

*Галина Чумак, аспірантка*

## **Функція пейзажу у структурі поетичного образу Т. С. Еліота**

Ще від часів античної літератури пейзаж був одним з невід'ємних компонентів композиції будь-якого художнього твору. Естетичні функції пейзажу у тексті залежать від епохи, в яку написано твір, від його стилю і жанру. Природа у всіх її виявах та її описи були складовим компонентом поетичного образу, у фольклорних джерелах природа антропоморфічна, в давньому епосі — міфологічна. Свого часу Горацій говорив, що тільки поганій поет описує гаї, струмки, жертвовники, бурхливий потік, веселку поза зв'язками з людиною [1, 542]. Мабуть, найширше пейзаж використовувався романтиками для відзеркалення душі митця чи ліричного героя, його настроїв та переживань. Поети “озерної школи” і, передусім Вордсворт, оспівували принади заповідної англійської природи найромантичнішої місцини Британії (т. зв. “Озерний край”, що знаходиться на межі між Шотландією і Англією). Хрестоматійним вже віршем стали “Нарциси” Вордсворта, який включений в усі антології англійської поезії. Вордсворт, Колрідж і Сауті, об'єднані спільними естетичними концепціями “озерної школи”, дали досконалі зразки пейзажної лірики, рафінованої за формою і надзвичайно глибокої за змістом. Не дивно, що найбільшого розквіту романтизм досягнув саме в Англії з її елегантними краєвидами, загадковими туманними рівнинами та невиразним смутком гір. Англійський пейзаж є романтичним за воєю суттю.

Проте зовсім іншу функцію має пейзаж у модерністів. Прагнучи позбавитись надмірності почуттів романтиків, модерністи, і передусім символісти й імажисти, використовували пейзаж для зображення алієнації ліричного героя, його чужерідності в оточуючому жорсткому світі.

На зміну романтизмові, що впадав подекуди у фальшиву ідилію і патетику, прийшов двадцятий вік, позначений

літературною революцією. І світова війна знаменувала кінець епохи розміреного і впорядкованого життя. Після війни наростала непевність, зникала стабільність людського життя, падали старі ідеали і людина шукала нових. Творчу інтелігенцію охопили настрої зневіри та марноти життя, особливо гостро це переживалося в елітарних колах, що почувалися відповідальними за творення нової культури. Потрібно було нових концепцій та художніх прийомів для усвідомлення та інтерпретації нової картини світу. Тут поетична роль Томаса Стернза Еліота визначна. Пориваючи з ренесансною традицією створення художнього образу як “відбиттям реальності”, Еліот спирався на ідеї, співзвучні з концепціями Ортеги-і-Гассета, який проголосив за допомогою елітарного мистецтва руйнацію “реальності”, людиноцентризму та установку на вузьке коло реципієнтів. Водночас Еліот виявив чутливість до філософії ірраціоналізму Анрі Бергсона, чії лекції він мав нагоду слухати в Парижі в 1910 р. Ще під час навчання в Гарварді молодий Еліот познайомився з поезією Жюля Лафорта, Артюра Рембо та Поля Верлена завдяки книзі Артура Саймонза “Символічний напрям в літературі”. В поезії Еліота відчувається і співзвучність з філософськими концепціями Ніцше про творчу індивідуальність митця. Водночас Еліот залишається вірним деяким класичним алгоритмам культури — красномовне прийняття ним англокатолицизму, вимога враховувати контекст загальноєвропейської культурної традиції в поетичній творчості, заклик до поета стояти “осторонь” власної творчості, що було розривом з романтичною концепцією самовираження.

Еліот відкидає суб’єктивізм у мистецтві і літературі, наголошуючи разом з Ортегою-і-Гассетом 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 [2, 149].

Тому романтичний твір 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 [3, 78].

Молоді творці-модерністи відмовилися і від реалізму, тому що він не відповідав усій складності і багатовимірності сучасного світу. Реалізм як метод вичерпав себе з появою феноменології. У кожної людини існує своя точка зору на реальність, часом протилежна загальноприйнятому уявленню про реальність однієї і тої ж події.

Реальність, як писав Ортега-і-Гассет “повсякчас знаджує 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” [2, 149].

Незаперечним для Гассета є і той факт, що нове, або “модерне” мистецтво, призначене лише для людей з розвинутим естетичним чуттям і тому доступне не всім. Нові митці обдаровні виключно виразним, чітким і раціональним чуттям мистецтва, “...їх спосіб відчуження — далеко не примха, він є неминучим результатом всієї попередньої художньої революції” [2, 147].

