

СВОЕОБРАЗИЕ ХРОНОТОПА В "ЗАПИСКАХ НА МАНЖЕТАХ" М.А.БУЛГАКОВА

Впервые напечатанные в 1922 году, "Записки на манжетах" поднимают весьма значимую для Булгакова тему – тему судеб и роли русской интеллигенции в послереволюционное время.

В советской прозе 20-х годов господствовали малые жанры: повесть, рассказ, репортаж, появилось также много мемуаров, стилистически близких художественной прозе, воссоздающих документально точные и вместе с тем окрашенные личным восприятием картины эпохи, чаще – недавнего прошлого. Булгаков оказался перед необходимостью пересмотра субъективных впечатлений под воздействием новых социальных проблем. Его "Записки на манжетах" пока ещё не претендуют на глобальность обобщений, хотя в них уже заметна историческая ёмкость. Булгаков использует напластование временных планов, ретроспекцию, форму воспоминаний. В небольших главках типа дневниковых записей, перемежая временные планы, он сумел нарисовать широкую картину жизни интеллигента, пытающегося выжить в условиях разрушения привычного уклада жизни и начинающего жить в условиях зарождающегося нового строя. В "Записках на манжетах" обнаруживается стремление писателя к развёрнутому повествованию, охватывающему значительный отрезок времени, к воплощению движения истории в характере героя, его эволюции. Одной из важнейших задач Булгакова в небольшом по объёму произведении становится отразить связь времён, течение истории, перемены в современной жизни.

Всё новое, возникшее в жизни и Москвы и всей страны, сразу же ощутил Булгаков. Он страстно впитывал небывалые впечатления, приглядывался к бурным событиям, далеко не всегда ему понятным, зачастую грозным и опасным, но всегда волнующим, новым, – событиям, которые кипели вокруг него прямо на московских улицах. Он слушал политические споры на уличных митингах, читал лозунги и призывы, выписанные на красных полотнищах, перерезавших фасады домов. Восстановление разрушенного в годы гражданской войны хозяйства шло широким фронтом – во всех областях. Особое внимание было уделено печати, которая имела в те годы поистине боевое значение. Ведь она должна была оповещать население о том, что происходит в стране, что предпринимается новой властью для борьбы с разрухой, голодом, эпидемиями. А между тем в Москве не было бумаги, стояли типографии, печатники и наборщики разбрелись по деревням, спасаясь от голода, либо просто вымерли. Всё надо было восстанавливать заново. Советская власть боролась в то время не только с экономической разрухой, но и с книжным и газетным голодом, восстанавливала полиграфическую промышленность.

Булгаков, приехавший в Москву в 20-х числах сентября 1921 года, сразу оказался в самом центре идеологической и политической жизни страны.

13 марта 1922 года состоялся XI съезд партии, на котором были подведены итоги знаменательного года в жизни Советской страны – года, когда свершился переход от военного коммунизма к хозяйственному строительству. В октябре 1922 года Красной Армией и партизанами Дальнего Востока был взят Владивосток и, таким образом, очищен от интервентов последний участок советской земли. В декабре, на I Всесоюзном съезде Советов, произошло объединение в Союз Советских Социалистических Республик. Советское государство постепенно набирало силы, крепло. И это сразу же сказалось во всех областях жизни страны и, естественно, повело к становлению новой культуры.

Михаил Булгаков ни к каким литературным группам не принадлежал. Хотя это и выводило его за пределы групповой борьбы, но и создавало определённые трудности, так как его никто не поддерживал. Художник мог рассчитывать только на свой талант.

Стремление писателей 20-х годов передать атмосферу времени, динамику событий через движение и психологию человека порождает импрессионистические мазки, резкую смену ритмов повествования, его разорванность и фрагментарность. К подобным тенденциям тяготел и Булгаков. Успевший многое понять и пережить, он чувствовал, что материал его наблюдений и раздумий созрел в нём настолько, чтоб стать материалом искусства.

Показать характер эпохи – центральная задача литературы 1920-х годов. Однако ощущение страшных последствий революции и гражданской войны для интеллигента Булгакову удалось передать с большей художественной убедительностью, нежели многим его современникам. Человек и история, родина и революция, гуманизм, вечно человеческое и долг, свобода и необходимость, воля к действию и безволие, соотношение сознательных и инстинктивных моментов поведения человека в переломные моменты истории – вот что определило содержание его произведений.

Булгаков отобразил сложную эпоху перехода из мира монархической России в мир Страны Советов. Эта тема, благодаря своеобразной личности писателя, приобрела для него особую остроту. Булгаков поставил перед собой художественную задачу – отобразить противоречия времени, борьбу новых идей со старыми, раскрыть роль и место интеллигенции в строительстве новой жизни. И этой цели он подчинил всю свою литературную деятельность.

Писатель признавал, что всё его творчество очень личное и тесно связано со всем тем, что пережил он сам. Поэтому произведения Булгакова 20–30-х годов являются выражением собственной внутренней борьбы писателя: "Записки на манжетах" – не только "что-то такое вроде мемуаров", это и горькая повесть (юмор лишь усиливает горечь) о том, как складывается при новой жизни судьба культуры и судьба интеллигенции" [1, 36]. Однако, вобравшее в себя сложный узел вопросов, это произведение не обладает бесспорностью решений и окончательностью выводов. Именно поэтому "Записки" трудно сопоставить с исканиями советской литературы этих лет.

Булгаков стремится понять новое время, новых людей, найти своё место в круговороте жизни. Но для того, чтоб осознать настоящее, ему следует дистанцироваться и "взглянуть на случившееся с ним и другими людьми как на своё и чужое прошлое" [8, 7].

Однако возникает определённый парадокс: рассказчик "Записок" лишён прошлого. Кто он, откуда, что привело его на Кавказ? Вопросы так и остаются без ответа. Уже название "Записки на манжетах" акцентирует наше внимание на эпизодичности, отрывистости, предельной краткости, скорописи записей мемуариста, который в суматохе исторических катаклизмов ведёт свои дневники. Этому впечатлению способствуют и строки точек, безусловно, отмечающие изъятия из текста, но и, по предположению М.О.Чудаковой, использующиеся "по художественным соображениям" [9, 602].

Булгаков, как уже неоднократно замечалось исследователями его творчества, пишет автобиографические "Записки на манжетах", сознательно умалчивая факты своей прошлой жизни. Необходимость умолчания объясняется требованием времени и новой власти к беспощадному выявлению и уничтожению тех, кто хоть каким-то образом был связан с белогвардейцами, петлюровцами, немецкими оккупантами и т.д. Булгакову было чего опасаться. Неслучайно отсутствует даже намёк на причины появления рассказчика на Кавказе. Нужно, однако, помнить, что рассказчик "Записок" – это не Булгаков-мемуарист, не стоит также рассматривать "Записки" как мемуары в чистом виде. Это – стилизованное под мемуары, написанное на подлинном материале, но всё же художественное произведение, в котором автор произвольно сдвигает время, иначе излагает события. Словом, смотрит на своего героя как бы со стороны. Это свойство поэтики Булгакова было тонко подмечено К.Паустовским: "<...> его блестящая выдумка, его свободная интерпретация действительности – это одно из проявлений всё той же жизненной силы, всё той же реальности. Существовал мир, и в этом мире существовало как одно из его звеньев – его творческое юношеское воображение" [6, 96]. Таким образом, автобиография превращается в художественное воплощение времени, "повествование о честном интеллигенте, сумевшем выстоять в трудную и опасную эпоху перелома и найти своё место в новой жизни и литературе, не поступаясь высокими идеалами классической русской культуры" [8, 12]. Именно это делает "Записки" историческим документом и человеческим свидетельством эпохи.

Отошли в прошлое события революции и гражданской войны. Новые сложные задачи встали перед страной. Современность выдвинула на смену проблеме "интеллигенция и революция" проблему "личность и социалистическое общество". "Записки на манжетах" по-своему освещают эту тему места интеллигенции в новой социалистической действительности.

Композиционно "Записки" разделяются на три части: первую, где действие происходит во Владикавказе, вторую, в которой автобиографический герой посещает Тифлис и Батум, и третью, связанную с Москвой. Причём, первую и вторую части некоторые исследователи, как, например, Н.А.Козлов, объединяют в одну, условно называемую "Кавказ".

Уже первые строки "Записок", изображающие непонятного "в гетрах и с сигарой", который мечется, как угорелый, что-то загадочно бормочет, и, наконец, исчезает, создаёт у читателя "ощущение неустойчивости, зыбкости бытия", что "становится определяющим мотивом, возникающим на основе парадоксальности самой действительности. Всё вокруг какое-то ненастоящее, бутафорское" [3, 136].

По замечанию В.Г. Боборыкина, "Записки на манжетах" – это наблюдения, раздумья, тревожные вопросы среднего интеллигента, который не понял и не принял революции, убежал от неё, пока хватало сил, но в конце концов был достигнут новой жизнью и вот вынужден искать в ней для себя место и занятия" [1, 17]. Бег от революционного хаоса, который вырывает Мишу, героя "Записок", из привычного пространства, заносит его на Кавказ. Герой переживает состояние глубочайшей усталости, апатии: "Хотел выбежать за ним... но внезапно махнул рукой, вяло поморщился и сел на диванчик" [2, 473]. Ему уже всё равно – бежать или оставаться.

Неопределённость бытия героя, беспомощность перед жизненными зигзагами передаётся Булгаковым при помощи рваного ритма повествования. В душе и в голове Миши сумбур, сумятица чувств, мысли скачут и путаются. Отчаяние, охватившее Мишу, заставляет его воспринимать болезнь – тиф – как избавление от необходимости вновь куда-то бежать, что-то предпринимать, решать, вновь разочаровываться: "Как хорошо после тумана. Дома. Утёс и море в золотой раме. Книги в шкафу" [2, 474]. Устойчивый мотив дома – избавителя от тревог, вечного пристанища измученной души, столь характерный для всего творчества Булгакова, пронизывает повествование: "Домой. По морю. Потом в теплушке. Не хватит денег – пешком. Но домой. Жизнь погублена. Домой!.." [2, 490].

Чужое пространство, в котором находится Миша, враждебно ему: "Чужое всё <...> Ковёр на тахте шершавый, никак не уляжешься, подушка жёсткая, жёсткая..." [2, 474], кавказские горы – проклятые, нет в них умиротворения, как в далёких горах Мельникова-Печерского, покрытых лесами и ковром хвои, с белым скитом и монашками. Однако это пространство, такое своё, родное, тоже стало чужим герою: война совершила невозможное. Теперь Мишу отделяет от родного дома не столько пространство, сколько время. Миша умом понимает, что прежнего Дома уже не будет, т.к. возврата к прошлому нет. Поэтому он готов одно чужое пространство сменить на другое, но с более понятным и привычным укладом жизни – на Париж.

Мишу гнетёт страх, лейтмотивом звучит строчка из песенки: "Мама! Мама! Что мы будем делать!"

Новая жизнь, которую испуганный и растерянный интеллигент воспринимает настороженно, оказывается не такой страшной, хотя и необычной, требующей порой болезненного привыкания. В неё надо входить так же, как и в жизнь в чужом краю. Герой с трудом начинает понимать, что происходит вокруг него.

Композиция всей главы и отдельных эпизодов, структура повествовательной речи, построение диалогов, постоянно перебиваемых посторонними лицами или отступлениями, повышенный темп развития действия создают ощущение предельной напряжённости и вместе с тем бестолковой суеты. Все куда-то спешат, а в результате ничего не происходит. Рождается гротесковая ситуация бега по замкнутому кругу. Так автор создаёт в своём произведении картину не настоящей жизни, а всего лишь её имитации. Движение в пространстве какое-то хаотическое, вызывающее ощущение нереальности, фантазмагоричности происходящего. И вот уже перед нами не жизнь во всей её полноте и узнаваемости, а какой-то театр абсурда: "В гулком здании ходят, выходят... В комнате, на четвёртом этаже, два шкафа с оторванными дверцами; колченогие столы. Три барышни с фиолетовыми губами, то на машинках громко стучат, то курят.

Сидит в самом центре писатель и из хаоса лепит подотдел. Тео. Изо. Сизые актёрские лица лезут на него и денег требуют.

После возвратного – мёртвая зыбь. Пошатывает и тошнит. Но я заведываю. Зав. Лито. Осваиваюсь.

– Завподиск. Наробраз. Литколлегия.

Ходит какой-то между столами. В сером френче и чудовищном галифе. Вонзается в группы, и те разваливаются. Как миноноска режет воду. На кого ни глянет – все бледнеют. Глаза под стол лезут. Только барышням – ничего! Барышням – страх не свойственен.

Подошёл. Просверлил глазами, вынул душу, положил на ладонь и внимательно осмотрел" [2, 479].

И сам "серый френч", и синюшные актёры, и фиолетовогубые барышни – все они кажутся обитателями inferнального пространства, неведомо каким образом оказавшимися не по ту, а по эту сторону бытия. Страх – основная примета этого жутковатого средоточия не то людей, не то теней. Именно так воспринимаются эти персонажи Мишей, хотя его жизнь теперь подчинена выживанию в новых условиях. Герой "Записок" довольно быстро осваивается в чуждом и достаточно враждебном ему мире, хотя так и не принимает его. Напротив. Его душа по-прежнему вмещает в себя бережно хранимые реликвии прежней жизни. Прошлое не исчезает для героя с уходом реалий канувшего в Лету мира. Прошлое свято оберегается. Герой чувствует себя стражем обесцененных, по его глубокому убеждению, ценностей: поэтических образов русской старины, с детства воспитанных представлений о чести и справедливости, добре и зле. И именно это оказывается причиной его конфликта с новым миром.

Здесь, согласно с определением Н.Ф.Копыстьянской, мы имеем дело "с пространством переживания как взаимоотношения внешнего (локального) пространства со внутренним (психологическим)" [4, 89]. Герой "Записок" вынужденно находится в чужом для него пространстве. Оно не удовлетворяет его ни материально, ни духовно. Его отношение к этому пространству резко отрицательно. Внешне для Миши место его пребывания остаётся своим пространством – родиной, откуда он так и не эмигрирует в Париж, но внутренне – чужим, отсюда и понятие "внутренняя эмиграция".

Изображённая в "Записках" среда является общей для всех действующих лиц, однако воспринимается она ими по-разному, иногда диаметрально противоположно, и это создаёт многоплановость изображения. Н.Ф.Копытянская подчёркивала, что в подобных случаях "при всей конкретности пространственных описаний, они получают добавочную функцию метафорического и даже символического выражения интеллектуального, духовного, морального уровня каждого лица и общества в целом" [4, 92-93].

Булгакова роднит с модернистами изображение чужого, деиндивидуализированного мира с его закономерностями безумия, ибо чем как не безумием является отрицание Гоголя, Достоевского, Пушкина, призывы выкинуть их в печку?! Злостью и ненавистью напоены и устные выступления представителей нового общества и газетные публикации. В таком мире у человека не может быть своего пространства, и такой мир не ограничен конкретными координатами. Наверное, поэтому стремление Миши вырваться в Москву, воплотившись, не приносит ему чувства удовлетворения: он вновь попадает в чужое пространство. Создаётся впечатление, что он просто обречён пребывать в одном лишь чужом, враждебном ему внешнем пространстве. Однако в отличие от модернистов, у которых трагедия личности заключается в том, что чужое внешнее пространство они признают в итоге своим внутренним пространством, смиряются с ним, подчиняются ему, герой Булгакова оставляет за собой право жить своей внутренней жизнью.

Отражённое Булгаковым в "Записках" своё и чужое пространство и отношение к тому, что воспринимается как чужое, способствует типизации, воссозданию типичных для данного времени персонажей и ситуаций.

В "Записках" мы встречаем, так сказать, бестелесный персонаж, точнее, несколько персонажей, целое множество ветров, которые подхватывают и несут в пространстве и времени героев повествования: "Сквозняк подхватил. Как листья летят. Один – из Керчи в Вологду, другой – из Вологды в Керчь" [2, 483]. Ветер перемен заносит Мишу в вожделенную Москву. Перемены, затрагивая служебное положение и личную жизнь повествователя, возникают стихийно и стремительно, как будто по дьявольскому наваждению. Вторая часть "Записок" – это уже начало "Дьяволиады" с её бесчисленными стеклянными клетками, наводящими ужас на "кроткого" и "нежного" делопроизводителя.

