враження, асоціативні поєднання. «Пісня кохання...» — це відчайдушний крик ліричного героя, що загубився у нетрях нічного Лондону. Вже на початку поеми автор шокує читача незвичними метафорами, які передають похмурий, пригнічений настрій: «Let us go then, you and I, / When the evening is spread out against the sky / Like a patient etherised upon a table; / Let us go, through certain half-deserted streets, / The muttering retreats / Of restless nights in one-night cheap hotels / And saw-dust restaurants with oyster-shells: / Streets that follow like a tedious argument / Of insidious intent / To lead you to an overwhelming question... / Oh, do not ask, «What is it?» / Let us go and make our visit» [Eliot 1986: 11]. («Вам та мені — до міста треба, / Де горілиць прослався вечір просто неба, / Мов хворий, приголомшений наркозом; / Ми пройдемо крізь пустельні вулиці, / Де ночі безпритульні туляться / По кнайпах та готеликах убогих, / Де виїдені мушлі на підлогах. / А вулиці нудні, як сенес нотації. / Немов на таці / Вам хтось приніс вражаюче питання. / О, не питайте — «Що то?» — цілий час. / Ходімо вже давно чекають нас») (Переклад *Віталія Коротича*) [Еліот 1990: 161-162].

Великий майстер *метафори*, Еліот влучно порівнює осінній вечір з «хворим, приголомшеним наркозом», що якнайкраще передає відчуття статичності і застигlosti не лише атмосфери описуваного вечора, але й усього жалюгідного життя героя з таким банальним ім'ям Дж. Альфред Пруфрок.

І далі знову знаходимо парадоксальне порівняння осіннього туману-смогу з безпритульним котом: «The yellow fog, that rubs its back upon the window panes, / The yellow smoke that rubs its muzzle on the window panes / Licked its tongue into corners of the evening, / Lingered upon the pools that stand in drains, / Let fall upon its back the soot that falls from chimneys, / Slipped by the terrace, made a sudden leap, / And seeing that it was a soft October night, / Curled once about the house, and fall asleep» [Eliot 1986: II]. («Туман жовтавий, що розлогу спину тре об шибку, / Жовтавий дим, котрий вологу морду тиця в шибку, / Що лізе язиком липким до закутків вечірніх, / Що до калюж і до ставків притискується чіпко — / Пічною сажею собі замуруючи боки, / Через терасу прослизнув, зробив стрімкий стрибок — і, / Уздрівши, що уже лягла м'яка жовтнева ніч / Кільцем круг дому закрутивсь і в сон заліг глибокий» (Пер. *О.Гриценка*) [Еліот 1990: 28].

Похмурі образи нічного Лондону восени допомагають зрозуміти розпач головного героя і відчуття його страх перед життям. Поема написана у річищі поетики потоку свідомості, потоку асоціацій, основним прийомом є метод *колажу* — довільного поєднання емоцій героя і урбаністичних пейзажних описів, мови рафінованої і простонародної говірки, біблійних образів і буденних побутових вражень. Майже відразу після публікації поеми в 1917 році більшість літераторів та літературних критиків погодились, що цей твір найкраще відображає певний стан об'єктивного життя епохи та настрої і переживання людей цієї епохи. Недарма, він так гаряче був схвалений Езрою Паундом та колом лондонських поетів-імажистів. Вплив імажизму у «Пісні

кохання...» досить відчутний, особливо це стосується парадоксальності метафор і живописної повноти та вагомості ретельно виписаних деталей — усіх цих безкінечних вуличок, бруківок, дешевих забігайлівок, нужди і вбогості життя величезної метрополії.

Роздвоєння образу Альфреда Пруфрока, який живе водночас і посеред нагромадження урбаністичних конструкції Великого Лондону, і в світі своїх приглушених емоцій і притамованих бажань, зреалізувати котрі йому не вистарчає хоробрості, передається через нагромадження пейзажно-речових реалій. Часом речовий образ набуває характеру внутрішньо-самоцінного літературного натюрморту, як от у рядках: «Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets / And watched the smoke that rises from the pipes / Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows?.. / I should have been a pair of ragged claws / Scuttling across the floors of silent seas.» [Eliot 1986: 13]. («Чи розповісти, як ішов я смерком серед вулиць / Вузьких, між легких димів сигар поодиноких / В зубах мужчин, що де-не-де висовувалися з вікон? / Перетворитися б мені на пару грубих клешень, / Що десь вовтузяться на дні морів безмовних») (Пер. *О.Гриценка*) [Еліот 1990: 30].

Ще раз пересвідчуємося, що для автора зовнішній світ — це урбаністичне пекло, де всі предмети наче зрушилися з належного місця, переплуталися, втратили смисл. Пейзаж виконаний у приглушених, тьмяних, нудних тонах пізньої осені. Це хаотичний світ постійного руху без напрямку і мети, без єдності і зв'язку. *Ключові слова*: туман — fog, дим — smoke, ніч — night, October night, вечір — evening, присмерк — dusk, сплячий — asleep, змучений — tired.

Якщо аналізувати пейзаж поеми «Любовна пісня...», то стає очевидним, що він все-таки не виходить на перше місце, а служить для віддзеркалення емоцій, переживань і відчуттів ліричного героя. Подекуди краєвид розбивається на окремі образи і речі, що символізують *дегуманізований* характер і абсурдність буття. Життя Пруфрока — безкінечний потік автоматичних рухів, безцільних блукань темними вологими вулицями нічного Лондону, відвідин нудних салонів і віталень, де життя проходить у пустих розмовах і гостинах. Вселенські питання, які нібито порушує Пруфрок, — це порожня балаканина за чашкою чаю на догоду господині оселі. Стиснутий поміж кіптявих будинків, обмежений брудними вулицями, дух героя Еліота ніяк не може вирватися на волю з цієї урбаністичної клітки: «And would it have been worth it, after all, / Would it have been worth while, / After the sunsets, and dooryards, and the sprinkled streets, / After the novels, after the tea-cups, after the skirts that / trail along the floor — / And this, and so much more? — / It is impossible to say just what I mean» [Eliot 1986: 14]. («Чи варто вже тепер, кінець кінцем, / Після цих смеркань, пасажів, пустельних вулиць, / Після всіх романів, чаїв та фалд, примружених очей / Та інших багатьох речей — / Я говорити зможу тут чи ні?») (Пер. *В.Коротича*) [Еліот 1990: 165].

Перед нами виринає постать героя Еліота, який продираються крізь безладдя урбаністичного краєвиду, захираченого непотрібни-

ми, ворожими речами і об'єктами. Пруфрок — здегуманізований обиватель, а іронічна паралель з Гамлетом лише підкреслює безплідність думок і дій так званого «героя нашого часу». Саме такою бачить Еліот людську суть, зовсім не високу, не благородну, не божественну, як уявлялося романтикам. Своім Пруфроком автор підриває загальногуманістичну концепцію про людину як міру всіх речей. Згідно з такою критичною, антиромантичною і дегуманістичною спрямованістю Еліот зображає пересічного обивателя, душа якого нища і нікчемна, воля атрофована, а бажання нещирі. Егоїстичний «людиноцентризм» епохи Відродження виродився в дегуманізацію модернізму.

«Пісня кохання Альфреда Дж. Пруфрока» починається закликом до дії, але зовнішній світ у рамках урбаністичного пейзажу — надзвичайно статичний. Це протиріччя лише підсилює роздвоєність образу Альфреда Пруфрока. Він насправді нікуди не йде, і все, що відбувається в поемі, — це лише думка, невизначений спогад. Тут відчутний вплив Бергсона і його концепції протяжності (*durée*), що є суттю свідомості [Бергсон 1996: 60].

Анрі Бергсон здійснив значний вплив не тільки на Т.С.Еліота, але й на весь культурний авангард ХХ століття. Протяжність свідомості породжує у Пруфрока думки про протяжність часу. Але чим більше часу має герой для майбутньої дії, тим далі відділяється від неї. Час для діяльності та звершень перетворюється в те, що найбільш органічно відповідає природі героя, — час для вагань.

«Пісня кохання...» насичена літературними *алюзіями*, *ремінисценціями*, прихованими і відкритими *цитатами*. Така *інтертекстуальність* розширює семантичне поле тексту, увиразнює образ героя. Епіграф з Данте, генієм якого Еліот захоплювався все життя, підкреслює спорідненість поезику Еліота і Данте. Твори Еліота нерідко нагадують поезію великого італійця і його мистецтво широкого перекладу чужих слів. При уважному аналізі можна помітити вплив французьких символістів — поетичну техніку Рембо, Корб'є і, особливо, Жюльє Лафорга, як у випадку з несподіваним словесним балансуванням, що дає змогу поєднувати маловживані книжні лексеми з народною говіркою.

Крім того, Еліот неодноразово *імітує* і *парадіює* стилі різних письменників і цілих епох (згадаймо твердження Ортегі-і-Гассета про те, що модерне мистецтво повинне бути іронічним). Читач Еліотової поезії повинен мати ґрунтовну літературну і культурологічну підготовку задля тлумачення змісту. Віршування для поета — це гра розуму, жонглювання ідеями та імпресіями, калейдоскоп вражень і почуттів (положення Ортегі-і-Гассета про те, що мистецтво вважається тільки грою розуму і більше нічим). Та все ж стиль самого Еліота — не лише потік чужих слів і думок, що міг би привести до інтелектуальної вторинності, за всім цим ховається глибша ідея — зміщення духовних орієнтирів світу.

Якщо у «Пісні кохання Дж. Альфреда Пруфрока» уривки *асоціацій* ще пов'язуються між собою завдяки певній прихованій логіці, то в наступному етапному творі «Геронтіон» (1920) зв'язки в ланцюгу

образів максимально ускладнюються і навіть подекуди зникають. У перекладі з грецької «геронтіон» означає «старий маленький чоловічок, дідок». Це і є основною характеристикою героя. Пейзаж як такий тут не існує в органічній єдності, він роздріблений на *окремі фрагменти*, уламки реальності: «Here I am, an old man in a dry mouth, / Being read to by a boy, waiting for rain. / I was neither at the hot gates / Nor fought in the warm rain / Nor knee-deep in the salt mash, hearing a cutlass, / Bitten by flies, fought. / My house is a decayed house, / And the Jew squats on the window sill, the owner, / Spawned in some estaminet of Antwerp, / Blistered in Brussels, patched and peeled in London. / The goat coughs at night in the field overhead; / Rocks, moss, stoncrop, iron, merds. / The woman keeps the kitchen, makes tea, / Sneezes at evening, poking the peewish gutter. / I an old man, A dull head among windy spaces» [Eliot 1986: 35]. («Ось я, старий, у місяці сухому / Я жду дощу, мені читає хлопчик. / Не був я ані під гарячими ворітьми / Ані під теплим дощем не бився, / Ані в болоті по коліна, мухами обліплений, / Я не вимахував мечем. / Дім мій розвалюється на очах, / А власник, єврей, розсівсь на підвіконні — / Деся у шинку антверпенському вилуплений, / В Брюсселі спаршивілий, в Лондоні облізлий. / Ночами кашляє коза у полі нагорі; / Каміння, мох, очиток, залізачка, кізяки. / Для мене жінка варить їсти, чай готує, / Чаєа вечорами, з мийнецею буркотливою воює. Я ж старий, / Безкебетна голова серед вітрів») (Пер. *О.Мокровольського*) [Еліот 1990: 54].

Поетична тканина твору є художнім втіленням концепції «об'єктивного корелята», оскільки все, що оточує старого — це окремі речі, уламки спогадів, децимі почуттів, уривки давніх і майже забутих вражень. Це підкреслюється і авторським добором лексики: старий — old, сухий — dry, нудний — dull, тьма — darkness, пристрась — passion, страх — fear, будинок — house, вітер, вітряний — wind, windy, сонний — sleepy.

Герой поеми повністю *деперсоніфікований*, позбавлений властивостей, ніякий, невизначений, аморфний: «I have lost my sight, smell, hearing, taste, and touch: / How should I use them for your closer contact?» — «Я втратив зір, нюх, слух, смак, дотик: / Тож як вони мені допоможуть ближче стати до тебе?» [Eliot 1986: 56].

Новий модерністський стиль повною мірою виражений в «Геронтіоні». Поема має виразну драматичну форму. Сам Еліот зазначав, що її слід трактувати як драматичний монолог [Eliot 1950: 204]. Проте існує певна різниця між поемою і драматичним монологом: у той час, як останній є частиною єдиного цілого, поема є цілісною сама по собі. Як вказував сам Еліот «Драматичний монолог у п'єсі не повинен мати за мету зворушити нас так, як героїв п'єси. Дуже важливо, щоб ми дотримувалися позиції спостерігача, і лише тоді можна досягнути повного розуміння» [Eliot 1950: 205]. Якщо слухачі сприймають монолог Отелло у контексті подій, то монолог Геронтіона сприймається ізольовано. Ми не знаємо, що відбулося до моменту виголошення монологу, і тому можемо лише здогадуватися про попередні події. В іншому творі Еліста «East Cocker» знаходимо рядки, що можуть

слугувати ключем до розуміння «Геронтіона»: «Do not let me hear / Of the wisdom of old men, but rather of their folly, / Their fear of fear and frenzy, their fear of possession, / Or belonging to another, or to others, or to God» [Eliot 1986: 26]. («Тож не про мудрість старих / Говоріть мені, а радше про їхній безум, / Про їхній жах перед жахом та божевіллям, про їхній / Жах володіти чимось, жах належати іншому або іншим, / Навіть самому Творцеві») (Пер. М. Москаленка) [Еліот 1990: 131].

Але коли б ці рядки були написані навіть перед «Геронтіоном», автор не міг би сподіватися від своїх читачів такої далекоглядності і наполегливості у пошуках прихованого значення та вказівок до його розуміння. Не викликає сумніву повторювана багатьма літературознавцями теза про те, що творчість Еліста треба вивчати в загальній структурі взаємопов'язаних творів, тому що кожна наступна поема підсилює значення попередньої. Але саме це і є слабким місцем автора, бо необізнаний з попередніми творами читач може неправильно інтерпретувати «Геронтіона».

У поемі простежується два типи літературної *алюзії*. Подекуди алюзія прихована і читач, який не зрозумів її, не здогадається про свій прорахунок. Певною мірою розуміння поеми читачем залежить від його лінгвістичного чуття. У рядку «I would meet you upon this honestly» існує контраст між значенням слова «meet» — зустріч, як безпосередній контакт (на який мовець не здатний) і значенням «комерційна угода», яке і є належним.

Але поема не побудована лише на таких двозначностях, вони, радше, випадкові. Соціальна обізнаність і базові культурні знання допоможуть читачеві у трактуванні поеми. Історик одразу впізнає Дзеркальний Зал (A Wall of Mirrors) підписання мирного договору в Версалі. Іншою формою підказки виступають численні літературні алюзії, які пронизують усе тло поеми. Сама назва викликає порівняння з поемою Роберта Ньюмена «Сон Геронтіуса» («The Dream of Gerontius»), де також зображено старого чоловіка на грані смерті. Але існує різкий контраст між двома характерами: герой Ньюмена оточений найближчими родичами, біля його постелі присутній священник, в той час як герой Еліста цілком самотній у своїх стражданнях: «Here I am, an old man in a dry month.../ My house is a decayed house .../ I an old man, / A dull head among windy spaces...» [Eliot 1986: 57]. Герой Ньюмена готовий віддати грішну душу Богові, а герой Еліста переживає лише за те, щоб не втратити спокою.

Алюзія з Шекспіра прочитується ще в епіграфі, взятому з п'єси «Міра за міру». Іронія полягає саме в драматичному стилі поеми і передається за допомогою алюзії до стилю трагедії пізньої Єлизаветинської доби. Передсмертний монолог Геронтіона нагадує не якийсь певний передсмертний монолог, а весь жанр передсмертних монологів, у яких трагічні герої підбадьорюють себе перед неминучим кінцем. Неадекватність цього монологу полягає в інтонації самодраматизації деяких шекспірівських героїв у момент найвищої психологіч-

ної напруги. Година розпачу і хаосу вимагає величезної концентрації душевних зусиль.

Перші читачі Еліота, які захоплювалися поемою як невідомим виявом людського героїзму, зрозуміли її не до кінця. Вони не змогли вловити паралелі між монологом героя Еліота і передсмертним монологом Отелло — таким напруженим виявом людської слабкості. Поема «Геронтіон» — це поема про стару людину, що, можливо, і не є старою за віком, проте відчуває непридатність до життя внаслідок пережитих криз. І тут присутній момент автобіографічності: саме в період написання «Геронтіона» автор переживав важкі часи. Його шлюб виявився нещасливим, невдовзі помер Еліотів батько, і поет мусив тепер заробляти на життя — спершу як учитель, далі як редактор літературного журналу, і врешті як банковий урядовець. Складні життєві обставини виснажували поета. Його вірші засвідчують той факт, що Еліот опинився на дні своєї життєвої дороги. Звідси і загальний тон гіркоти та душевної зневіри, який так відчутний у поемі. Стиль «Геронтіона» ускладнений ще й тим, що насправді він не є пародійним чи героїчним за своєю суттю. Попри всю іронію, автор сподівається на розуміння і співчуття до свого героя. Це особливо відчувається у нагромадженні апокаліптичних образів й асоціацій, складається враження, що перо поета не встигає за його думкою. Така смислова перевантаженість і створює оте відчуття «самодраматизації». Критичний читач зауважить, що Еліот не симпатизує своєму герою, але й не засуджує його. Така доля кожної людини, яка перед смертю підводить підсумки, переоцінює пережите. І тоді ми відчуваємо неймовірно самотність і страх перед Божим судом.

Цікавими для характеристики модерністського стилю Т.С.Еліота є його «Прелюди» та «Рапсодія вітряної ночі». «Прелюди» — це мініцикл з чотирьох поезій, об'єднаних наскрізною темою життя в місті. Саме місто Лондон є головним героєм прелюдів. Улюблена пора автора — вечір, з нього починається і ним закінчується цикл: «The winter evening settles down / With smell of steaks in passageways. / Six o'clock. / The burnt-out ends of smoky days... / His soul stretched tight across the skies / That fade behind a city block, / Or trampled by insistent feet / At four and five and six o'clock; / And short square fingers stuffing pipes, / And evening newspapers, and eyes / Assured of certain certainties,...» [Eliot 1986: 21 — 22]. («Біфштексами пропахлий вечір / По коридорах покотився. / Шість годин. / Підпалено зимові дні всі / З обох кінців... / Душа над містом простяглась / У заляклім небі в високості, / Юрмою стонтана вона / Уцент о п'ятій і о шостій; / Люльки набиті, скверик, площа — / З газет довіра піднялась / До певності підвалин, тощо...») (Пер. *В.Коротича*) [Еліот 1990: 38-39].

У «Прелюдах» вимальовується картина буденного життя міста впродовж доби. Тут не знайдемо драматичної роздвоєності свідомості Альфреда Пруффрака чи передсмертного розпачу Геронтіона. Цикл прелюдів нагадує набір світлин, знятих прихованою камерою: ось вже загорілись ліхтарі і в їх світлі парує круп коняки під дощем; ось знімок

похмурого ранку, що пропах згірклим пивом і пригорілою кавою: «The morning comes to consciousness / Of faint stale smells of beer / From the sawdust-trampled street / With all its muddy feet that press / To early coffee-stands. / With the other masquerades / That time resumes, / One thinks of all the hands / That are raising dingy shades / In a thousand furnished rooms» [Eliot 1986: 21]. («Вже день до пам'яті прийшов / Від запаху старого пива. / На тирсяній підлозі вулиць / Сліди брунатних підшов — / До кави йдуть. / О скільки дивних маскарадів! — / То час накоїв») (Пер. *В.Коротича*) [Еліот 1990: 38-39].

Ключові слова: вечір — evening, ліхтар — lamp, вулиця — street, самотній — lonely, тінь — shadow, та слова, що означають години доби — four and five and six o'clock. Містом, зображеним у «Прелюдах» не вирушиш у романтичну вечірню прогулянку. Це місто лякає, гнітить, навіває нудьгу. Усе тут якесь неохайне, зубожіле, змокріле від дощу і снігу. Таке підкреслено урбаністичне оточення викликає відразу і мешканців, котрі ув'язнені в мебльованих кімнатах, дешевих кав'ярнях і прокурених пабах. Згубний вплив великого міста вловив ще Бодлер і його настрої відбилися в творах французьких символістів.

Вірш «Рапсодія вітряної ночі» продовжує тему «Прелюдів». Тут знову зустрічаємо точне зазначення часу, як-от, дванадцята — twelve o'clock, пів на другу — half past one, пів на третю — half past three та ін. Основні дійові особи — це ліхтарі, що своїм миготінням відзначають плин часу: «...half past three, / The lamp sputtered, / The lamp muttered in the dark. / The lamp hummered: / «Regard the moon, / La lune ne garde aucune rancune, / She winks a feeble eye, / She smiles into comers...» [Eliot 1986: 240, 25]. («...пів на четверту / Ліхтар бурмотів, / Ліхтар булькотів у п'ятмі. / Ліхтар мугикав: / «Глянь на Селену, — / La lune ne garde aucune rancune, / Вона сонно моргає, / Усмішку у всі куточки посилає...») (Пер. *О. Мокровольського*) [Еліот 1990: 42].

У цих рядках особливо відчувається вплив імажизму, навіть процитована строфа з Жюльє Лафорга: «Дивись, он місяць вирина / одне на одного не маймо зла». Музичні терміни «рапсодія» і «прелюди», використані Еліотом, набувають зовсім іншого змісту. Гармонія не характерна для звучання модерної поезії. Це рапсодія нудних буднів, безсонних ночей, рутинного існування. Музика Еліотової поезії побудована на дисонансах, мова навмисне проста і буденна. Це ще раз підтверджує концепцію його програмної статті «Музика поезії», в якій Еліот наголошує на важливості використання повсякденної мови: «Декого, може здивує, що Я, взявшись говорити про «музику поезії», наголошую на мові повсякденного спілкування. Нагадаю, однак, що музика поезії є не чимось одірваним від її змісту, інакше ми б мали поезію великої музичної краси, але цілком беззмістовну» [Еліот 1996: 74].

Таким чином, можна зробити висновок, що пейзаж як компонент поетичної композиції ранньої поезії Т.С.Еліота відіграє важливу роль для передачі внутрішнього змісту поетичного образу. На відміну від поетів-романтиків, що оспівували принади англійського «озерного краю» чи сувору красу Шотландських гір, пейзаж у модерніста

Еліота має якісно новий характер — це урбаністичне середовище, вороже людині, а деколи навіть смертельне. Безглуздя монотонного життя великого міста, безкінечність вулиць, обмеженість простору будівлями, задушлива атмосфера нічних туманів чи осінніх дощів — ось основні настрої, що прочитуються у тих фрагментах пейзажних описів проаналізованих поезій «Прелюди», «Рапсодія вітряної ночі» та поем « Пісня кохання Дж.Альфедо Пруфрока» і «Геронтіон». Слідом за Бодлером, Рембо, Лафоргом та іншими французькими модерністами Т.С.Еліот зрозумів і майстерно передав завдяки несподіваним і парадоксальним метафорам згубний вплив міста та урбаністичного середовища на свідомість людини. Мешканці цього монстра задихаються в його нездоровій атмосфері, безцільно блукають вулицями, марнують життя у кам'яних мішках квартир та готелів, пиячать у дешевих кнайпах, ведуть пусті балачки в салонах за чашкою чаю. Життя в такому місті позбавлене сенсу, всі людські почуття приглушені гуркотом екіпажів та шурхотом ніг по бруківці, всі благородні поривання стримуються безглуздими умовностями так званого «хорошого тону».

Поетичний образ у Еліота розпадається на окремі предмети, позбавлені зв'язків між собою, як у «Прелюдах» чи в «Рапсодії вітряної ночі». У структурі цього образу людина не завжди посідає перше місце, як-от у «Геронтіоні». Людина — максимально *деперсоналізована*, позбавлена індивідуальних характеристик, навіть деколи позбавлена чуттів.

Отже, основною характеристикою раннього поетичного стилю Еліота є його виразний модерністський характер, помітна *дегуманізація* і *деперсоніфікація*, всеохоплююча *іронія* і *скептицизм*. Провідними технічними прийомами Еліота є *потік свідомості*, *асоціації*, інтуїтивна *алюзійність*, навіяна філософією А.Бергсона, численні *ремінісценції* та *цитування* різноманітних літературних джерел від Еклезіаста до французьких символістів. Звичайно, така поезія є складною для сприйняття, щоб зрозуміти усі рівні значення і внутрішнього поетичного образу необхідно розвивати власне естетичне чуття, таке необхідне, на думку Хосе Ортеги-і-Гассета, для розуміння елітарної модерністської поезії.

Список використаних джерел:

1. Eliot 1950: Eliot T.S. Selected Essays. — New-York: Harcourt, Brace and Company, 1950. — 460 p.
2. Eliot 1981: Eliot T.S. Selected Poems. — London: Faber and Faber, 1981. — 151 p.
3. Eliot 1975: Eliot T.S. Selected Prose. — London: Faber and Faber, 1975. — 398 p.
4. Бергсон. Вступ до метафізики // Антологія світової літературно-критичної думки. — Львів: Літопис, 1996. — С. 55-56.
5. Еліот 1990: Еліот Т.С. Вибране: Переклад з англ. — К.: Дніпро, 1990, — 198 с.

6. Еліот 1996: Еліот Т.С. Музика поезії // Антологія світової літературно-критичної думки. — Львів: Літопис, 1996. — С. 73-82.
7. Ортега-і-Гассет 1992: Ортега-і-Гассет Х. Дегуманізація мистецтва // Все-світ. — 1992. — № 3-4. — С. 144-146.
8. Павличко 1990: Павличко С.Д. Поезія Томаса Стерна Еліота // Еліот Т.С. Вибране. — К.: «Дніпро», 1990. — С. 3-25.

This article deals with the question of correlation and interaction of literary-criticism heritage of T.S. Eliot and his poetic discourse. The special attention is given to his «impersonal» art theory and its implementation in his writings.

Key words: T.S. Eliot's, discourse, impersonal poetry, allusion, irony, metaphor, and modernism.

Отримано 27.10.2007 р.

УДК 821.161.2'05/06

М. О. Лецькін

Житомирський державний університет імені Івана Франка

СОНЯЧНИЙ ПОЕТ БОГДАН-ІГОР АНТОНІЧ (ПИСЬМЕННИКИ НА ЖИТТЄВОМУ ШЛЯХУ ІВАНА ОГІЄНКА)

Стаття висвітлює взаємини Івана Огієнка (професора-філолога, видавця, богослова) у тридцять років ХХ століття з його молодшим сучасником — талановитим західноукраїнським поетом Богданом-Ігорем Антоничем, перекук їхніх творчо-ідеологічних поглядів.

Ключові слова і словосполучення: поет, поезія, журнал, сонце, природа, гімн життю, християнський світогляд.

Окремі відомості про контакти І.І.Огієнка з письменниками (переважно українськими) розпорошені по сторінках праць відомих огієнкознавців (М.Тимошика, В.Ляхоцького, Є.Сохацької, З.Тіменика, О.Опанасюка та ін.). Вважаємо за доцільне з'єднати такі дані й розглядаємо запропоновану читачеві статтю як одну зі спроб у цьому напрямку.

... Тридцять років ХХ століття виявилися нелегкими на життєвій стежі українського професора-філолога та богослова, в нещодавньому минулому міністра УНР (а в майбутньому православного митрополита Іларіона) Івана Огієнка. Він знаходився в еміграції на території Польщі — країни, яка, з одного боку, надала прихисток багатьом українським політикам і науковцям (як борцям проти спільного з поляками ворога — радянсько-більшовицької Росії), з іншого боку, чинила всілякі утиски цим українцям (наслідок чималих історичних польсько-українських колізій).

Іван Іванович Огієнко був прийнятий на викладацьку посаду до Варшавського університету — професором богословського факультету, але професором лише контрактним, тобто таким, який висів на волонтерстві й постійно знаходився під загрозою безробіття через закінчення