Тут ми знову знаходимо співзвучність концепції Еліота про врахування митцем і контексту загальноєвропейської культурної традиції в поетичній творчості. В своєму есе “Традиція та індивідуальний талант” він наголошував, що незважаючи на новаторство окремого поета, він творить в межах загальноєвропейської культурної традиції і, долучаючись до неї, змінює її у свій спосіб” [4, 2207-2213].

Хосе Ортега-і-Гассет виділив основні тенденції нового стилю “модерністів”:

- 1) прагнення до дегуманізації мистецтва;
- 2) уникнення життєподібних форм;
- 3) витвір мистецтва повинен бути нічим іншим, тільки витвором мистецтва;
- 4) мистецтво вважається тільки грою розуму і більше нічим;
- 5) мистецтво має бути глибоко іронічним;
- 6) мистецтво повинне остерігатися підробки і прагнути ретельного виконання;
- 7) мистецтво не впливає на життя [2, 150].

Таким чином, ми 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 7 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 зневіра.

Рання поезія Еліота, за влучною характеристикою Соломії Павличко, сприймається як трагічне і болісне прозріння після тривалого романтичного сну [5, 7].

Еліот бачить людину з роздвоєною свідомістю і емоційно скутою. Людина ув'язнена у великому місті, у ворожому суспільстві, де все волає про неволю, безвихідь, приреченість. І тут урбаністичний пейзаж виступає вичерпною характеристикою внутрішнього стану героя. Цей пейзаж позбавлений романтичної елегійності чи реалістичної описовості. Він символізує вороже середовище, що нищить людське життя, нівечить психіку, сковує рухи. Перший визначний твір Еліота “Любовна пісня Дж. Альфреда Пруфрока” наскрізь пронизаний уламками урбаністичного пейзажу. Саме уламками і фрагментами, бо в Еліота ви не знайдете довгих прологів чи ліричних відступів. Це, швидше, уламки дійсності, миттєві враження, асоціативні поєднання. “Любовна пісня...” — 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.” [6, 11]

Переклад Віталія Коротича:

“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 сенс нотацій.  
 Немов на таці  
 Вам хтось приніс вражаюче питання.  
 О, не питайте – “Що то?” – цілий час.  
 Ходімо – вже давно чекають нас” [7, 161-162].

Великий майстер метафори, Еліот влучно порівнює осінній вечір з “хворим, приголомшеним наркозом”, що як найкраще 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 бездомним 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” [6, 11].

Переклад Олександра Гриценка:

“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 замурзуючи 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” [7, 28].

Похмурі образи нічного Лондону восени допомагають зрозуміти розпач головного героя і відчуття його страх перед життям. Поема написана у манері потоку свідомості, потоку асоціацій, основним прийомом є метод колажу — доволіного поєднання емоцій героя і урбаністичних пейзажних описів, мови рафінованої і простонародної гвірки, біблійних образів і буденних побутових вражень. Майже одразу після публікації поеми в 1917 р. більшість літераторів та літературних критиків погодилися, 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 “Любовній пісні...” досить відчутний, особливо це стосується парадоксальності метафор і живописної повноти та вагомості

ретьельно виписаних деталей — усіх цих безкінечних вуличок, брукувок, дешевих забігайлівок, нужди і вбогості життя величезної метрополії.

Роздвоєння образу Альфреда Пруфрока, який живе вночі і посеред нагромадження урбаністичних конструкцій Великого Лондону, і в світі своїх приглушених емоцій і притамованих бажань, зреалізувати котрі йому не вистарчає хоробрості, передається через накопичення 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” [6, 13].

Переклад Олександра Гриценка:

“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” [7, 30].

Тут ми ще раз пересвідчуємося, що для автора зовнішній світ - це урбаністичне пекло, де всі предмети наче зрушилися з належного місця, переплуталися, втратили смисл. Пейзаж виконаний в 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...” з точки зору поетичної структури “людина — пейзаж — річ”, то стає очевидним, що пейзаж не виходить на перше місце, а служить для відзеркалення емоцій, переживань і відчуттів ліричного героя. Подекуди він 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 ніби-то ставить Пруфрок, — це пуста балаканина за чашкою чаю на догоду господині оселі. Затиснутий 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” [6, 14].

Переклад Віталія Коротича:

“Чи варто вже тепер, кінець кінцем,  
 Після цих смеркань, пасажів, пустельних вулиці,  
 Після всіх романів, чаїв та фалд, примружених очей  
 Та інших багатьох речей –  
 Я говорити зможу тут чи ні?” [7, 165].

Перед нами виринає постать героя Еліота, що продирається крізь безладдя урбаністичного краєвиду, захаращеного непотрібними, ворожими речами і об'єктами. Пруфрок – дегуманізований обиватель, а іронічна паралель з Гамлетом лише підкреслює безплідність думок і дій т. зв. “героя нашого часу”. Саме такою бачить Еліот людську сутність, зовсім не високу, не шляхетну, не божественну, як уявлялося романтикам. Своїм Пруфроком автор підриває загальногуманістичну концепцію людини як міри всіх речей. З такою критичною, антиромантичною і дегуманістичною спрямованістю Еліот зображає пересічного обивателя, душа якого ница і нікчемна, воля атрофована, а бажання нещирі. Егоїстичний “людиноцентризм” епохи Відродження виродився у дегуманізацію модернізму.

«Пісня кохання» Альфреда Дж. Пруфрока починається заклик 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, невиразний спогад. Тут відчутний вплив Бергсона і його концепції протяжності (*durée*), що є суттю свідомості [8, 60].

Анрі Бергсон здійснив значний вплив не тільки на Т.С.Еліота, але й на уесь культурний авангард ХХ століття. Тяглість свідомості породжує у Пруфрока думки про тяглість часу. Але чим більше часу має герой для майбутньої дії, тим далі відділяється він від неї. Час для діяльності та звершень

перетворюється в те, що найбільш органічно відповідає натурі героя, — у час для вагань.

“Пісня кохання...” перобтяжена літературними алюзіями, ремінісценціями, прихованими та відкритими цитатаціями. Епіграф з Данте, генієм якого Еліот захоплювався все життя, підкреслює спорідненість техніки Еліота і Данте. Твори Еліота нерідко нагадують поезію великого італійця і його техніку широкого перефразування чужих слів. При уважному аналізі можна помітити у творах Еліота сліди літературної практики французьких символістів — Рембо, КORB’є і особливо Жюльє Лафорґа з його несподіваним словесним балансуванням, що дає змогу поєднувати маловживані книжні лексеми з народною говіркою.

Крім того, Еліот неодноразово імітує і пародіює стилі різних письменників і цілих епох (згадаймо положення Ортеґі-і-Гассета про те, що модерне мистецтво повинне бути іронічним). Читач, щоб інтерпретувати Еліотову поезію мусить мати ґрунтовну літературну та культурологічну підготовку. Віршування для поета — це гра розуму, жонґлювання ідеями та імпресіями, калейдоскоп вражень і почуттів. Та все ж стиль самого Еліота — це 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 “Любовній пісні Дж. Альфреда Пруфрока” уривки асоціацій ще пов’язуються між собою завдяки певній прихованій логіці, то в наступному етапному творі — “Геронтіон” (1920) — зв’язки в шеругу образів максимально ускладнюються і навіть подекуди зникають. У перекладі з грецької “геронтіон” означає “старий маленький чоловічок, дідок”. Це і є основною характеристикою героя. Пейзаж у цьому тексті 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" [9, 35].

Переклад Олександра Мокровольського:

“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, сврей, розсівсь на підвіконні –  
 Десь у шинку антверпенському вилуплений,  
 В Брюсселі спаршивілий, в Лондоні облізлий.  
 Ночами кашляє коза у полі нагорі;  
 Каміння, мох, очиток, залізачця, кізяки.  
 Для мене жінка варить їсти, чай готує,  
 Чхас вечорами, з мийнецею буркотливою воює. Я ж старий,  
 Безкебетна голова серед вітрів” [10, 54].

Поетичну тканину твору можна розкласти за схемою “людина-пейзаж-річ”, де акцент робиться на третьому компонентіві – “річ”. Все, що оточує старого – це окремі речі, уламки спогадів, дециці почуттів, уривки давніх і майже забутих вражень. Це підкреслюється і авторським добором лексики: старий - old, сухий - dry, нудний - dull, тьма - darkness, пристрасть - passion, страх - fear, будинок - house, вітер, вітряний - wind, windy, сонний - sleepy.

Герой поеми повністю деперсоніфікований, позбавлений властивостей, 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 стать до тебе? [10, 56].

Новий модерністський стиль повною мірою виражений в “Геронтіоні”. Поема має виразну драматичну форму. Сам Еліот зазначав, що її слід трактувати як драматичний монолог [11, 204]. Проте, існує певна різниця між поемою і драматичним монологом: в 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 дотри-

мувалися позиції спостерігача, і лише тоді можна досягнути повного розуміння” [11, 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 Еліота “East Cocker” ми знаходимо рядки, що можуть служити 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” [12, 26 ].

Переклад Михайла Москаленка:

“...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” [13, 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 Еліота треба вивчати в загальній структурі взаємопов’язаних творів.

У поемі спостерігаємо два типи літературної алюзії. Подекуди алюзія прихована. Розуміння поеми значною мірою залежить від читачького лінгвістичного чуття. У рядку “I would meet you upon this honestly” існує контраст між значенням слова “meet” як «зустріч», як безпосередній контакт (на який мовець не здатний) і як «комерційна угода».

Але поема не побудована лише на таких двозначностях, вони радше випадкові. Соціальний досвід та культурологічна підготовка допоможуть читачеві в інтерпретації поеми. Історик одразу ж упізнає Дзеркальний Зал (A Wall of Mirrors) підписання мирного договору в Версалі. Іншою формою підказки виступають численні літературні алюзії, які пронизують усю поему. Сама назва викликає порівняння з поемою Роберта Ньюмена “Сон Геронтіуса” (“The Dream of Gerontius”), де також зображено старого чоловіка у передсмертному стані [14, 1878-1889]. Але існує різкий контраст між цими двома характерами: герой Ньюмена оточений найб-

лижчими родичами, біля його постелі священник, в той час, як герой Еліота 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...[9, 57] Герой Ньюмена готовий віддати грішну душу Богові, а герой Еліота переживає лише за збереження спокою.

Алюзія до 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. Неадекватність цього монологу полягає в інтонації самодраматизації деяких шекспірівських героїв в момент найвищої психологічної напруги. Година розпачу і хаосу вимагає величезної концентрації душевних зусиль (монолог Геронтіона).

Перші читачі Еліота, які захоплювалися поемою як непідробним 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 заробляти на життя — спершу як учитель, далі як редактор літературного журналу, і врешті як банківий урядовець. Складні життєві обставини виснажували поета. Вірші відтворюють трагічне світосприйняття митця. Звідси і загальний тон гіркоти та душевної зневіри, який так відчутний в поемі. Але ж насправді стиль “Геронтіона” не є пародійним чи героїчним за своєю суттю. Це особливо відчувається у нагромадженні апокаліптичних образів і асоціацій, складається враження, що перо поета не встигає за його думкою. Така смислова переважаність і створює ефект “самодраматизації”.

Цікавими для аналізу модерністського стилю Т.С.Еліота є його “Прелюди” та “Рапсодія вітряної ночі”. “Прелюди” — це міні-цикл з чотирьох поезій, об’єднаних наскрізною темою життя в місті. Саме місто Лондон є головним героєм прелюдів, а вечір — це смислова точка, з якої розгортається семантичний простір поезії:

“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..." [15, 21-22].

Переклад Віталія Коротича:

Біфштексами пропахлий вечір  
 По коридорах покотився.  
 Шість годин.  
 Підпалено зимові дні всі  
 З обох кінців...  
 Душа над містом простяглась  
 У зячяклім небі в високості,  
 Юрмою стоптана вона  
 Ущент о п'ятій і о шостій;  
 Люльки набиті, скверик, площа –  
 З газет довіра піднялась  
 До певності підвалин, тощо..." [16, 38- 39].

У "Прелюдах" — картина буденного життя міста впродовж доби, де немає місця драматичній роздвоєності свідомості Альфреда Пруффока чи передсмертному розпачу Геронтіона. Цикл прелюдів нагадує набір світлин, знятих прихованою камерою: ось вже загорілись ліхтарі і в їх світлі парує круп коня 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" [15, 21].

Переклад Віталія Коротича:

"Вже день до пам'яті прийшов  
 Від запаху старого пива.  
 На тирсяній підлозі вулиць  
 Сліди брунатних підошов –

До кави йдуть.  
 О скільки диних маскарадів! –  
 То час накоїв” [16, 38-39].

Ключові слова: вечір - evening, ліхтар - lamp, вулиця - street, саодинокій – lonely, тiнь - shadow та слова, що означають години доби, – four and five and six o'clock. Містом, зображеним у “Прелюдах”, не вирушиш у романтичну вечiрню прогулянку. Це місто лякає, гнітить, навіває нудьгу. Усе тут якесь неохайне, зубожіле, змокріле від дощу і снігу. Таке підкреслено урбаністичне оточення викликає відразу у мешканців, котрі ув'язнені в мебльованих кімнатах, дешевих кав'ярнях і прокурених пабах.

У структурних опозиціях “людина – пейзаж – річ” в «Прелюдах» пейзаж, безумовно, домінує.

Вірш “Рапсодія вітряної ночі” розвиває просторово-часову організацію теми “Прелюдів”: текст містить точне зазначення годин (twelve o'clock, half past one, half past three); основні дійові особи – 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 corners...” [15, 25].