В Москве всё происходит как-то фантастически быстро, словно по велению каких-то сил. Дьявольски легко Миша находит не только ночлег, но и работу. В мгновение ока его назначают секретарём Лито. Получает паёк и зарплату, пускай и не регулярно, но всё же... Однако история превращения Миши из беженца, гонимого ветрами перемен, в "первого после Горького человека", его перемещений в пространстве и времени столицы похожа на дьявольское наваждение, она исполнена ирреальности: разителен контраст между пространством воображаемым ("<...> в первой комнате ковёр огромный, письменный стол и шкафы с книгами. Торжественно тихо. За столом секретарь – вероятно, одно из имён, знакомых мне по журналам. Дальше двери. Кабинет заведующего. Ещё большая глубокая тишина. Шкафы" [2, 493]) и пространством реальным ("Да я не туда попал! Лито? Плетёный дачный стул. Пустой деревянный стол. Раскрытый шкаф. Маленький столик кверху ножками в углу <...> Комната с оборванными проводами была глуха" [2, 49]). В этой связи важным кажется нам замечание Е.Н.Нурахметова относительно того, что "пространство может быть реальным, привязанным к определённому географическому пункту, но может быть воображаемым. <...> Предметы, расположенные в художественном пространстве текста, организуют пространство и являются ценностными ориентирами" [5, 18-19]. Мир прежних ценностных ориентиров разрушен, и это ведёт к несовпадению ожидаемого и увиденного. Герой пытается подогнать реальный мир под привычные стандарты, поэтому Миша становится похожим на фокусника, который "из пустоты достал конторку красного дерева старинную" [2, 496]. Откуда-то появляются (так и хочется добавить – материализуются) стул, бумага и чернила и, наконец, как апофеоз всей этой чертовщины – "барышня, медлительная, печальная" [2, 496]. "Гиперболизм изображения переходит в фантазмагорию. Политональная ирония первой части переходит в грустно-насмешливую самоиронию во второй. В ней документальное изложение событий, приводятся записки, приказы, протоколы, но всё это тень деятельности, а не сама деятельность" – отмечает Н.А.Козлов [3, 137]. Лито существует, но его как бы и нет: "Мы думали – вас нет", – говорит барышня, получившая для Лито корреспонденцию [2, 498]. Булгаков мастерски рисует детали канцелярского быта, который подавляет любую индивидуальность, превращает личность в функцию, в которой ценность человеческой жизни определяется только занимаемой должностью: "В вас что-то такое есть. Нужно было бы вам похлопотать об академическом пайке", – заявляет Мише старик-сотрудник, увидав машину, на которой тот теперь ездит [2, 498]. Люди, которые окружают Мишу, странным образом появляются и так же непонятно куда-то исчезают: "Старый и молодой пришли в восторг. Нежно похлопали меня по плечу и куда-то исчезли" [2, т.1, с.496]. Однако странным образом исчезает и само Лито. И вот уже Мише кажется, что всё произошедшее с ним – всего лишь сон, колдовство, что всего этого никогда не было. Он, в одно

мгновение превратившись в испуганного, подавленного, не уверенного в своём душевном здоровье человека, превращается в полуобезумевший автомат, который тщетно пытается отыскать вчера ещё реальное, а сегодня эфемерное Лито. В погоне за этим мистическим Лито Миша бесконечно ходит по кругу – автор использует повторяющиеся ситуации, усиливая эффект замкнутого пространства, тупика, предвосхищая сюжетные пространственно-временные ходы "дьяволиады". И время и пространство происходящей с Мишей "дьяволиады" не согласуются с реальностью. Поэтому Миша безуспешно мечется по коридорам в поисках злополучной кв. 50, комнаты 7. И он не теряет надежды найти Лито, "если, конечно, оно не нырнуло в четвёртое измерение. Если в четвёртое, тогда – да. Конец" [2, 503].

Фрагментарная композиция "Записок" подчёркивает хаотичность, разорванность внутреннего мира героя. Происходящее вокруг настолько абсурдно, что порождает у него болезненные галлюцинации, хотя сознание пытается преодолеть надвигающееся безумие. Мотив "сна-погони", сопровождающий исчезновение и поиски "заколдованного Лито", окрашивает действие в фантастические тона и предваряет не только "Дьяволиаду" и "Записки покойника", но и, как отмечает В.Б.Петров, "Мастера и Маргариту": "Пересечение, а порой и совмещение сна с явью, обыденного с фантастическим, реального с призрачным составляет одну из ведущих особенностей поэтики булгаковских текстов. Оно раздвигает границы (пространственные, временные, бытийные, совместимости) авторских возможностей в исследовании "ноэзного" (Гуссерль) мира, оно расширяет возможности интенционального анализа явлений за счёт множественности конституируемых коррелятов (проявлений)" [7, 90].

Определяющим в "Записках" является мотив болезни. Поначалу он воспринимается персонифицированно – болен герой. Причём, как уже указывалось, болезнь воспринимается Мишей как избавление от мучений, связанных с необходимостью бега от устрашающей действительности. Однако вскоре читатель начинает прозревать: болен сам мир, и подтверждением тому является мистический мотив "дьяволиады". Страх героя, его бред объясняются не столько болезнью, сколько безуспешным стремлением объяснить и принять окружающий его "дьявольский" мир перевёртышей, в котором невежественный чиновник нарекает себя критиком, а писатель вынужден стать чиновником от литературы, имитируя бурную деятельность (глава "Я включаю Лито"), где искажаются представления о подлинных и мнимых ценностях, о добре и зле.

Проблема художественного времени "Записок" может быть представлена как движение от далёкого прошлого через события недавних лет и настоящего к будущему. Настоящее не может быть понятым без осмысления вчерашнего дня, революции и гражданской войны, которые становятся своеобразной точкой отсчёта не только для настоящего, но и для будущего развития страны, всего дальнейшего хода истории.

Список использованных источников

1. Боборыкин В.Р. Михаил Булгаков: Кн. для учащихся ст. клас сов / В.Р.Боборыкин. – М.: Просвещение, 1991. – 206 с.
2. Булгаков М.А. Собр. соч. в 5-ти т. – Т.1. / М.А.Булгаков. – М.: Худож. лит., 1989. – С. 473 – 508.
3. Козлов Н.А. О себе и о других с иронией ("Записки на манжетах" М.Булгакова) / Н.А.Козлов / Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова: Межвуз. сб. науч. тр. – Куйбышев: Куйбышевский пед. ин-т, 1990. – С. 129-138.
4. Копыстьянская Н. Функциональность "чужого пространства" в поэтике художественного произведения / Н.Копыстьянская // Stylistyka. – 2002. – Т.ХІ. – S. 89-100.
5. Нурахметов Е.Н. Роль акцентного выделения в пространственно-временной организации художественного текста / Е.Н.Нурахметов // Пространственно-временная и ритмическая организация текста: Сб. науч. тр. – Вып.265. – М.: Моск. гос. пед. ин-т иностр. яз. им. Мориса Тореза, 1986. – С. 16-32.
6. Паустовский К.Г. Булгаков / К.Г.Паустовский // Воспоминания о Михаиле Булгакове. – М.: Сов. писатель, 1988. – С. 93-108.
7. Петров В.Б. Аксиология Михаила Булгакова / В.Б.Петров. – Магнитогорск: МаГУ, 2000. – 246 с.
8. Сахаров В. "Моему будущему биографу..." / В.Сахаров // Булгаков М.А. Записки на манжетах. Ранняя автобиографическая проза. – М.: Худож. лит., 1988. – С. 3-14.
9. Чудакова М.О. "Записки на манжетах": Комментарии / М.О.Чудакова // Булгаков М.А. Собр. соч. В 5-ти т. – Т.1. – М.: Худож. лит., 1989. – С. 598-612.

Анотація. У статті розглядається своєрідність хронотопа в "Записках на манжетах" М.О.Булгакова. Встановлено, що хронотоп відіграє важливу роль у розкритті теми долі та

ролі російської інтелігенції у післяреволюційний час. Автор статті аналізує одне з важливіших завдань Булгакова – відобразити зв'язок часів, плин історії, зміни у сучасному житті в невеликому за обсягом творі.

Ключові слова: М.О.Булгаков, хронотоп, час, простір, "мала проза", жанр.

Summary. *The peculiarity of chronotop in "The Notes on the Cuffs" by M.Bulgakov is considered in the article. It is noted that chronotop plays the important role in the revelation of the theme of Russian intelligentsia's destiny in the postrevolutionary time. The author of the article is analyses one of Bulgakov's important aids – to show in the little book the time's relations, historical events, changes in the contemporary life.*

Key words: M.A.Bulgakov, chronotop, time, space, "short prose", genre.

УДК 821.111–1.09

Лівіцька О.В.

СПЕЦИФІКА ЕПІТЕТНОЇ СИСТЕМИ "OLD POSSUM'S BOOK OF PRACTICAL CATS": СПРОБА КЛАСИФІКАЦІЇ

Творчість Т. Еліота є однією з незаперечних поетичних вершин не лише англійської літератури, але й всесвітньої літератури ХХ ст. Із часів першої світової війни до п'ятидесятих років минулого ст. він був одноособовим володарем "модерністської" літератури. Ім'я Т. Еліота заслужено ставлять в один ряд з іменами видатних поетів ХХ ст.: П. Валері, У. Йейтса, П. Клоделя, Е. Паунда, Р. Рільке та інших. Якщо на початку ХХ ст. Т. Еліот вважався експериментатором в області англійського вірша, творцем авангардного мистецтва, то із середини 1940-х р. він стає визнаним метром англійської поезії. В 1948 р. йому була присуджена нобелівська премія. "Головна причина й дотепер неослабного інтересу до Т. Еліота в тому, що він великий новатор англійської поезії, стилістичний революціонер" [2, 86].

До цього часу англійський поетичний світ виявився розколотий у співвідношенні три до одного: три чверті віршотворців практикували "під Еліота" чи з оглядкою на теоретичні положення, висунуті ним в есеїстиці; четверта чверть замислила й почала бунт проти еліотівської поезії й, головне, еліотівської поетики. Однак нової поетичної революції так і не відбулося. Воно й не дивно: Т. Еліот створив не лише вірші й поеми, але й визначив своєрідний канон поезії високого ґатунку.

Художня спадщина Т. Еліота стала органічною ланкою, що поєднувала різноманітні явища в світовому літературному процесі. Сентизована поезія Т. Еліота стала оригінальним втіленням змісто-формальних особливостей. "На відміну від романтиків Т. Еліот не звільнює емоції, а тікає від них. Т. Еліот створював деперсоналізовану поезію, в якій немає образу індивідуалізованої особистості" [7, 432]. Найбільше Т. Еліота приваблювали такі стильові якості поетичного мовлення: строгість, точність, образність у поєднанні з чіткістю ритмічної організації, насамперед, віршованої організації. Т. Еліот виділив і намагався органічно поєднати здобутки трьох поетичних традицій – метафізичну, класичну та символістську. Поетика творів Т. Еліота будувалась на своєрідному принципі злиття різних видів мистецтв, серед яких він найперше виділяв музику, живопис та кінематограф.

Т. Еліот віддавав перевагу формальному підходу в тлумаченні літературних творів. Т. Еліот виокремив та розвинув принцип відмови від розгляду художнього твору в необхідних зв'язках з особистістю письменника, його біографією. "На думку Т. Еліота твір існує незалежно від автора, твір є автономним і являє собою самостійну цінність" [7, 433]. Ці теоретичні положення були щільно пов'язані з художньою практикою Т. Еліота.

З усього написаного Т. Еліотом найбільшу художню привабливість зберігають його поетичні твори. Саме поетичні твори Т. Еліота є досить вражаючими в аспекті художньо-формальних прикмет та творчої унікальності. Для найбільшого метафізичного поета новітнього часу поезія – це не прекраснотворна доброта, що відкривається людині в її зіткненні зі світом, але "інтимне таїнство реальності", що виявляється в надрах авторського "я" [11, 5]. Елітарна, часом езотерична, поезія Т. Еліота стала настільки популярною, що нею відверто захоплювалася кожна людина, яка більшою чи меншою мірою здатна до самоосмислення, рефлексії, трансцендентуванню, потрясінню.