

## Актуальні проблеми сучасного літературознавства

УДК 821.111-1

DOI: 10.26565/2227-1864-2021-88-20

### Так починався імагізм

*Євгенія Семенівна Чернокова*

*доктор філологічних наук, професор кафедри  
історії зарубіжної літератури і класичної філології,  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна  
(майдан Свободи, 4, м. Харків, 61022, Україна);  
e-mail: yeschernokova@gmail.com*

У розвідці йдеться про історико-літературну вагу першого етапу розвитку англійського імагізму. Зосередженість на тому, як імагізм починався, важлива, адже саме аналіз першого етапу його розвитку дозволяє розкрити головну мету цієї розвідки – довести, що короткий успіх і довготривалий вплив імагізму на історію поезії (і частково ліричної прози) двадцятого століття укорінені не тільки у формулюванні утилітарних «правил поведінки» нової поезії, але й у більш глибокій і складній полеміці-взаємодії з попередньою традицією – класицизмом, романтизмом та символізмом.

Новим є акцент на теорії і практиці діяльності «Клуба поетів» (Т. Е. Г'юм, Ф. Флінт та ін.), а особливо на поезії Едварда Сторера. Такий ракурс дослідження корегує та поглиблює загально відоме уявлення про роль Езри Паунда як єдиного «імпресаріо» імагізму і модернізму. Е. Сторер підтримав Т. Е. Г'юма у нагальності розриву з романтичною естетикою на користь класицистичної; заміни метафори аналогією; орієнтації на передачу досвіду через конкретний образ («Лекція з сучасної поезії» та «Романтизм і класицизм»). Спільним було і прагнення нової поетики вірша, що заперечувала абсолютний імператив дотримання силабо-тоніки чи штучного ритму й рими. Огляд теоретичних міркувань перших імагістів підкріплюється аналізом поезій Т. Е. Г'юма («Осінь», «Набережна», «Перетворення») та Е. Сторера («Ілюзія», «Образ», «На березі») на тлі поезії романтиків та георгіанців. Саме Т. Е. Г'юм, Ф. Флінт, Е. Сторер і «Клуб поетів» зробили перші важливі кроки для радикального оновлення поезії ХХ ст., не тільки декларуючи нові відносини між автором/ліричним героєм – текстом/образом – і читачем, але й демонструючи у своїх поезіях увагу до рецептивної складової поезії; прагнення нової об'єктності замість романтичної абстрактності; імперсональність, технічну свободу і «новий символізм», залежні від «маленьких сухих образів».

**Ключові слова:** імагізм, модернізм, «Клуб поетів», образ, аналогія, рецепція, імперсональність, георгіанці, класицизм, романтизм, символізм

#### **Чернокова Е. С. Так начинался имагизм**

Статья посвящена важности первого этапа развития англоязычного имагизма в истории литературы двадцатого века. Сосредоточенность исследования на том, как начинался имагизм, важна, поскольку именно анализ первого этапа его развития позволяет раскрыть главную цель работы – доказать, что короткий успех и длительное влияние имагизма на развитие поэзии (и лирической прозы) ХХ века коренится не только в формулировании утилитарных «правил поведения» новой поэзии, но и в более глубоком и сложном взаимодействии-полемике с предшествующей традицией – классицизмом, романтизмом и символизмом.

Новизна исследования заключается в пристальном внимании к деятельности «Клуба поэтов» (Т. Э. Хьюм, Ф. Флинт и др.) и в частности, развитию теории имагизма и его практики в творчестве Эдварда Сторера. Такой ракурс исследования корректирует и углубляет общепринятое представление о роли Эзры Паунда как единственного «импресарио» имагизма и модернизма. Эдвард Сторер поддержал Т. Э. Хьюма в необходимости разрыва с романтической эстетикой в пользу классицистической; замены метафоры аналогией; ориентации на передачу опыта через конкретный образ («Лекция о современной поэзии» и «Романтизм и классицизм»). Общим был и поиск новой поэтики стиха, которая отрицала абсолютный императив силабо-тоники, искусственного ритма и рифмы. Обзор теоретических взглядов первых имагистов сопровождается анализом стихотворений Т. Э. Хьюма («Осень», «Набережная», «Превращение»), Э. Сторера («Иллюзия», «Образ», «На берегу») на фоне поэзии романтиков и георгіанцев. Именно Т. Э. Хьюм, Ф. Флинт, Э. Сторер и «Клуб поэтов» сделали первые важные шаги для радикального обновления поэзии ХХ ст., не только декларируя новые отношения между автором/лирическим героем – текстом/образом – и читателем, но и демонстрируя в своих стихах внимание к рецептивной составляющей поэзии; стремление к новой об'єктности вместо романтической абстрактности; імперсональність, технічну свободу и «новый символизм», подчиненные «маленьким сухим образам».

**Ключевые слова:** имагизм, модернизм, «Клуб поэтов», образ, аналогия, рецепция, имперсональность, георгіанцы, романтизм, классицизм, символизм

#### **Yevheniya Chernokova. So Imagism Began**

The paper aims at exploring the importance of the first period of Imagism development in the twentieth-century literary history. Turning our mind to the dawn of Imagism is important because the analysis of its first stage helps uncover the main goal of the research – to prove that the short success history and the long-term influence of Imagism on the twentieth-century English-language poetry and lyrical narrative history have been rooted both in the practical “behaviour rules” for the new poetry and in the complex aesthetic debate with the previous tradition – Classicism, Romanticism and Symbolism.

The new focus of the research is the investigation of "The Poets' Club" (T. E. Hulme, F. Flint et al.) and particularly Edward Storer's activity in Imagist theory and practice elaboration. This aspect of the paper adjusts and deepens the generally accepted point of view on the Ezra Pound's decisive role in shaping the movement being the only "impresario" of Imagism and Modernism. T. E. Hulme's ideas of breaking with the Romantic aesthetics for the Classicist one; substituting metaphor with analogy; focusing on particular physical image ("Lecture on Modern Poetry", 1908; "Romanticism and Classicism", 1911) were supported by Edward Storer. The search for new verse poetics denying the absolute imperative of syllabic tonics, artificial rhythm and rhyme, was also common. First imagists' theoretical views review is backed up with the analysis of Hulme's ("Autumn", "Embankment", "Conversion") and Storer's ("Illusion", "Image", "By the Shore") poems on the background of Romantic and Georgian poetry. It's hardly possible to over-estimate the role of T. E. Hulme, F. Flint, E. Storer and "The Poets' Club" in Imagism making as they were not just proclaiming the new relations "author/persona – text/image – reader" but also exhibiting the concern for the receptive side of poetry; new objectiveness instead of Romantic abstraction; impersonality, technical freedom and "new symbolism" found in "small dry images".

**Key words:** Imagism, Modernism, «The Poets' Club», image, analogy, receptiveness, impersonality, Georgians, Classicism, Romanticism, Symbolism

Імажизм є не просто однією з численних «течій» авангарду початку ХХ століття. Загально прийнятним стало не тільки визнання його самостійної ваги, але й вирішального впливу на радикальну зміну поетичного дискурсу, результатом якого постає поезія модернізму. Підручники з історії літератури однозначно пов'язують імажизм із революцією в англомовній поезії: «У своїй ясності, концентрованій точності й контрольованій формальній свободі найкращі роботи імажистів були вкрай важливі як антидот до виснажених поетичних умовностей ХІХ століття й суб'єктивних надмірностей поетів-символістів» [16, с. 328-9]. Т. С. Еліот вважав імажизм «реперною точкою», «першим залпом» ("opening salvo") [6, с. xix] у розвитку англо-американського модернізму. Можна, звичайно, вважати імажизм «тільки короткою зупинкою» напередодні появи нової поезії ("only a brief stopping place for the new poetic movement"), як це робить впливовий Девід Дейчес [10, с. 1123]. Можна говорити, що «імажизм – це «відволікаючий маневр» (a "red herring"), який має значення хіба що в історії Паунда, але не поза нею», як це робить авторитетний дослідник творчості Паунда Г'ю Кеннер [15, с. 58]. Та подальша історія поезії усього ХХ століття доводить, що саме на цій «зупинці» були закладені підвалини розриву з минулим і знайдені вектори майбутнього – не тільки у розробці теоретичних принципів, але й у їх реалізації у творчості таких тісно пов'язаних з імажизмом великих поетів-модерністів, як Т. С. Еліот, Езра Паунд, Д. Г. Лоренс, Вільям Карлос Вільямс, Маріанна Мур, Е. Е. Каммінгс та інші. Тож, справедлива думка Г'ю Вайтмеєра: «Імажизм, можливо, є найважливішим окремим рухом у англомовній поезії двадцятого століття. Жоден видатний поет покоління Паунда чи двох наступних не залишився осторонь імажистської теорії чи практики» [20, с. 10]. Тим важливіше пильно придивитися до того, як імажизм починався, адже зосередження на першому етапі його розвитку дозволяє розкрити головну мету цієї розвідки – довести, що короткий успіх і довгий вплив імажизму на історію поезії (і частково

ліричної прози) ХХ століття укорінений не тільки у формулюванні утилітарних «правил поведінки» нової поезії, але й у більш глибокій і складній полеміці-взаємодії з попередньою традицією – класицизмом, романтизмом та символізмом.

Разом з тим, англо-американські дослідники вважають імажизм «граматичною школою модерністської поезії» ("the grammar school of modern poetry"), підкреслюючи зосередженість імажистів не стільки на розробці послідовної теорії, скільки на «інструкціях і практиці застосування основних принципів» [17, с. 329].

Вагомий вплив імажизму в історії англомовної поезії початку ХХ ст. зумовлений низкою факторів. Відомий американський дослідник англомовної поезії Девід Перкінс виділяє такі: розумне й потужне «просування» («promotion») імажизму спочатку Езрою Паундом, а згодом й Емі Ловелл; ясність доктрини та практичних порад, що їх пропонували імажистські маніфести; суголосність з іншими, такими, що вже довели свою впливовість, тенденціями. Останні, як вважає американський дослідник, полягали в прагненні імпресіоністської точності нотування дійсності; зацікавленості сучасних поетів можливостями японської та китайської поезії вкласти сугестію і візуальність у стислу форму на кшталт хайку; орієнтації поезії 1890-х на живопис, скульптуру та інші «просторові» ("spatial") мистецтва; особливій увазі символістської поезії до образності; заклику Г'юма до точності поетичного висловлювання і важливості метафори; відмові від «поетизмів» і риторики; розвитку вільного вірша і розмовної «ідіоми» [17, с. 329].

В історії імажизму традиційно виділяють три етапи, кожен із яких, на наш погляд, потребує уточнення й доповнення згідно з новітніми науковими публікаціями.

Перший етап (саме про нього йдеться у нашій розвідці) пов'язаний із діяльністю «Клуба поетів» (1908–1910), до якого входили Томас Ернст Г'юм, Френсіс Флінт, Едвард Сторер, Френсіс В. Танкред, Джозеф Кемпбелл, Флоренс Фарр та трохи згодом Езра Паунд, і відзначений саме формуванням естетичних засад імажизму. Паунд у своїй передмові до публікації віршів Г'юма назвав імажистів «потомками забутої школи 1909 року» ("the descendants of the forgotten school of 1909") [8, с. 266], таким чином надовго визначивши статус

і роль «Клуба поетів» у історико-літературній перспективі. Але ця роль не може бути забута, а має бути осмислена, виходячи з цілої низки причин.

Поява будь-якої нової «школи» передбачає полеміку з тією традицією, яку вона обирає як неприйнятну для себе, у запереченні/діалозі з якою вона формується, карбується і, врешті-решт, постає як естетична система. Таким «антагоністом» для нової поезії ХХ століття стає романтизм. Усі адепти нової поезії різною мірою заперечували творчість тих своїх сучасників, які, на їх погляд, естетично «паразитували» на романтичній традиції. Саме це, на думку новаторів, робили георгіанці, хоча, як вже доведено, творчість, наприклад, Едварда Томаса демонструє граничну ємність змісту, семантичний резонанс простого, не тропейного слова, об'єктний фокус бачення світу, прозову інтонацію та інші ознаки «модерності» [5, с. 324]. Та боротьба за нову поезію тривала запекла, аж до фізичного протистояння: відомо, що Паунд, наприклад, викликав на дуель другорядного поета Л. Аберкромбі через його «георгіанську відданість Вордсворту».

Тож, теоретична проблематика імажизму, перш за все, зосереджена на полеміці з романтизмом. Попри загальну прагматичну направленість імажистської теорії, роботи Т. Е. Г'юма «Лекція з сучасної поезії» та «Романтизм і класицизм» (“Lecture on Modern Poetry”, 1908; “Romanticism and Classicism”, 1911) [14]<sup>1</sup> вирізняються тим, що дають можливість зрозуміти загальні принципи руху модерністської поезії від романтизму через нове осмислення класицизму до нової поезії. Як показує Н. Рейнгольд у ґрунтовному аналізі «Романтизму і класицизму», Г'юм намітив тут «декілька ліній переоцінки [романтизму]: ціннісну (відношення до Бога і людини), естетичну (прекрасне у відношенні до безкінечного) і технічну (якість поетичної майстерності)» [3, с. 203]. Це, безумовно, виокремлює роботи Г'юма з-поміж більш пізніх за часом статей Паунда, Флінта, Олдінгтона, які були зосереджені саме на «технічних» якостях вірша. З іншого боку, на наш погляд, важливо зазначити, що усі ці лінії тісно пов'язані й обумовлюють одна одну. Відтак, Н. Рейнгольд наголошує на тому, що, за Г'юмом, романтизм і класицизм сповідують «два протилежні уявлення про людину»: «Романтизм бачить людину джерелом безкінечних можливостей, в той час як класицизм виходить з визнання скінченності («конечности». – Н. Р.) людини<sup>2</sup> та

її прагнень» [3, с. 204]. Як зазначає дослідниця, однією з важливих ідей «Класицизму і романтизму» є «думка про динаміку мистецтва та зміну художніх форм як про відкриття, освоєння та вичерпаність певного простору творчих можливостей». Ця динаміка невпинна, наголошує Г'юм, цей «маятник» зміни естетичних парадигм не може зупинитися, не має «точки спокою», і зараз він відхиляється від романтизму в бік класицизму [3, с. 206–207]. Г'юм прямо називає тих, хто демонструє у своїх поезіях два протилежні «ставлення (“attitudes”) до космосу, до людини»: з одного боку, це Горацій, більшість елізаветинців, Поуп і Драйден, а з другого – Ламартін, Гюго, частково Кітс, Колрідж, Байрон, Шеллі, Свінберн [14, с. 467].

Найважливішим у Г'юма, на наш погляд, є не акцентований в аналізі російської професорки рецептивний аспект роботи. Адже і «філософія», і «техніка» імажизму базується саме на цій ідеї про обов'язкову «окремішність» образу, що апелює до ідеї про обмеженість людського сприйняття світу в його світоглядній та естетичній іпостасях. Наголошуючи на тому, що «людська природа» – не невичерпний у своїй глибині «колодязь» (“a well”), а обмежене «відро» (“a bucket”), не «постійний політ над безоднею» Гюго [14, с. 466–467], Г'юм говорить, що нова поезія «маленьких сухих образів» [Ibid, с. 474] має наповнити ідею прекрасного сучасної людини через її локалізацію у конкретному досвіді митця-читача на противагу «необмеженій безмежності» романтичного уявлення. Саме у відчутті пов'язаності поета з власним «земним» досвідом, суголюсним із таким же досвідом сучасного читача, і полягає одна із важливих ознак нової поезії: «Він завжди пам'ятає, що він пов'язаний із землею. Він може стрибнути, але завжди повертається назад; він ніколи не улетить у навколишній газ (“...he never flies away into the circumambient gas”))» [Ibid, с. 467].

Г'юм, загострюючи рецептивний аспект своєї розвідки, наголошує на тому, що мова – це «суспільна річ (“communal thing”) за своєю природою; тобто вона відображає не конкретну річ, але компроміс – те, що є спільним для вас, мене й усіх», кожен бачить щось своє, тому, щоб бути зрозумілим, поет має вступити у запеклу боротьбу з мовою, концентруватися на своїй меті [Ibid, с. 474].

Із стилістики наведених вище прикладів ясно, що перед нами – критична проза поета, і для пояснення Г'юм обирає ще одну метафору. Він говорить про «криві архітектора», тобто такі рівні смужки дерева, яким можна надати *майже* будь-якої форми, викривлюючи їх. Оце *майже*, додає Г'юм, ненависне для того митця, яким він хотів би бути. Митець хоче отримати точну форму того, що він бачить, незалежно від того, чи це предмет, чи це ідея в його голові. А особливого зусилля потребує згинання залізної смужки до необхідної митцеві форми [Ibid].

Бачити фізичну річ, аби запобігти сповзанню в абстракцію, – ось головний рецепт сучасної поезії

<sup>1</sup> Г'юм загинув на фронті у 1917 році. Трактат був вперше опублікований Гербертом Рідом (Herbert Read) тільки у 1924 році. На момент його публікації вже були оприлюднені інші «маніфести» імажистів (Паунда, Флінта та ін.), але вони носили більш «прикладний» характер.

<sup>2</sup> У Г'юма “intrinsically limited” (тобто «внутрішня обмеженість»), тож йдеться не про смертність людини.

за Г'юмом, адже «поезія – це пішохід, що веде вас суходолом, проза – потяг, що доставляє вас до пункту призначення» [Ibid, с. 475].

Тут виникає і тісно пов'язане з рецепцією інше важливе питання, над яким розмірковує Г'юм, – як «заземлити» образ, зробити його однозначним, аби відсікти не потрібні поетові конотації, унеможливити «паріння» читача над змістом, аж до повної втрати первинного образу. Головним інструментом для цього (хоча Г'юм і не заявляє про це прямо) є аналогія як антипод метафори у романтизмі. Саме це, як видається, – головний внесок Г'юма в теорію і практику імажизму.

Аналогія (з грецьк., «пропорція», «відповідність»), за визначенням Філософського енциклопедичного словника, – це «відповідність елементів, збіг низки якостей або будь-якого іншого відношення між предметами (явищами, процесами), що дають підстави для переносу інформації, отриманої під час дослідження одного предмету – модель, на іншу – прототип». Крім того наголошується, що ще з часів античності аналогія відома як схожість відношень, а модель і прототип можуть бути дуже відмінними за своєю фізичною природою [4, с.26].

Практичне втілення саме такого розуміння ідеї аналогії можна побачити в поезії Г'юма «Осінь»: *«A touch of cold in the Autumn night – / I walked abroad, / And saw the ruddy moon lean over a hedge / Like a red-faced farmer. / I did not stop to speak, but nodded, / And round about were the wistful stars / With white faces like town children //»* (Дотик холоду осінньої ночі – / Я гуляю на вулиці, / І бачив, як рум'яний місяць прихилився до огорожі, / Як червонолиций фермер. / Я не зупинився, щоб поговорити, лише кивнув, / А навколо були тужливі зірки / З білими обличчями, як міські діти. //) ([8, с.267] – *нідрядник мій – Є.Ч.*)

Д. Перкінс вважає, що у цьому вірші Г'юм свідомо полемізує з таким романтичним шедевром, як *“To the Moon”* Персі Біші Шеллі: «Не важливо, чи згадував Г'юм Шеллі, чи ні, його вірші є свідомо антиромантичні. У романтичній традиції споглядання холодного і зоряного неба передбачувано викликає почуття меланхолії, самотності та смерті. Якщо такі почуття і присутні тут, то тільки в складній, непрямій і контрольованій формі. «Червонолиций фермер» Г'юма, на відміну від блідого місяця Шеллі, здається добре вгодованим, здоровим, спокійним сусідом, і подається з гумором» [17, с. 337]. Дослідник вважає, що, якщо ідею вірша Шеллі можна сформулювати як «відчуття самотності поета», то вірш Г'юма опирається узагальненню [Ibid]. Можна назвати останнє «тестом» Перкінса на модерність поезії.

Осінь Г'юма – це, здавалося б, холодне нічне небо, але насамперед це земля, де

працюють і гуляють, вітаються і спілкуються. Місяць і зірки через паралелізм аналогій, без додаткових пояснень перетворюють макрокосм у мікркосм, небо на землю, і ось вже ліричний герой стає повністю «залежним» від зрозумілого йому, людині, образу (місяць – це фермер; зірки – це діти), і таке «перенесення» спричиняє олюднення «меланхолійного» світила, аж до повного забуття його космічної приналежності, обертання на твого сусіда за парканом, з яким можна перекинутися слівцем, а можна – просто кивнути. Таким же «залежним» стає і читач, адже апелюють до того, що він/вона знає, через «точний опис», через образ, ізоморфний досвіду будь-якої людини. Чи, в даному разі, скоріше, більш слабкий, гомоморфний [4, с. 209]? І чим тоді компенсується ця слабкість паралелі-зв'язку? У своїй роботі Г'юм відповідає на це питання: «Де аналогія не має достатнього зв'язку з описуваною річчю, щоб вповні дати паралель до неї, ...там вступає в гру фантазія (“fancy”) – яка, на мою думку, поступається уяві (“that I grant is inferior to imagination”)» [14, с. 477]. Та головна мета найкращої поезії сучасності – саме пошук і знаходження таких аналогій, які уможливили б досягнення саме тієї єдино «точної кривизни» почуття чи речі, якої прагне поет. І тут не важливо, чи предметом зображення є звичайний об'єкт чи «високі почуття».

Як побачимо далі, теорія Г'юма у своїй основі дійсно має у зародку все те, що потім буде засвоєне і поглиблене Паундом та іншими імажистами. Розглянута вище «Осінь» відкриває «Повне зібрання поетичних робіт Т. Е. Г'юма», опубліковане Паундом у 1912 році, що нараховує усього п'ять коротких віршів [8]. Інші його поезії демонструють тут «принциповість» ідеї звуження досвіду поета-читача до об'єктного бачення світу. У «Над доками» (“Above the Dock”) місяць у доках посеред високих щогл-«ниток» яхт – це «просто дитяча кулька, залишена після гри» (“*Is but a child's balloon, forgotten after play*” [Ibid, с.267]). «Набережна» (“The Embankment”) малює чоловіка, що лежить на твердій мостовій і просить бога зменшити «стару з'їдену зірками ковдру неба», аби він міг обгорнутися нею і зігрітися (*Oh, God, make small / The old star-eaten blanket of the sky, / That I may fold it round me and in comfort lie*). Здається, ця поезія може слугувати своєрідним поетичним маніфестом-ілюстрацією до теоретичних тверджень, адже у перших двох її віршах ліричний герой говорить, що раніше він був у екстазі від «витончених скрипок» та «спалаху золотих підборів на твердому тротуарі». Та тепер він бачить, що сутність поезії – це тепло (“warmth”). І саме для того, щоб уникнути виходу змісту в «газ» абстракції (можна перекласти “warmth” і як «сердечність», тобто романтична «поезія серця»), фінал «заземляється» не тільки ідейно (зігрітися ковдрою, аби відчуті внутрішнє тепло), але й наочно (небеса спускаються до землі і виконують не «високу», а утилітарну, «низьку», функцію, ставши ковдрою). Саме четвертий рядок є

«вдорозділом» між старим і новим уявленням про те, що таке поетичне мистецтво (“poesy”), і стилістична антиномічність уживаних поряд “stuff of poesy” («поетичні речі») – прямий натяк на радикальну зміну «регістрів» у фіналі, і ширше – в імажизмі. Далекі та холодні у своїй безкінечності небо і зірки більше не можуть «зігріти» сучасну людину, що втомилася від «високого», від абстракцій. Як в останньому вірші «Перетворення» (“Conversion”): людину вбиває «чарівність» (“loveliness”) прогулянки лісовою галявиною посеред краси й аромату гіацинтів, «чарівності», що є ще однією ознакою романтичної поезії (з можливою алюзією на знамениті нарциси Вордсворта). Але краса і запах квітів «душать», «знерухомлюють» та майже позбавляють свідомості, і от вже ця «чарівність», «милість» природи таврується як її кастрація (“By loveliness that is her own eunuch”). І в останніх рядках відбувається радикальне «перетворення», «навернення» (те саме “conversion” з назви) у зовсім іншу «поетичну релігію»: “Now pass I to the final river / Ignominiously, in a sack, without sound, / As any peeping Turk to the Bosphorus //” (Тепер я наближаюсь до [своїєї] останньої річки / Безславно, у мішку, беззвучно, / Немов якийсь цікавий турок до Босфору //) [8, с. 268]. Аналогія, що забезпечує цю метаморфозу, перетворення, вражає. Вірш, що починався майже, як у Вордсворта (“Lighthearted I walked into the valley wood/ In the time of hyacinths...”), через фігуральне «удушення» романтичним видом/ароматом закінчується видінням реальної «смерті від води», «забувши крик чайок, і морські брижі, і бариш, і збиток», як пізніше напише Еліот у «Безплідній землі».

У вже згаданій вище передмові до віршів Г'юма Паунд взагалі піддає сумніву існування «Школи образів». <sup>3</sup> Як це очевидно з поезій Г'юма, така школа дійсно існувала. І тут треба згадати напівзабуту істориками літератури у нас і в Росії, але вкрай важливу для розуміння історії розвитку імажизму, постать Едварда Сторера (Edward Storer, 1988–1944). В українському Літературознавчому словникові-довіднику теоретиком імажизму постає виключно Г'юм, а «представниками» – Паунд, Олдінгтон, Флетчер, Еліот [2, с. 307]. У російській антології А. Кудрявицького Едвард Сторер згадується [1], наводяться переклади його поезій, але, наприклад, у вже згаданому вище новітньому ґрунтовному дослідженні професора РДДУ Н. І. Рейнгольд про нього не йдеться. Та саме він опублікував у 1909 році збірки перших поезій («Inclinations», 1907; «Mirrors of Illusion», 1908), які Ф. Флінт охарактеризував як імажистські. Можливо, таке замовчування пов'язане із особистим

конфліктом Сторера з Паундом, коли останній згодом постає засновником імажизму. Паунд вважав «сміховинним» навіть порівнювати «солодкий крем» віршів Сторера із «еллінською твердістю поезій Г. Д.» (Цит. за [13, с. 39]). Сучасні зарубіжні вчені визнають значний внесок Едварда Сторера у становлення імажизму (див., наприклад, монографію Х. Хад'янніса «Модерністи-консерватори» та його ж статтю «Імажизм як антиромантизм у перед-імажистську еру» [13]). Як зазначає Христос Хад'янніс, «навіть якщо йти до поезія не явно імажистська, разом з тим, атака Сторера на «стару» поезію гарантує йому більш впливову роль у розвитку імажизму, ніж загально прийнята» [Ibid, с. 39]. Важливість цієї постаті для нашого дослідження – ще й у тому, що Сторер відомий пильною увагою до давньогрецької поезії, що знайшло своє відображення у публікації спочатку в «Егоїсті» (1915), а потім і окремою збіркою (1917) його перекладів з Сапфо.

Визнання значного внеску Сторера у становлення імажистської доктрини і практики, здається, було очевидним для самих новаторів: згадку про те, що Сторер «атакував поетичні умовності», знаходимо у статті Френсіса Флінта «Історія імажизму», опублікованій у травневому числі «Егоїста» за 1915 рік [12]. Ця стаття Флінта цікава для історика літератури принаймні з двох причин. По-перше, тим, що говорить сам безпосередній учасник подій і робить це «по гарячих слідах». По-друге, дещо корегується загально прийнята точка зору про «вирішальний голос» Паунда в «імажистському прориві» англійської поезії, адже, виявляється, Паунд приєднався до «Клуба поетів» тільки у 1909 році (Флінт називає точну дату 22 квітня [12, с. 71]). На той момент (у кінці 1908 року) група вже опублікувала тоненьку брошуру (“plaque”, як її називає Флінт) під назвою “For Christmas MDCCCXVIII”, з вищезгаданою поезією Г'юма «Осінь».

Не применшуючи важливої ролі Г'юма, Флінт говорить про Едварда Сторера (нагадаємо, тоді вже автора двох повноцінних збірок поезій) як про поета, який генерував і втілював ідеї, що дискутувалися. І знов, як і у Г'юма, новизна поезії, за Сторером, визначається двома важливими факторами – нагальністю розриву з романтичною естетикою та набуттям нової якості, що її має забезпечити зближення з класицизмом у тому вигляді, як вони його розуміли. Х. Хад'янніс зазначає, що у 1911–1912 роках Г'юм і Сторер у серії статей для консервативного щотижневика “Commentator” (“The Romantic Conception of History”, “On Revolution and Revolutioners” Сторера, “On Progress and Democracy” Г'юма) здійснили спільну атаку на «орґію романтизму» (Сторер), розв'язуючи її як з точки зору ідеології і політики (романтична концепція історії; віра в прогрес; монстри лібералізму і соціалізму, укорінені в філософії Руссо і т. д.), так і з точки зору філософії людини (людина – це Бог; примат ідеального перед

<sup>3</sup> “As for the “School of Images”, which may or may not have existed...” [9, с. 266].

«духом здорового глузду та прозаїчної реальності» (Сторер), почуття перед розумом; «атмосфера спалахів пристрасті, надмірних протестів і романтичних лебединих пісень» (Сторер)). Тобто антиномія «романтизм – соціалізм» vs «класицизм – консерватизм» постає як спільна ідея двох «батьків-засновників» імажизму, що потім буде підхоплена і розвинена Т. С. Еліотом. Дослідник зазначає схожість Сторера і Паунда в оцінці того, що приваблювало Сторера в поезіях Каупера, і Паунда – в поезіях Семюеля Деніеля чи Гвідо Кавальканті. Так, Паунд у «Погляді в минуле» (“A Retrospect”, 1918) наголошує, що «їх свідчення – це свідчення очевидців, їх ознаки – з перших рук» [13, с.41–42].

У передмові до збірки поезій Вільяма Каупера (1731–1800) Сторер зазначає, що сучасна поезія має запозичити у Каупера (якого, до речі, також цінували романтики Колрідж і Вордсворт<sup>4</sup>) «поетичну точність, надійну спостережливість та прямоту, з якою він передає нам своє враження». Ми не знаємо, чи говорячи так, Сторер згадував саме вірш Каупера «Прокатний верстат» (“The Flattening Mill”). Цей вірш має підзаголовок «Ілюстрація» і в перших трьох із шести катренів технологічно детально змальовує саме процес плющення злитків задля отримання тонких срібних і золотих пластин-смужок. У наступних четвертому – шостому катренах конкретна ілюстрація (аналогія) прокатного верстату (модель) покликана оприятити і «заземлити» абстрактну ідею поетичної творчості (прототип): поет має викоринити суспільне зло (“To urge reformation of national ill”), використовуючи «кисянку і прокатний верстат», не зважаючи на біль у голові (попри «підказки» здорового глузду) чи у серці (попри жаль до людей): “His head and his heart are both likely to ache / With the double employment of mallet and mill. //”. Тут є місце і для блискучої фантазії (“fancy”), що має зробити поезію привабливою: “his fancy must flow, / Must tinkle and glitter like gold to the sight, / And catch in its progress a sensible glow //”. І це усе – фантазія, смужки, яким треба надати шуканої форми, – змушують нас згадати метафоричні роздуми Г'юма. Але проблема «старого георгіанця» (так можна сказати, адже Каупер жив за часів Георга II і Георга III на відміну від «георгіанців» початку ХХ ст.) в тому, що він, знайшовши блискучий «об'єктний корелят» (Т. С. Еліот), позбавляє його самостійної ваги, використовуючи тільки

в якості важеля, аби «підняти» більш значний предмет. Цим «предметом» є ідея «роботи» поета: “If he wish to instruct, he must learn to delight / Smooth, ductile, and even, / After all he must beat it as thin and as fine / As the leaf that enfolds what an invalid swallows, / For truth is unwelcome, however divine, / And unless you adorn it, a nausea follows.» (Якщо він хоче наставляти, він має навчитись захоплювати, / Взагалі він має бити її доти, поки вона не стане такою тонкою та такою витонченою, / Як листок, у який загортають те, що ковтає хворий, / Оскільки правда небажана, хоч би й божественна, / І якщо ти не прикрасиш її, нудота накопить.) (Текст цитується за [9]. Підрядник мій – С. Ч.). Важка праця на верстаті на певному етапі «перетікає» у тонку роботу хіміка, і цей зв'язок і органічний, і необхідний. Це саме «робота», а не «місія» – не висока і романтична (вести за собою народи), а утилітарна практика (навчати), а значить – досить і того, що вміє звичайний ремісник чи аптекар.

Як бачимо, другорядність, підпорядкованість образу-аналогії залучена для ілюстрації ідеї Каупера.<sup>5</sup> Образ не є автономним, самодостатнім, він відкрито «зав'язаний» на ідею. У віршах Г'юма імажизм вже намагається позбавитись від цієї залежності. У віршах Сторера метафізика ідеї все ще сильніша за «фізику» образу, хоча відчутно, як поет бореться із цією залежністю. Ось як, наприклад, у поезії «Ілюзія» (“Illusion”):

“Where the moon's image lay / palely printed on water, / a summer moth / lay dying happily... / she thought she died upon the moon. //” (Там, де відбиток місяця лежав / блідо викарбуваний на воді, / літня мошка / лежала, вмираючи щасливою... / вона думала, вона померла на місяці. //). (Цит. за [6, с. 249], підрядник мій – С. Ч.)

Якщо згадати один із критеріїв «тесту» Девіда Перкінса на модерність вірша (наскільки поетичний текст опирається узагальненню), можна зазначити, що поезія Сторера усе ще прагне цього узагальнення і залежить від нього.

Сторер підтримував ідеї Г'юма не тільки в боротьбі з романтизмом та актуалізації досягнень класицизму. Спільним було і прагнення нової поетики вірша. Нотатки Сторера щодо техніки нової поезії, вміщені у збірку «Дзеркало ілюзії» (“An Essay”), заперечували, в тому числі, і абсолютний імператив дотримання силабо-тоніки (“no absolute virtue”) чи ритму й рими (“no immediate virtue”): «Ці речі ведуть у нікуди. Як такі, вони є чудовиськами дитячої віртуозності та непотрібного повторювання. Насправді, ритм і рима часто руйнівні для думки, заколисуючи розум до

<sup>4</sup> Тут треба зазначити, що не все у романтизмі заперечувалося, і не всі романтики були проголошені однозначними ворогами (йшлося, в основному, про Байрона та Шеллі). Так, Г'юм запозичив у Колріджа принцип диференціації між “fancy” та “imagination”; схвально відгукувався про конкретність образу в поезії Кітса: “Verse strictly confined to the earthly and the definite (Keats is full of it)...” [14, с.464, 471].

<sup>5</sup> Можна згадати тут й історію появи найбільш відомої поеми Каупера «Завдання» (“The Task”, 1785). Медитативна поема “The Task” виникла із «завдання», яке дала поету Джейн Остін (у відповідь на його нарікання на відсутність «тем») – зобразити у псевдогероїчному ключі перетворення табуретки на софу в його вітальні. В результаті – більш ніж п'ять тисяч рядків детально точного та гумористично забарвленого опису білим віршем, з якого вимальовується об'ємний образ сільської глибинки Англії того часу.

стану сонливого ступору» [19, с. 106–107]. Флінт наводить у своїй програмній статті в «Егоїсті» поезію «Образ» (“Image”), яка відкриває збірку Сторера «Дзеркала ілюзій»: “Forsaken lovers, / Burning to a chaste white moon, / Upon strange pyres of loneliness and drought. //” (Покинуті коханці, / [Які] горять у цноті білого місяця, / Над холодними похоронними вогнищами самотності та спраги //) – (Цит. за [12, с. 71]. *Підрядник мій* – Є. Ч.)

Уважно читаючи цю поезію, можна помітити, що тут Сторер вже не підпорядковує образи, не формалізує їх як троп (порівняння), а, надаючи їм повну змістову і синтаксичну автономію, рухається в бік «очищення», ставить поряд і прирівнює (а не порівнює) фізичне явлення і метафізичне значення.<sup>6</sup> Поет шукає і знаходить універсальну формулу-образ зруйнованого кохання – і це білий холод цноти, яка є одночасно і самотністю, і спрагою, і білим руйнівним полум’ям. Крім того, важливо відзначити формальну особливість вірша: перед читачем – історія, яка не розповідається (немає речення, немає жодного дієслова), а показується. Ця «синтаксична недостатність», міметичність – характерна ознака зрілої імажистської поезики, яку можна побачити і у Паунда, і у Г.Д., і в Олдінгтона.

У той же час, більш «регулярний» синтаксис поезії Сторера «На березі» (“By the Shore”) дає можливість відкрити насправді сильну метафору: “Flowers flaming by the seashore, / crimson flowers, / shuddering in the breeze / as if the violent sea, / with its white fangs/had wounded earth, / and blood dripped / perfumedly / o’er the salty stones //.” (Квіти поломеніють на морському березі, / малинові квіти, / здригаються під вітром / ніби бурхливе море / своїми білими іклами / поранило землю, / і кров крапала / ароматною / на солоні камені. //) [6, с. 249]. *Підрядник мій* – Є. Ч.)

Можливо, тут ідеться про мак, який перестав бути просто квіткою, пройшовши крізь поезію Великої війни (вірш Сторера опублікований у червневому числі «Мітли» за 1922 рік), у результаті перетворився на її символ. «Маки, чий корені у людських венах, / Вмирають і завжди вмирали; / Але мій у мене за вухом в безпеці, / Тільки трохи білий від пилу//», – напише Айзек Розенберг у «Світанку в траншеях» (“Break of Day in the Trenches”,

1916) [18, с. 83].<sup>7</sup> На відміну від ліричної оповіді Розенберга, що відкриває життя і смерть поета-солдата, у Сторера – «імажистська констатація», яка має своїм центром не ліричне переживання героя, а саме відсторонені, окремо взяті образи (квітка і хвиля), що у синестезії кольору, запаху і звуку створюють картину смерті. Ця картина – не естетизована (не зважаючи на «парфумовану кров»), не реалістична і не романтична. Вона максимально заперечує існування персони (ліричного героя): він ретельно видалений з «поетичного рівняння» Сторера, на відміну від, наприклад, “None saw their spirits’ shadow shake the grass” (Ніхто не бачив, як тіні їх духу качали траву) [18, с. 85], у того ж Айзека Розенберга в «Звалищі мертвих» (“Dead Man’s Dump”). Тут саме заперечення («ніхто не бачив») говорить про імператив присутності ліричного героя/героїв. Так Сторер впевнено рухається в бік імперсональності – однієї з основних ознак нової поезії за Еліотом: відділення «людини, що страждає, від розуму, що створює», перетворення поета на «посередника»: “The poet has, not a “personality” to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways...” (Поет має виражати не «особистість», а [бути] особливим посередником, тільки посередником, а не особистістю, [посередником] у якого враження і досвід поєднуються в специфічний і несподіваний спосіб...) (“Tradition and Individual Talent” [11, с. 44, 46], *переклад мій* – Є. Ч.). Тож можна зазначити, що знаходження цього, як каже Еліот, нового «зв’язку поезії з її автором» (“The emotion of art is impersonal” [Ibid, с. 49]) визначає новаторство пошуків Едварда Сторера.

Попереду була кульмінація розвитку імажизму – публікації в журналах поезій Річарда Олдінгтона, Гільди Дуліттл, Езри Паунда, Емі Ловелл та інших, першої антології “Des Imagistes” (1914). І, згадуючи такі визнані зразки поезії імажизму, як «На станції метро» Паунда, «Ореада» Г. Д. чи «Червона тачка» Вільяма Карлоса Вільямса, треба пам’ятати, що саме Т. Е. Г’юм, Ф. Флінт, Е. Сторер і «Клуб поетів» зробили перші важливі кроки для радикального оновлення поезії, не тільки декларуючи нові відносини між автором/ліричним героєм – текстом/образом – і читачем, але й демонструючи у своїх поезіях увагу до рецептивної складової нової поезії; прагнення нової об’єктності замість романтичної абстрактності; утвердження імперсональності та технічної свободи через «новий символізм», залежний від «маленького сухого образу».

<sup>6</sup> Ця особливість зовсім зникає у російському перекладі Анатолія Кудрявицького: «Когда покинут любящий, / Горит он в погребальном пламени сиротства и тоски, / И сизым дымом белый лик Селены отуманен//» [Антология]. Привнесення романтичних «прикрас» («сиротство», «тоска», «лик», «сизий дым»), заміна прозаїчного місяця на «Селену» з міфологічним шлейфом її нещасливого кохання, синтаксичне підпорядкування («когда»), акцент на одному з коханців («любящий») перетворюють імажистський вірш на ламентацию, в якій головне – інтонація жалю, а не образи, які втрачають свій вирішальний голос, свою вагу.

<sup>7</sup> Айзек Розенберга (1890-1918) Еліот вважав найбільш визначним із поетів, загиблих у Великій війні (Див. докладніше [5, с.103-125]). Низка об’єктивних фактів дозволяє говорити про близькість Розенберга до кола «Клуба поетів»: Г’юм познайомив його з Паундом, який, в свою чергу, порекомендував Розенберга Гарріет Монро. В результаті вона публікує два його вірші “Marching” та “Break of Day in the Trenches” у грудневому числі “Poetry” 1916 року.

### Література

1. Антология имагизма: пер. с англ. и предисловие А. Кудрявицкого. Москва: Прогресс, 2001. URL: <http://kudryavitsky.narod.ru/imagists.html> (дата звернення: 26.09.2020).
2. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
3. Рейнгольд Н. И. Английская литература модернизма: История. Проблематика. Поэтика. Москва: РГГУ, 2017. 780 с.
4. Философский энциклопедический словарь. 2-е изд. