

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Галина ЧУМАК

©2002

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ Т.С.ЕЛІОТА:
ДЖЕРЕЛА І КОНЦЕПТИ

Вступні уваги

Літературний модернізм в багатьох аспектах теорії і практики зобов'язаний засадничим ідеям Еліота. Його концепції безособовості в поезії, деперсоналізації поетичного образу, співвідношення літературної традиції та творчої індивідуальності митця, переоцінка ролі літературної критики відчутно вплинули на формування багатьох теоретичних концепцій ХХ ст., зокрема, школи нової критики.

Ідейними попередниками та однодумцями Еліота вважаються передусім його професори у Гарвардському університеті Джордж Сантаяна та Ірвін Беббіт, а згодом – Анрі Бергсон, чиї лекції Еліот мав нагоду слухати в Сорбонні 1911 року. У формуванні теоретичних концепцій Еліота вагомим є значення Томаса Г'юма та Езри Паунда, що ввів поета в літературні кола Лондона і довгий час був його першим критиком і наставником. Сам Еліот не раз підкреслював також значення для себе книги Артура Саймонса "*Symbolist Movement in Literature*" у формування його основних літературно-критичних доктрин [2,17].

Епістемологічною основою поглядів Т.С. Еліота стали філософські концепції Френсіса Герберта Бредлі (1846 – 1924), які були предметом еліотової докторської дисертації "*Experience and the Object of Knowledge in the Philosophy of Francis H. Bradley*", виконаної в Гарварді 1916 року [3,13].

Учителі і попередники

Праця Джорджа Сантаяни "Основи і призначення поезії", що була опублікована 1900 року, дає всеохопну характеристику поетичної творчості та ролі поета і всебічно аналізує поетичний процес. Деякі ідеї, висунуті Сантаяною, знайшли розвиток у ранніх критичних творах Еліота, таких як "*Music of Poetry*" а "*Tradition and the Individual Talent*". Сантаяна і Еліот значною мірою суголосні у визначенні поетичної особистості. Згідно з Сантаяною, "поет від природи наділений неупередженістю погляду, тому що легко здобуває її; він розщеплює функції звичайних уявлень на їх чуттєві елементи, знову поєднує їх у випадковій утворення... він проникає в хаос, що ховається під раціональною оболонкою світу, і видобуває звідти той нетривкий образ, випадкове почуття і проектує їх на реальний об'єкт; він стверджує в правах необхідне, визначає незмінне, він повертає природі відтінки, яким інтелект дозволив зблякнути" [4, 109]. Таким чином, поет відрізняється від пересічної людини своєю винятковою чутливістю, аналітичними здібностями та об'єктивністю. Схожу тезу знаходимо і у Еліота: "Поет

має бути, як скульптор, вірний своєму матеріалові, витворюючи з навколишніх звуків власну мелодію і гармонію” [5, 77].

Мета поезії, на думку Сантаяни, — це “...завершене вираження того методу, за допомогою якого слова і образи перетворюються у вірш” [4, 120]. Про це йдеться і у Еліота: “... поезія, намагаючись виповісти більше, ніж це може зробити проза, зберігає за собою зокрема і функцію спілкування однієї людини з іншою” [5, 76].

Як Сантаяна так і Еліот одностайні в тому, що римована організація тексту не є визначальною характеристикою поезії. Бо ж “вершин поезії... досягають не версифікатори, а пророки, або ті поети, які передають у слові видіння... в той момент, коли поезія від елементарних і зовнішніх своїх виявів – ритми, тропи, характеристика, композиція – підноситься до усвідомлення свого вищого призначення, що полягає у фіксації ідеалу, досвіду і долі, поет усвідомлює себе пророком...” [4, 127-128]. Т.С. Еліот у статті “*Music of Poetry*” зазначав, що “знання поетичних розмірів і законів версифікації може бути корисним на початку — наче спрощена схема топографічно складеної ділянки. Але вишколити наше чуття може лише студювання самих віршів, а не техніки віршування” [5, 74].

Прикметно, що обидва критики використовують поняття “музики” і “гармонії” для характеристики досконалих зразків поезії. Еліот наголошував на необхідності максимальної наближеності поетичної мови до розмовної. Сліпе наслідування кращих зразків класичної поезії і нехтування живою мовою призводить до непорозуміння та втрати змісту поетичного образу: “Тип поезії, що випадає на нашу долю, визначається впливом тієї чи іншої іншомовної літератури, іноді – внутрішніми обставинами, які роблять певний період нашої історії ближчим до інших, а іноді й просто панівними тенденціями у світі. Існує закон, сильніший за будь-які тенденції і впливи, як чужоземні, так і історичні, закон цей стверджує, що поезія не має права надто далеко відступати від повсякденної мови... вона ніяк не повинна втрачати зв’язків із мовою щоденного спілкування, з постійними і неперервними змінами, яких вона зазнає” [5, 75].

Значення мови для поетичної гармонії підкреслював і Сантаяна, говорячи про слово як першоеlement мови і констатуючи те, що мова вибирає такі форми звучання, що несуть у собі природну красу, властиву будь-якому звукові чи відчуттю [4, 110].

Обидва автори погоджувалися і в тому, що для поезії найважливіше – це гармонія звукового вираження та образного символу, які завдяки поетичній уяві створюють ту “музику поезії”, яка відчувається у найкращих творах.

Деперсоналізація і дегуманізація

Найвидатнішими ідеологами-попередниками нової критики в англо-американському літературному дискурсі вважаються Ірвінг Беббіт та Томас Г’юм. Їх концепції безпосередньо чи опосередковано сприяли подоланню ліберального вікторіанського підходу в літературознавстві. Проте вплив їх естетичних і культурологічних концепцій на світогляд Паунда і Еліота багатьма критиками не вважається визначальним. Як твердить Р.Вейман, вони були предтечами “нової критики”. Оскільки у своїй творчості вони узагальнили і синтезували вже існуючі розрізнені концепції та розвинули популярні в Європі антиліберальні мотиви, зробивши їх надбанням широкого читачького загалу [6, 61]. Проведена Беббітом і Г’юмом ревізія вікторіанських історичних і літературознавчих концепцій тяжіє до французького неокласицизму. Беббіт, котрий базував свій підхід на античній літературі і романістиці, був не надто радикальний і послідовний у відмові від антропоцентризму Відродження і раціоналізму Просвітництва на відміну від Г’юма, який стояв на платформі європейських неокласицистів. Проте вони обидва відмовилися від гасел та ідеалів буржуазної революції. Засудження індивідуалізму та ворожість до механістичного позитивізму

разом з критикою романтизму і лібералізму є характерними ознаками нових літературних тенденцій, виразниками яких стали Беббіт і Г'юм.

Криза старого світогляду була діагностована ще Фрідріхом Ніцше [7, 11]. Спираючись на свою величезну ерудицію, Беббіт здійснив ревізію ліберальної культурної традиції, що в свою чергу спонукало Еліота, Паунда і М.Меррі до авангарду і бунту в літературній критиці. Початком помилкового шляху розвитку європейської цивілізації Беббіт вважає епоху Відродження. Саме тоді почався прогрес "натуралістичного руху", який через природознавче мислення Бекона і вчення Руссо привів до панування романтико-індивідуалістичних ідей. Якщо Ренесанс був лише першим поштовхом до індивідуалізму, то епоха просвітництва і романтизму стала часом розквіту натуралізму. Ці ідеї співзвучні з критикою романтизму і гуманізму, яка була висловлена Ортегою-і-Гассетом у "Дегуманізації мистецтва". Романтизм, переобтяжений суб'єктивними емоціями, вже більше не задовольняє молодих митців, бо романтичний твір "приносить задоволення, яке навряд чи пов'язане якимось з його змістом" [8, 149].

Еліот також рішуче відкидає суб'єктивізм у мистецтві і літературі. Наголошуючи на важливості деперсоніфікованого сприйняття світу та висуваючи концепцію "безособовості" в поезії у статті "*Tradition and the Individual Talent*", він порівнює свідомість митця з каталізатором у хімічній реакції думки та слова [9, 15]. Теорія безособовості пов'язана з ідеєю традиції, бо значення і вартісність поезії можна визначити тільки стосовно минулого. Антиромантична концепція Еліота проголошує, що чим "талановитіший поет, тим більше в ньому виокремлюється людина, яка страждає і розум, який творить" [9, 19]. Поезія є не вираженням особистості, а втечею від неї. Пізніше ця ідея була використана Еліотом як основа для перегляду канонів англійської літератури, зокрема переоцінки ролі метафізичної поезії XVIII ст., що засвідчує його стаття "*The Metaphysical Poets*" (1921) [10, 2213-2220].

У боротьбі проти літературної критики минулого Беббіт схиляється до естетичної програми Г'юма, який став одним з перших пристрасних апологетів абстрактного мистецтва. Основною тезою його критичних праць стало гасло: "Гуманізм помирає, починається нова епоха" [11, 10]. Альтернативою гуманістичної ідеології на думку Г'юма може бути дуалізм, в основі якого лежить заперечення будь-яких традиційних зв'язків; він постулює "розрив між живими людськими поняттями і абсолютним значенням етики і релігії" [11, 32]. Цей різкий розрив співзвучний з ідеями Бергсона. З одного боку, унеможливує пояснення "абсолютних критеріїв" за допомогою натуралістичних та історичних методів, а з іншого – приводить до висновку про перевагу "абсолютного" над "життєвим". Напад Г'юма на суб'єктивізм став наслідком реакції на романтичний культ "ego" та індивідуалістичний принцип *laissez faire*.

Дихотомія гуманістичного і антигуманістичного світоглядів (або дегуманізації) для Г'юма є не лише філософською і політичною, а й естетичною проблемою. "Основне положення романтизму полягає в тому, що людина, індивід розглядається як бездонне джерело можливостей; якщо вам вдасться реформувати суспільство, знищити гнітючий соціальний устрій, тоді ці можливості отримають шанс і прискорять прогрес. Класицизм можна визначити як пряму протилежність вищезгаданому. Людина – на диво застигла і обмежена форма життя, її природа абсолютно незмінна... . Очікувати від людини чогось визначного можна лише завдяки традиції і організації. Для одних людина – бездонне джерело, а для інших – мілка цеберка. Тих, хто вважає людину джерелом, резервуаром, сповненим різноманітних можливостей, я називаю романтиками; тих, хто трактує особистість як обмежене і застигле створіння я називаю класицистами" [11, 47].

Г'юм рішуче виступає на захист класичності. Цілком умотивовано критикуючи романтичне епігонство пізньовікторіанської епохи, він вимагає "нової техніки, нових методів", основні риси яких він сформулював у наступній тезі: "Необхідно показати,

що краса може бути і в сухості та стислості. Дуже важлива мета – дати влучний, чіткий і вичерпний опис” [6, 69].

Подібні ідеї знаходимо і в Еліота. Він не раз наголошував на важливості для поета Дантівської сили створювати “чіткі візуальні образи”. Еліот був переконаний, що справжньою метою поета є не просте збудження емоцій, а утвердження певної ідеї [2, 56]. Співзвучну концепцію зустрічаємо і в Езри Паунда, який намагався віднайти точні, свіжі слова-символи [6, 67]. Всі ці методологічні пошуки зумовлені візуальними відкриттями художників авангардного образотворчого мистецтва від Сезанна до Пікассо. Еліот робить свої описи такими стислими, що окремі фрагменти вимагають неодноразового вдумливого прочитування для того, щоб вловити авторську імплікацію. Найхарактернішим прикладом може бути його поема “Спустошена земля” на основі інтерпретації якої виникла окрема літературознавча школа. Яскравою ілюстрацією може бути наступний уривок з “Вогненної проповіді”:

The river's tene is broken: the lost fingers of leaf
Clutch and sink into the wet bank. The wind
Crosses the brown land, unheard [12, 62]¹

Так само як Бєббіт, Г'юм будує свій антиромантичний і дегуманізований літературний ідеал літературної творчості. Швидко поширення подібних ідей було зумовлене їх актуальністю та загальною атмосферою, що панувала в тогочасній культурі Європи. На зламі епох, коли старі ідеали впали, а Ніцше звістив про смерть Бога, необхідно було шукати нові способи вираження модерних тенденцій в мистецтві та літературі. Таким новим ідеалом на думку Бєббіта та Г'юма, а за ними і Паунда та Еліота могло стати класичне мистецтво, по-новому переосмислене і збагачене авангардним літературним досвідом.

У цьому контексті необхідно врахувати ідеї ще одного критика романтизму – американського літературознавця Джорджа Спінгарна. Він вперше незалежно від Бєббіта та Г'юма здійснив переоцінку як імпресіоністичного, так і позитивістського академічного методів. Свою основну працю Спінгарн пророче назвав “Новий критицизм”. Ця робота вперше була опублікована ще у 1911 році, але так і залишилася теоретичним маніфестом, оскільки автор не застосовував свої принципи в прикладному літературознавстві. Парадокс полягає в тому, що Спінгарн одночасно був автором академічної “Історії літературної критики епохи Ренесансу” та укладачем тритомного збірника “Літературно-критичні нариси XVIII ст.” Те, що він повстав проти спадщини минулого, яку довгий час вивчав і пропагував, дещо знижувало ефективність його критики. Але одночасно ця обставина підсилила принципове значення бунту Спінгарна, що став симптомом глибокої кризи. За визначенням Р.Веймана, Спінгарн став зв'язковим між пізньовікторіанським естетичним методом вивчення літератури і текстуально-аналітичним методом нової критики [6, 78]. Хоча творчість Спінгарна і була потім оцінена літературними наступниками як “великий символ” нової критики, вона не набула такої ваги, яку мали праці Т.С. Еліота. Спінгарну вдалося лише розхитати основи вікторіанської критики і підготувати ґрунт для майбутнього розвитку нової школи, але йому не вдалося виробити нової методології. За визначенням самого Спінгарна, літературній критиці нової епохи бракувало інструментарію та чіткої понятійної бази. У 1921 році він зазначив, що “... американська критика, так само, як і англійська страждає від неточних дефініцій і відсутності філософського підходу. Перед

¹ У перекладі Івана Драча:

Намет ріки роздерто; останні пальці листя
В підмоклій глині берега втонули. Вітер
Бєзголосий перетинає землю буру [13, 75].

нами будь-яка проблема критики постає ніби відокремленою проблемою в умовах філософського вакууму” [6, 81].

Функції поетичної фантазії

В такій атмосфері в 1920 році вийшла друком перша збірка критичних есе Т.С. Еліота “*Sacred Woods*”. Статті, що входили до неї, за твердженням Маттіссена “ознаменували, особливо в очах молодого літературного покоління, кінець епохи вікторіанських літературних стандартів” [2, 25]. Еліот розпочав критику традиційного ліберального літературознавства разом з Езрою Паундом та іншими авторами, які згуртувалися навколо журналів “*The Egoist*”, “*Little Review*”, “*Daily*”. В есеях Еліота одразу помітний крок вперед порівняно з попередніми його викладами. “Сама по собі критика, — писав він, аналізуючи англійський літературний дискурс від часів Арнольда, — настільки бідна на ідеї і настільки нечутлива, що люди, котрим слід застосувати свої критичні здібності для довершення власних творів, часто виступають у ролі критиків чужих літературних праць” [14, 84]. Виходячи з тих самих естетичних засад, що і Спінгарн і Г’юм, Еліот зробив певні висновки із занепаду романтизму та імпресіонізму: “Я пропоную позбавитися критиків, які оперують надто загальними і нечіткими поняттями”, — підтримував Еліота його однодумець і наставник Паунд [6, 68]. Еліот не приховував свого захоплення ідеями та поетичним новаторством Паунда і поділяв його зневагу до цінностей буржуазного лібералізму та вікторіанського романтичного епігонства. Обидва поети вважалися виразниками настроїв нової епохи, обидва усвідомлювали, що цінності ліберальної буржуазії, а з ними колишні літературно-критичні еталони вже давно дискредитовані. Для обох єдиною можливою формою протесту став естетичний бунт. “Традиція і творча індивідуальність” є, можливо, найвідомішим і найбільш цитованим критичним твором Еліота. У своєму дослідженні “*The Achievements of T.S. Eliot*” Маттіссен порівнює цю роботу Еліота з критичними працями Арнольда і ставить “Священний ліс” в один ряд з творами таких визначних теоретиків англійської літератури, як Бен Джонсон, Драйден, Семюел Джосон і Колрідж [2, 11]. Особливу вагу критиці Еліота додавало і те, що він доводив правдивість своїх теоретичних постулатів на практиці. Всі вищезазначені попередники Еліота були не лише теоретиками, а й визначними майстрами поетичного слова. Коли Драйден писав про Чосера, Колрідж аналізував творчість Вордсворта, а Еліот заново відкривав метафізичну поезію Донна, ми можемо не погоджуватися з ними в певних аспектах, але сприймаємо таку критику серйозно, тому що у ній відчувається глибоке розуміння предмету аналізу та щире зацікавлення поетичними прийомами.

У Еліота ми знаходимо нове визначення ролі поета, функції поезії та літературної критики, значення літературної традиції та визначення нових концепцій “безособовості в поезії” і “деперсоналізації поетичного образу”. За Еліотом, поет — це людина з надзвичайно об’єктивним та інтенсивним мисленням, поєднаним з гострою інтуїцією для всебічного пізнання реальності. Поет повинен сягати за межі реальності, тому що “...людський рід не може знести нічого, що надто реальне” [15, 14]. Поет має бути чутливішим та уважнішим, ніж звичайний читач, він глибше проникає в природу речей, володіючи природнім даром вираження думок та емоцій таким чином, що впливає на читачів [16, 95]. Усі ці функції поет виконує за допомогою уяви, яка є необхідним інструментом поетичної творчості. Визначення уяви ми знаходимо в есе Еліота про Колріджа: “Сила уяви виявляє себе у балансі чи примиренні протилежних і гетерогенних якостей подібності і розбіжності, загального і конкретного, ідеї та образу, індивідуального та репрезентативного, почуття новизни і свіжості, поєданого із старими знайомими об’єктами; це більш ніж звичайний стан емоцій у більш ніж звичайному порядку. Це завжди актуальне судження та чітке самоусвідомлення, поєдане з ентузіазмом і надзвичайною силою емоцій” [17, 298]. В іншій критичній праці про Ендрю Мервела Еліот дає чітку дефініцію функції уяви у поетичній

творчості: “Автор фікційного твору намагається свідомо чи несвідомо вплинути на нас, як на цілісні людські особистості; ми зазнаємо цього впливу, хочемо ми цього чи ні” [16, 17]. Таким чином, роль поета, за визначенням Еліота, є специфічною. Він повинен не стільки виявляти своє неповторне мислення чи оригінальні філософські концепції, скільки бути виразником величезної емоційної напруги свого часу, відповідно до домінуючих ідей та панівних теорій своєї доби” [16, 38]. Зміст поезії, виходячи з провідної ролі творчої уяви, не повинен бути надто складним. Еліот неодноразово наголошував, що для розуміння його творів читач не обов’язково має бути обізнаним з історією, філософією та літературою в такому обсязі, як сам автор. Інтенсивність емоцій – ось що є головним у поезії; вираження напружених емоцій свідчить про інтенсивність творчого процесу. Поезія специфікована царина людської творчості, бо вона, за Еліотом, ”не є заміником філософії чи богослов’я. Її функція є не інтелектуальною, а емоційною” [5, 78]. Звичайно, чим більше обізнаний поет, тим краще, оскільки він несе відповідальність за збереження і підтримання літературної традиції, проте поет не повинен марно вихвалитися своєю ерудицією. Інтелектуальний зміст поезії повинен бути врівноваженим і вивіреним порівняно з інтенсивністю емоційного виразу в процесі злиття усіх компонентів твору [9, 15]. Еліот наголошує на необхідності інтенсивного емоційного вираження для написання справді якісного поетичного твору. Поезія повинна бути емоційно насиченою і мати змогу викликати у читача такі самі інтенсивні почуття і переживання і таким чином поглиблювати його досвід у розумінні поетичного контексту. Ця теза видається особливо важливою, оскільки Еліота неодноразово звинувачували в надмірній інтелектуалізації його поезії, у переобтяженні творів літературними та філософськими алюзіями та ремінісценціями. Але навіть публікуючи поширені коментарі до поеми “Спустошена земля”, Еліот зазначав, що читач зможе зрозуміти її і без попереднього ознайомлення з творами з антропології чи із змістом індійських “Упанішад”.

Процес поетичної творчості

Елемент емоційної напруги виявляється ще у поезіях романтиків, які зробили емоції основною рисою своїх творів, а Бернард Беренсон був переконаний, що “інтенсивність – це проникнення у стан буття, чи стан мислення, що дозволяє нам почувати не тільки фізичну екзистенцію, але і бути морально свідомими у досягненні вершин наших можливостей” [6, 110].

Почуття є складовою будь-якого досвіду, за характеристикою Еліота думка не може бути відділена від почуттів, її так само необхідно відчуті і пережити. І лише великі поети “... відчують свої думки так безпосередньо, як запах троянди... вони можуть виразити емоційний еквівалент думки, тому їх поезія не виражає розладу чуттєвості” [10, 2217-18]. Еліот неодноразово наголошував на єдності думки і почуттів, це було для нього “прямым чуттєвим сприйняттям мислення, чи відтворення ідеї у почуттях” [10, 2219]. Ми не повинні недооцінювати важливість чуттєвого досвіду для літературної практики; можливо, що людина стає зрілою саме завдяки досвіду, який одночасно є чуттєвим та інтелектуальним, проте багато хто відмітить, що найцінніші ідеї прийшли до них з чуттєвого сприйняття, “так ніби саме тіло здатне мислити” [10, 2220]. Відсутність здатності поєднувати думки і почуття Еліот назвав “розладом чуттєвості”. Таким чином, чуттєвість займає важливу позицію серед епістемологічних ідей Еліота, вона вказує на спосіб реагування на досвід, що є спонтанним відчуттям думки. Еліот постулює, що думка, розглянута у такому контексті, і становить основу емпіричного пізнання світу. Однак досвід поета кардинальним чином відрізняється від досвіду пересічної людини. “Досвід звичайної людини є хаотичним, нерегулярним і фрагментарним. Людина закохується чи читає Спінозу, і ці два окремих епізоди досвіду ніяк не поєднуються один з одним, так само, як стукіт друкарської машинки не пов’язується із запахом їжі; але у голові поета всі ці окремі емпіричні фрагменти

завжди формують нову цілісність” [10, 2220]. Завдяки інтенсивній чуттєвості поет володіє особливим способом сприйняття і асоціації своїх відчуттів, що виявляється у злитті очевидно розрізнених уламків досвіду, де певні елементи зазнають взаємного впливу; водночас ці непов’язані елементи зберігають свою цілісність, тому що “справжній поет здатний аналізувати свій досвід і підтримувати численні його рівні у взаємній інтеграції” [17, 254]. Це твердження підводить нас до проблеми відношення поета до його особистого досвіду. Поет повинен керувати власними почуттями, думками та емоціями так само, як і своїм усвідомленням минулого. Особливо важливим є те, щоб він оволодівав досвідом таким чином, щоб використовувати його в новому контексті поетичної практики. Аналіз особливостей поетичної творчості виступає дуже важливим фактором у літературознавчих концепціях Т.С. Еліота. Поет повинен бути здатним на постійний самоаналіз та рефлексію, вміти розрізнити численні рівні чуттєвого досвіду. І лише завдяки такому аналізу поет зможе досягнути можливості подолання своїх суб’єктивних обмежених емоцій і почуттів і досягнути рівня узагальнюючої об’єктивності. Еліот наголошує на важливості розділення поетичного та особистісного “я” так само як суб’єктивної реальності і мистецтва [3, 10]. Процес поетичної творчості описаний як “постійна і неперервна самопожертва, постійне і неперервне знищення індивідуальності” [9, 17]. Таким є визначення поняття “безособовості” в поезії. Справжнім поетом є лише той, хто приховує своє “я”, той, хто залишається безособовим у потоці образів, сцен і думок, постійно стоїть осторонь і не виявляє суб’єктивного відношення у своїх творах так, як це намагався робити сам Еліот. Читач не повинен усвідомлювати присутність автора і поезія не повинна нести відбиток автобіографічності. Поет є лише своєрідним медіумом, через який передається емпіричний і інтелектуальний і досвід особливим і несподіваним способом за допомогою поетичних символів [9, 18].

Таким чином, поетична діяльність відбувається на двох рівнях. Перший — підсвідоме накопичення емоцій, другий – їх свідоме вираження. Для адекватного поетичного вираження поет повинен володіти високою технікою віршування. І якщо ці два рівні поетичної творчості сягають свого піку, тоді лише створюється справжній шедевр. Тобто, “...накопичення досвіду викристалізувалося у матеріалі мистецтва, а роки вдосконалення техніки підготували адекватний медіум; і те, що є результатом вираження матеріалу і формує зміст, який є неподільним і цілісним” [9, 19]. Таким має бути, на думку Еліота, довершене поєднання форми і змісту. Поема – це фікція, що представляє враження, емоції та думки, які зовсім необов’язково повинні мати суб’єктивний характер. Фактично, зміст поезії має бути безвідносним певної людської особистості, і є важливим лише в певному поетичному контексті. Роль поета не полягає в передачі суб’єктивних почуттів, а в том, щоб в деперсоналізованій манері відтворити об’єктивну дійсність. Особливо яскравим тут видається порівняння поета з каталізатором у хімічній реакції, який сам не бере в ній участі, але отримана речовина утворюється завдяки його присутності в той час, як він залишається незмінним, нейтральним та інертним [9, 16]. Хоча поезія є емоційною за своєю суттю, проте вона є не вираженням особистості, а втечею від неї. Ця нова концепція “безособовості” в поезії повною мірою знайшла втілення в таких програмних творах Еліота як поеми “Пісня кохання Дж. Альфреда Пруфрока” і “Спустошена земля”. Лише завдяки техніці “безособової поезії” авторові вдалося досягнути такого високого рівня узагальнення та уніфікації людського досвіду в умовах зміни історичних та літературних епох.

Проблеми літературної традиції

Не менш важливою для розуміння новаторства Еліота є його концепція літературної традиції. На його думку, письменник повинен володіти особливим чуттям, яке “заставляє його писати не лише з усвідомленням сучасної йому традиції, але й з відчуттям, що вся література його країни одночасно існує і складає впорядковану

послідовність” [18, 24]. Традиція виявляється не лише в розумінні вірувань, звичок та звичаїв, притаманних певній культурі, що існували у віддаленому часі. Це не є спадком, щедро переданим нам від попередніх поколінь без будь-яких наших зусиль. Традиція, за Еліотом, — це щось зовсім інше, це те, що ми дізналися і вивчили з минулого: “Її неможливо успадкувати, її можна отримати лише завдяки важкій праці” [9, 13]. Отже, традиція в даному контексті швидше пов’язана з теперішнім, аніж з минулим. Це те, що присутнє у нашій свідомості. Тому для того, щоб подібна традиція знайшла застосування у літературній творчості, автор повинен свідомо засвоювати усі її елементи. Розкриття повного змісту традиції вимагає подальшої деталізації. Кожен новий літературний твір є наступним елементом літературної традиції; він зазнає впливу традиції і одночасно сам впливає на неї, змінюючи та диференціюючи її. Тобто, як було сказано в праці “Традиція і творча індивідуальність”: “Той зв’язок, якому підпорядковується і який продовжує поет не є одностороннім; коли створено новий художній твір, то ця подія одночасно стосується усіх творів, які йому передували. Існуючі літературні пам’ятки утворюють ідеальну підпорядкованість, яка змінюється з появою справді нового твору мистецтва, який долучається до неї. Існуюча підпорядкованість є довершеною доти, доки в неї входить нове творіння, і щоб ця ієрархія збереглася з кожним таким новим вторгненням, увесь існуючий ряд повинен бути хоча б мінімально зміненим. Тому по-новому будуються співвідношення, пропорції, значення будь-якого твору в його зв’язках з минулим; це і є гармонією старого і нового” [9,13].

Трактування цього твердження може бути двояким. З одного боку, “Ідеальний порядок” творів мистецтва пропонує органічну структуру у поетичному мисленні, постійне співвідношення між теперішнім і минулим. Поява кожного нового твору коригує критерії оцінки літературних творів минулого; вона розширює досвід читача і змінює спосіб його літературної рецепції. Іншими словами, усвідомлення історії і традиції підсилює літературну інтуїцію та розширює поетичне бачення. Але з іншого боку, “ідеальний порядок” має авторську імплікацію функції об’єктивного буття щодо цього порядку, а таке трактування заводить нас у царину метафізики. Ця концепція Еліота перебуває в опозиції до чистого суб’єктивізму романтиків і є спробою запобігти ізоляції митця у “башті зі слонової кістки” та його соціальному ескейпізму. Тому неможливо оцінювати певного автора лише за індивідуальними критеріями, оскільки це означатиме виокремлення його з дискурсу літературної традиції: “...ви не можете оцінити його окремо; ви повинні розглянути його у контрасті і порівнянні з давно померлими авторами” [9, 14]. Тому митець має бути свідомим своїх потенційних можливостей змінювати традицію і повинен добровільно прийняти цю велику відповідальність. Відповідальність за підтримання літературної традиції підлегла трьом обставинам: відповідальність перед собою – необхідність усіма можливими способами набувати знання про минуле; відповідальність перед літературними попередниками; відповідальність перед читачами.

Як уже було зазначено вище, функція поета полягає у перекладі суб’єктивної природи почуттів на об’єктивну поетичну мову за допомогою образів та символів. Таке безособове відношення до поезії не повинне перериватися і його можна застосувати до того літературного матеріалу, який поет використовує в межах традиції та оперує ним задля поетичних цілей. Тому поет повинен пройти процес “деперсоналізації” для “постійної самопожертви і втечі від особистості”. Поет не обмежується ні теперішнім рівнем дискурсу ні рамками власної особистості; він повинен бути здатним переступити через власне “ego”. Егоцентризм, який притаманний кожному митцю, Еліот вважає слабкістю, ознакою пересічної людини, а не справжнього поета. Так само кожен автор має трактувати і поняття “традиції”, абстрагуючись від власного “я”, деперсоніфікуючись задля праці на благо майбутнього. Для адекватного вираження узагальненого досвіду в певний момент розвитку цивілізації поетові необхідно постійно

поновлювати знання про літературний дискурс попередніх епох. Лише тоді він стане подібний до так званого творчого каталізатора у реакції слова та думки. Поет є джерелом змісту і творцем форми, але для читача він повинен залишатися “деперсоналізованим”, відчуженим і нейтральним. Єдиним виправданням таких високих критеріїв може бути сама поезія Т.С. Еліота. Володіючи блискучою технікою віршування, характеризуючись багатою образністю та парадоксальністю символів, чіткою і виразною мовою, Еліот у найкращих зразках своєї поезії зумів досягнути тої модерністської довершеності, яку пропагував у своїх критичних працях.

Гносеологічні основи творчості

Зараз ми підійшли до останнього і, можливо, найважливішого аспекту в аналізі літературознавчих концепцій Еліота. Він стосується гносеологічних основ поетичної творчості. На формування філософських ідей значною мірою вплинула творчість Френсіса Герберта Бредлі (1846 – 1924), якій була присвячена докторська дисертація Еліота “Досвід і об’єкт пізнання у філософії Френсіса Г. Бредлі”. Еліот стоїть на позиціях Бредлі щодо багатьох гносеологічних аспектів. Як і для філософа, так і для поета особистість – внутрішнє “я” – складається з бажань, емоцій, думок і спогадів, які становлять єдине ціле. Елементи цієї єдності настільки переплетені і взаємопов’язані, що їх неможливо розглядати як окремі складові свідомості. У процесі пізнання і мислення наші думки не повністю зайняті теперішнім моментом, але й забарвлені спогадами про минуле, разом із передчуттям майбутнього та іншими сподіваннями. Бредлі стверджує: “В будь-який час наших страждань, діяльності і буття формується одна фізична єдність. Вона переживається як маса співіснуючого, а не пізнається як щось розрізнене, а потім об’єднане навіть узами співіснування. Ця сукупність містить всі відносини і відмінності. І кожен ідеальний об’єкт, що існує в нашій свідомості на даний момент часу” [16, 42-43]. Ця фізична єдність є тим, що Бредлі називає “безпосереднім досвідом” (*immediate experience*).

У прагматичному ХХ столітті, в епоху інтенсивно розвинутих емпіричних наук, у час об’єктивізації реальності люди схильні чітко поділяти і диференціювати “я” і “те, що я відчуваю і переживаю”, тобто між суб’єктом і об’єктом. Процес пізнання, який є суб’єктивним за своєю суттю, уявляється як відображення реального світу, зовнішньої реальності, яка складає “не я”. Люди часто переконані, що оскільки зовнішній світ настільки відрізняється від них самих, то він повинен існувати незалежно від їх свідомості і тому протиставляється до суб’єктивного характеру їх особистого досвіду.

Зовнішній світ складається з об’єктів, які підпорядковуються певним правилам чи принципам, незалежним від волі людини та її свідомості, так само як і від способу пізнання. Тому речі зазвичай відділені від суб’єктивного, тривалого досвіду про них.

Однак Бредлі та Еліот дотримувалися зовсім іншої концепції. Згідно з теорією Бредлі, неможливо строго диференціювати суб’єкта і об’єкта. Для обох елементів досвід і його субстрат складають основу особистості (*self*). Бредлі, а за ним і Еліот, заперечують дихотомію суб’єкта і об’єкта; вони не роблять різниці між спостерігачем і предметом, тому що в процесі пізнання спостерігач і предмет об’єднуються: ми є тим, що набуваємо в процесі сприйняття і пізнання. В ту мить, коли ми сприймаємо якусь річ, ми ідентифікуємо себе з нею і вона стає частиною нашої особистості. Усі окремі процеси сприйняття і досвіду проходять у певній зоні свідомості людини, яку Бредлі називає “означеним центром” (*the finite centre*) та ідентифікує її з тим, що індивід насправді переживає, відчуває і сприймає, тобто з “безпосереднім досвідом”. Таким чином, людина – це “означений центр” свого власного “безпосереднього досвіду”, а її свідомість – це єдине місце, де об’єкти і поняття можуть співіснувати. Бредлі переконаний, що природа такого співіснування в основі своїй не є релятивістською. “У кожному мить мій стан, яким би він не був, складає цілісність, яку я безпосередньо усвідомлюю. Це не релятивістська єдність досвіду багатьох в одному” [16, 82].

Мало того, будь-яка спроба визначити співвідношення у змісті нашого досвіду приводить нас до висновку про нераціональну природу нашого “безпосереднього досвіду”. Тобто, “кожен момент існування, яким би відносним не був його зміст, врешті рещт є безвідносним, нерелятивістським. Ніякий аналіз відносин і визначень не може вичерпати його природи чи визначити його сутність” [16, 53]. Серйозний і глибокий аналіз одразу вказує на нерелятивістську природу “безпосереднього досвіду” для будь-якого окремого об’єкту чи процесу, включно з основою його існування; тому такий аналіз виявляє глибинні рівні досвіду і описує обширні взаємозамкнуті цикли. Застосовуючи поняття “безпосереднього досвіду” до проблеми гносеологічного аналізу, Бредлі вказує: “ Те, що виявляє аналіз навіть для пересічних особистостей не є просто наслідком, а важливою умовою самого аналізу. Все, що існує у формі об’єкту, включає основу відчуттів, звідки походить не лише об’єкт, але і цілісний досвід відчуття об’єкту як нерелятивістської безпосередньо відчутної єдності” [16, 45].

Ця безпосередньо відчута єдність об’єкту і основи іде за безпосередньо відчутною єдністю об’єкту і відчуттів і згодом вказує не те, що загальний досвід і свідомість мають нерелятивістську природу і що “у відчуттях об’єкт і суб’єкт єдині”. Оскільки неможливо розділити об’єкт і суб’єкт, спостерігача і предмет, так само неможливо відділити почуття від відчутного, бажання від бажаного і думку від мислення. Субстрат наших думок, почуттів і бажань невід’ємно пов’язаний з досвідом. Ми не можемо судити про нього об’єктивно: саме припущення про можливість об’єктивного мислення у даному випадку є хибним.

Наші знання про минуле, наше усвідомлення його є частиною теперішнього досвіду – частиною нашого “означеного центру”, тобто нас самих. Оскільки завжди існує певний ступінь усвідомлення минулого кожним окремим суб’єктом, яке здійснюється через пам’ять, ми не можемо виключно зосередитися на власне теперішньому стані речей. Минуле постійно присутнє у нашому теперішньому, тому минуле не сприймається як щось віддалене, закінчене і відмерле, але, швидше, як щось живе і теперішнє, те, що становить складову частину “безпосереднього досвіду”. Те, що не існує безпосередньо у нашій свідомості, не існує взагалі.

Суб’єкт і об’єкт в поетичній творчості

Тепер ми можемо повернутися до проблеми поета і його місця у дискурсі літературної традиції, яка, за визначенням Еліота, є постійно змінюваним минулим, присутнім у нашій свідомості. Як вже зазначалося вище, наше знання минулого і усвідомлення того, що відбулося, модифікує наш досвід і робить його несхожим на досвід інших людей і на наш попередній досвід, який ми набули перед теперішнім станом знань про минуле. Книжка, наприклад, є неживим предметом пізнання, набором фраз, позбавлених значення самих по собі. І лише читач оживляє усі її елементи, наповнює їх змістом і надає їм значення. Книжка оживає завдяки читачеві, інтегрує в авторський зміст читацькі суб’єктивні концепції і асоціації. Автор, сучасник, чи уже попередник читача, не зможе допомогти в тому, щоб його твір став об’єктивно існуючою річчю у формі певного типу універсального об’єкту поза свідомістю людини як певний вид загальної істини. Поняття автора про минуле є неповним і відрізняється від концепції минулого його наступників. З цієї точки зору, читачі-сучасники, мають перевагу у знаннях і в той же час наша чутливість і уявлення про минуле відрізняється від чутливості і уявлення наших предків. Автор чи автори “Беовульфу” (*Beowulf*) не був ознайомлений з творами Шекспіра, Данте, Мільтона чи Донна. Маючи знання про літературний дискурс, наступний за Беовульфом, ми не можемо сприймати цей епос так само, як сприймав його автор і його сучасники. Для нас неможливо і неважливо досягнути такого рівня обізнаності, сприйняття і свідомості.

Історія людства знаходиться у постійному русі та зміні; кожна епоха має свої критерії, своє закінчення і переходить в іншу. Г’ю Кеннер виразив цю думку таким

чином: “Нас не повинен вводити в оману вигляд Августинської реальності чи зручна класифікація істориками літературних періодів і напрямків минулих епох. Шекспір по відношенню до елізаветинської драми не є чимось фіксованим, тому що Шекспір як автор “Ромео і Джульєти” не був автором нашого уявлення, а був тим Шекспіром, який ще не написав “Гамлета”. Якщо б Шекспір в будь-який момент думав, що він нарешті досяг вершини своєї творчості, він би помилявся” [16, 51]. Справді, не можливо об’єднати в цілісній масі такі гетерогенні фізичні змісти. Або ми приймаємо історичну особистість і називаємо її єдністю, або ми ділимо її на етапи розвитку, де не існує окремої особистості. Як можна було переконатися, важко дати дефініцію нашій теперішній особистості, а минула особистість ще менше піддається ідентифікації. Вона протиставляється до нашого теперішнього “я” і як зазначає Бредлі, “...Моє власне минуле неможливо порівняти з моїм теперішнім, так само, як моє теперішнє з теперішнім іншої людини... Я можу сприймати його навіть із почуттям ворожості і ненависті. Воно може бути моїм у сенсі нагальної необхідності, обов’язкового додатку, пов’язаного у тривалості і невід’ємного у визначенні” [16, 51]. Проблема минулого “я”, минулої особистості подібна до проблеми взаємодії особистостей окремих людей. Зовнішній світ та інші “означені центри” існують для нас лише завдяки нашому сприйняттю та об’єктивізації їх, тобто у “безпосередньому досвіді”, формуючи частину нашої свідомості. Тому кожен “означений центр” є абсолютно ізольованим і залишається у межах суб’єктивної точки зору, в ізольованій сфері свого “безпосереднього досвіду”. Ця повна ізоляція є дійсною для внутрішнього світу, такого, як думки чи відчуття, оскільки вони теж перебувають у зоні нашої власної свідомості і є винятково суб’єктивними. Тому Бредлі наголошує на тому, що “...мої зовнішні відчуття не менш особистісні, ніж мої думки та емоції. У будь-якому випадку мій досвід обмежується моїм власним замкнутим колом поза зовнішнім світом. Коротше, по відношенню до існування в певній душі цілий світ для кожного є особистісним і неповторним для цієї певної душі” [16, 52].

Не існує способу подолання цього бар’єру суб’єктивного досвіду по відношенню до чистої об’єктивності, чи по відношенню до досвіду рече-в-собі. Тому кожен твір, який ми вивчаємо, відрізняється від авторської концепції так само, як існує стільки його варіантів, скільки суб’єктивних читацьких досвідів.

Кожен об’єкт, який розглядається кількома суб’єктами, відмінний у кожному окремому випадку; в результаті ми маємо кілька окремих “безпосередніх досвідів”. А, з іншого боку, якщо сприйняття кількох суб’єктів направлено на один і той самий об’єкт, то їх досвід до певної міри подібний за своїм змістом; об’єкт можна вичленити із кількох окремих “безпосередніх досвідів” та різних контекстів. Звичайно, ця філософська конструкція видається дещо штучною і надуманою, але вона дає нам змогу відтворити картину світу як об’єктивної реальності поза об’єктом і суб’єктом. Вона є істинною до тої міри, до якої наш особистий досвід не залежить від інших суб’єктів; індивідуальна картина світу формується на основі взаємозалежних змістів особистого “безпосереднього досвіду” інших людей і базується на тому, що інші повідомлять мені і є істинною саме для них. За словами Еліота, “...з одного боку, мій досвід в принципі має публічний характер. Мої емоції краще зрозуміють інші люди, ніж я сам, подібно до того, як мій окуліст знає краще за мене усі вади моїх очей”. Але, з іншого боку, увесь світ належить тільки мені у формі моєї особистої концепції” [17, 152-53].

Кожне окреме “я” є центром окремого всесвіту – джерелом індивідуального досвіду – тим означеним центром, у межах якого існує індивідуальний суб’єктивний світ. Інші “означені центри” належать до сфери об’єктів, які є інтелектуальними конструкціями у просторі і часі. Існуючи у дійсному світі. Кожна людина, кожен “означений центр” зазнає труднощів у визначенні своєї цілісності; для іншої людини є неможливим формування судження про себе, яке б було істинним і прийнятним для інших. Звичайно, кожна людина формує картину реальності, що є істинною саме для неї. Тому

в кожному випадку взаємин між людьми особистість спрощується, обмежується і вульгаризується іншими суб'єктами що її ідентифікують за допомогою диференціації між своїм та чужим "я", подібно до різниці між об'єктивною дійсністю та її суб'єктивним сприйняттям. Будь-яка спроба ідентифікації особистості виливається у розщеплення "ego". "*We die to each other daily*" — "ми щоденно помираємо один для одного" відзначає Еліот у п'єсі "*The Cocktail Party*". Кожна інша особа існує для нас лише у формі вражень чи завдяки почуттям, якими ми її наділяємо. Вона є частиною нашого "безпосереднього досвіду" і не більше.

Знання цієї досить складної філософської теорії дає нам змогу краще зрозуміти і пояснити численні смислові парадокси та семантичні відтінки значень, які ми зустрічаємо під час прочитання поетичних творів Еліота і вона одночасно є основою багатьох технічних прийомів та смислових рівнів його поезії.

Т.С. Еліот часто застосовує сформовану під впливом Бредлі теорію пізнання як основу поетичних прийомів. Фактично, багато його поем написані від імені наратора і відтворюють його безпосередній досвід до найменших деталей. Такі твори як "Пісня кохання Дж. Альфреда Пруфрока", "Геронтіон", "Портрет дами" по суті є фрагментами "безпосереднього досвіду" відповідних нараторів, відтвореного за допомогою методу "потoku свідомості" і розкривають їх "означений центр", зафіксований у певний момент "безпосереднього досвіду". Усі події, подані у фокалізації наратора, а їх нехронологічна послідовність є суттєвою для авторської презентації думок і вражень оповідача, які є визначальними для окреслення характеру кожного окремого героя. У поезії Еліота теперішнє і минуле постійно переплітаються у потоці свідомості нараторів, існуючи у неподільній єдності. Поет постулює, що у процесі пізнання зовнішній світ постає у вигляді злиття об'єкту з суб'єктом. Ось чому багато поем Еліота мають особливо невизначену форму і метричний розмір, тому що саме така структура є єдиним способом відтворення складної природи "безпосереднього досвіду". Відтворюючи "безпосередній досвід" і зображуючи "означений центр" поет сподівається розкрити "ego" наратора у постійному процесі його становлення. Так, у "Пісні кохання..." ми сприймаємо думки як елементи потоку свідомості наратора Пруфрока у час його вирішальної життєвої зміни – він збирається освідчитися коханій жінці [3, 18]. Наратор мимоволі помічає вузькі вулички, якими він проходить через огорнуте осіннім туманом місто. Власне, він сам є частиною цих вулиць, так що вони змінюють вигляд величезного міста доти, доки всі елементи опису не стають частиною безпосереднього досвіду наратора, а отже його "означеного центру". Пруфрок усвідомлює всю важливість цього моменту у його житті і наперед уявляє собі сцену, яка могла б відбутися у домі, куди він прямує. Ми відзначаємо ретельний перелік найдрібніших деталей гіпотетичного прийому, опис певних предметів інтер'єру, моментальні характеристики гостей, яких наратор напевно зустріне, фрагменти рухів і дій разом з уривками розмов. Одночасно Пруфрок дещо екзальтовано виражає власні емоції та сподівання, що робить його очікування особливо напруженим, а деколи і гротескним. Пруфрок зміг окреслити картину майбутнього візиту так чітко завдяки своїм спогадам про численні попередні відвідування того місця. Спогади оживають у його свідомості у момент найбільшої емоційної напруги і одразу стають частиною "безпосереднього досвіду", тобто частиною його "ego".

Подібну картину ми спостерігаємо у "Портреті дами". Під час Відтворення "безпосереднього досвіду за допомогою "потoku свідомості" наратора ми сприймаємо поетичний образ дами і її кімнати, відчуваємо задушливу атмосферу. Уривки діалогу скомпоновані таким чином, що всі названі елементи зафіксовані у момент поглинання свідомістю і одразу приєднуються до "означеного центру".

Наративні аспекти літератури

Згідно з концепцією Еліота, Пруфрок і наратор з поеми “Портрет дами” є типовими зразками еліотівських характерів. За словами Г'ю Кеннера “...вулиці, жовтий туман, стічні канами, кавові чашки складають особистість Пруфрока так само, як і вечори, ранки та інша часові проміжки і входять у структуру його образу разом з уривками рефлексій та інтроспекцій, на зразок “I have known them all already, known them all” [16, 42]. Тон ранніх поем Еліота здебільшого повсякденний, звичний і в той же час дивний. Лексика взята переважно з розмовного варіанту англійської і розкриває справжній, або дуже наближений до справжнього безпосередній досвід, на який має адекватно реагувати читач. Застосування автором усіх цих знайомих фраз настільки сміливе, що часто викликає шок у читача, звиклого до традиційно піднесеного звучання поезії. Розмір віршування є непостійним, часто змінюється, характеризуючи тим самим героїв. Метрична структура часто переобтяжена складними і незвичними синтаксичними конструкціями та надто швидкими змінами ідей та асоціацій, тому прочитання такої поезії вимагає надзвичайної концентрації та неабиякої літературної обізнаності. Вживання автором різноманітних культурних та історичних асоціацій ускладнює розуміння можливих семантичних відтінків, що породжує численні варіанти інтерпретації одного твору. Численні технічні прийоми дозволяють Еліоту досягнути якомога більшої достовірності і подібності до реальних думок і почуттів, оскільки вони є невід'ємною частиною людської свідомості і утворюють так-званий “означений центр”.

За допомогою елементів безпосереднього досвіду автор спонукає читача постійно відчувати особистість наратора та його безпосередній досвід, перекладений на поетичну мову. При цьому чітко дотримується принцип “безособовості” в поезії і автор повністю деперсоніфікований, тому при поверхневому аналізі неможливо віднайти докази авторської присутності. Лише спроби глибинного аналізу методом “*close reading*” та розшифрування усіх рівнів змісту дає змогу відчути особистість автора. Вона поступово проступає на тлі усіх семантичних нашарувань, ми пізнаємо його можливий особистий досвід, думки, почуття, образи - все, що йому вдалося абсорбувати і синтезувати протягом життя, все, що зберігалось в його підсвідомості до моменту поетичного творення. Мало того, емпіричний та інтелектуальний досвід Еліота був збагачений його оригінальною концепцією літературної традиції. Усі ці складові компоненти присутні у формі безпосереднього досвіду в межах творчого процесу (через означений центр нараторів поезії) і мають за мету індукувати безпосередній досвід читача та його реакцію на таку поезію. Особистість автора постійно ховається за семантичними нашаруваннями і синтаксичними конструкціями, покликаними розкривати характери його героїв. Тому складається враження, що центральні персонажі в творах Еліота діють не як людські характери, але як віртуальні зразки людської свідомості, невизначені субстанції власного минулого і теперішнього, захоплені в момент тривалості їх “безпосереднього досвіду”. Таким чином автор звільняється від егоцентризму, який часто обмежує творчість митця. Поезія Т.С. Еліота набула “найбільш узагальненого стилю в англійській літературі, здатному... підсумувати усі можливі фактичні історії до фікційного стану” [16, 37].

Об'єктивний корелят поетичної творчості

Суб'єктивні почуття в поезії Еліот передає за допомогою об'єктів та узагальнених символів. Для індукції в читача емоційної реакції без номінації конкретної емоції він ефективно використовує певний набір об'єктів, дій, історичних подій, життєвих ситуацій, які можуть спровокувати бажану реакцію. Цей технічний прийом Еліот називає “об'єктивний корелят” і вважає єдиним способом передачі емоцій за допомогою мистецтва” [2, 58]. Сам Еліот дав таке визначення свого методу : “...набір об'єктів, ситуацій, ланцюги подій, які можуть бути формулою певної окремої емоції

таким чином, що коли наводяться зовнішні факти, визначальні для сенсорного досвіду, то емоція відразу пробуджується”. [17, 173].

Ідея об’єктивного кореляту матеріалізується у поезії Еліота шляхом постійного використання символічних образів. Ф.О. Маттіссен проаналізувавши мету використання такого прийому в своїй монографії “Досягнення Т. С. Еліота” прийшов до висновку, що мотивацією такої поетичної практики стало “його парадоксальне бажання точності і узагальненості водночас”, тобто поет “намагається виконати точний опис об’єкта, а потім спровокувати невизначені асоціації у свідомості різних читачів” [2, 116]. Тому автор наводить найменші конкретні дбайливо підібрані деталі, не коментуючи їх значення, і впливає на рецепцію читача за допомогою образів, в яких уважний інтерпретатор знаходить більше, ніж конотацію. Завдяки застосуванню такого прийому досягається вплив образу на читача та збудження його емоцій. Образ у такому контексті повинен сприйматися, згідно визначення Паунда, як те, що “презентує інтелектуальний досвід і емоційний комплекс у певний момент часу”. Мається на увазі, що образи є “свідомо визначеними”, але обов’язково стають “підсвідомо узагальненими” [2, 61-63]. Образи Еліота, як інтелектуального так і емоційного походження, є цілісною єдністю, елементами “безпосереднього досвіду”. Тому на перший погляд його поезія здається надто сухою, винятково точною і конкретною завдяки його переконанню, що єдиним можливим способом передачі емоцій в поезії є пробудження їх за допомогою прийомів зовнішньої об’єктивізації. При цьому необхідний певний лексичний мінімум, де всі одиниці ретельно відібрані і розміщені в належному порядку, щоб викликати сильну емоційну реакцію читача. Сам Еліот охарактеризував свій спосіб віршування у лекції про поетику “Улісса” Джойса : “ У певних свідомостях певні спогади, як і викликані читанням, так і спровоковані життєвим досвідом, заряджаються емоційно. Все це використовується таким чином, що інтенсивність досягається за рахунок чіткості” [17, 75].

На звинувачення в надмірній інтелектуалізації його творів Еліот завжди відповідав, що справою поета є не думки, а знаходження емоційного еквіваленту думок і що “основною функцією поезії є не інтелект, а емоції; справою Данте і Шекспіра було вираження величезної емоційної напруги їх часу, базованої на домінуючих ідеях їх епох” [2, 55]. Еліот вірить, що “фундаментальна праця інтелекту” повинна цінуватися читачем ще особливо тому, що “наша цивілізація у теперішньому стані передбачає величезну різноманітність і складність, і ця різноманітність і складність, впливаючи на рафіновану чутливість, повинна викликати гетерогенні і комплексні наслідки” [18, 57].

Висновки

Такою є загальна художня і поетична картина, яка вимальовується після аналізу теоретичних концепцій і поетичних методів і прийомів Еліота, його теорії пізнання і способу сприйняття і переживання реальності. Базова ідея полягає в уніфікації об’єкта і суб’єкта, злитті спостерігача і предмету в момент пізнання. Разом з Бредлі Еліот вводить поняття “безпосереднього досвіду” і застосовує його до аналізу змісту людської свідомості. Безпосередній досвід охоплює теперішні відчуття, емоції і думки разом із знанням про минуле, яке постійно присутнє у теперішньому завдяки оновленій традиції. Необхідно пам’ятати, що природа безпосереднього досвіду в основі своїй не є релятивістською, оскільки неможливо чітко розділити і розрізнити усі її елементи, бо вони є взаємозалежними і зберігаються в свідомості людини у формі різноманітних асоціацій. Тому безпосередній досвід постає як уніфікація почуттів, думок і спогадів. Суб’єкт безпосереднього досвіду, визначений Бредлі як “означений центр”, в межах якого існує персональний світ людини через який ідентифікується її безпосередній досвід.

Така філософська концепція допомагає визначити поетичну техніку Еліота. Згідно з високою оцінкою ролі поета він застосовує теоретичні положення на практиці і у своїй

поезії майстерно використовує увесь цей матеріал. Свої поетичні образи Еліот створює на основі власного досвіду, оригінальної концепції літературної традиції та глибокого знання людської природи. Основна мета поета – розкриття проблем, пов'язаних із станом людської свідомості та всебічне поетичне втілення їх у своїх творах. За характеристикою самого поета, його творчість має на меті “час від часу робити нас трохи більше обізнаними з глибокими, ще невизначеними почуттями, які формують субстрат нашого буття, і яких ми зрідка досягаємо; через те, що наше життя є постійним уникненням нас самих і уникненням нашого видимого і раціонального світу” [2, 108].

ЛІТЕРАТУРА

1. Тарнавський О. Т.С. Еліот і Павло Тичина// Тарнавський О. Відоме і позавідоме. – Київ: Час, 1999. – С. 48-171.
2. Matthissen F.O. The Achievements of T. S. Eliot. – London: Oxford University Press, 1935. – 160p.
3. Sienicka Marta. Dimensions of Man as Seen by T.S Eliot in his Early Poetry. – Poznan, 1970. – 89 p.
4. Сантаяна Джордж. Основы и предназначение поэзии// Писатели США о литературе. – М.: Прогресс, 1974. – С. 109-130.
5. Еліот Т.С. Музика поезії// Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С. 73-81.
6. Вейман Р. Новая критика и развитие буржуазного литературоведения. – М.: Прогресс, 1965. – 428с.
7. Рюс Жаклін. Поступ сучасних ідей. Панорама сучасної науки. – К.: Основи, 1998. – 669с.
8. Ортега-і-Гассет Хосе. Дегуманізація мистецтва// Всесвіт, 1992. - № 3-4. – С. 144-166.
9. Элиот Т. С. Традиция и творческая индивидуальность// Писатели США о литературе. – М.: Прогресс, 1982. – С. 12-20.
10. Eliot T.S. The Metaphysical Poets// Norton Antology of American Literature. – New-York, 1997. – 2213-2220/
11. Hulm T. Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art. – London – New-York, 1924. – 265p.
12. Eliot T.S. The Waste Land// Eliot T.S. Selected Poems. – London: Faber and Faber, 1986. – P. 53-68.
13. Еліот Т.С. Спустошена земля// ЕліотТ.С. Вибране. – К.: Дніпро, 1990. – С. 70-86.
14. Еліот Т.С. Функція літературної критики// Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С. 81-97.
15. Eliot T.S. Burnt Norton. Four Quartets. – London: Faber and Faber, 1977. – 49p.
16. Kenner Hugh. The Invisible Poet: T.S. Eliot. – London: W.H. Allen Publishing, 1959. – 195p.
17. Eliot T.S. Selected Essays. – London: Faber and Faber, 1951. – 356p.
18. Eliot T.S. Points of View. – London, 1942. – 117p.
19. Williamson G. A Reader's Guide to T.S. Eliot. – New-York, 1953.
20. Eliot T.S. The Love Song of J. Alfred Prufrock// Eliot T.S. Selected Poems. – London: faber and Faber, 1986. – P. 11-15.
21. Eliot T.S. Portrait of a Lady// Eliot T.S. Selected Poems. – London: Faber and Faber, 1986. – P. 53-68.