Переклад Олександра Мокровольського:

“...пів на четверту  
 Ліхтар бурмотів,  
 Ліхтар булькотів у пiтьмі.  
 Ліхтар мугикав:  
 “Глянь на Селену, -  
 La lune ne garde aucune rancune,  
 Вонна сонно моргає,  
 Усмішку у всі куточки посилає...” [16, 42].

У цих рядках особливо відчувається вплив імажизму (порівняймо з віршем Жюльє Лафорга: “Дивись, он місяць вирина // одне на одного не маймо зла”). Музичні терміни “рапсодія” і “прелюди”, використані Еліотом, набувають особливого змісту, адже гармонія не характерна для звучання модерної поезії. Це рапсодія нудних буднів, безсонних ночей. Музика Еліотової поезії побудована на дисонансах, мова на-

вмисне 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” [2, 74].

Отже, 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 вороже людині урбаністичне середовище. Безглуздя монотонного життя великого міста, безкінечність вулиць, обмеженість простору будівлями, задушлива атмосфера нічних туманів чи осінніх дощів — ось основні настрої поезій “Прелюди”, “Рапсодія вітряної ночі” та поем “Любовна пісня Дж. Альфеда 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 “хорошого тону”.

Пейзаж розпадається на окремі предмети, позбавлені між собою зв'язків. У структурній єдності “людина-пейзаж-річ” людина не завжди посідає перше місце, як от у “Геронтіоні”. Людина — максимально деперсоналізована, позбавлена індивідуальних характеристик. Основною ознакою раннього поетичного стилю Еліота є його виразний модерністський характер, помітна дегуманізація і деперсоніфікація, всеохоплююча іронія і скептицизм. Усі положення Ортеги-і-Гассета знайшли своє концептуальне відображення у поезії раннього Еліота. Провідними технічними прийомами є метод потоку свідомості, асоціацій, інтуїтивна алюзійність, нав'язана філософією А.Бергсона, численні ремінісценції та цитатці різноманітних

літературних джерел (від Еклезіаста до французьких символістів).

### Література:

1. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: Академія, 1997. – 752 с.
2. Хосе Ортега-і-Гассет. Дегуманізація мистецтва // Всесвіт, 1992. - № 3-4. – С.144-166.
3. Еліот Т. С. Музика поезії // Антологія світової літературно-критичної думки. – Львів: Літопис, 1996. – С. 73-82.
4. Eliot T. S. Tradition and the Individual Talent // Norton Antology of Modern Poetry.- New York, 1997. – P. 2207-2213.
5. Павличко. Поезія Томаса Стернза Еліота.//Еліот Т. С. Вибране. - К. : Дніпро, 1990. – С. 3-25.
6. Eliot T. S. The Love Song of J.Alfred Prufrock // Selected Poems. - London: Faber and Faber, 1986. – P. 11-15.
7. Еліот Т. С. Пісня кохання Дж. Альфреда Пруфрока // Еліот. Т. С. Вибране. – К.: Дніпро, 1990. – С. 28-31, 161-166.
8. Бергсон А. Вступ до метафізики // Антологія світової літературно-критичної думки. – Львів: Літопис, 1996. – С. 55-65.
9. Eliot T. S. Gerontion // T. S. Eliot. Selected Poems.– London: Faber and Faber, 1986. – P. 35-37.
10. Еліот Т. С. Геронтіон //Т. С. Еліот. Вибране. – К.: Дніпро, 1990. – С. 54-56.
11. Eliot T.S. Selected Prose. – London: Faber and Faber, 1975.– 398 p.
12. T. S. Eliot. Four Quartets. – London: Faber and Faber, 1977. – 49 p.
13. Т. С. Еліот. Чотири квартети. Іст Коукер // Т. С. Еліот. Вибране. – К.: Дніпро, 1990. – С. 128-134.
14. Newman R. The dream of Gerontius // Norton Antology of Modern Poetry. – New York, 1997. – P. 1878- 188.
15. Eliot T. S. Preludes // Eliot T. S. Selected Poems. – London: Faber and Faber, 1986. – P. 21-23.
16. Еліот Т. С. Прелюди // Т. С. Еліот. Вибране. – К.: Дніпро, 1990. – С. 38-40.
17. Eliot T. S. Rhapsody on a Windy Night //Eliot T. S. Selected Poems. – London: Faber and Faber, 1986. – P. 24-27.
18. Еліот Т.С. Рапсодія вітряної ночі //Еліот Т. С. Вибране. – К.: Дніпро, 1990. – С. 41-43.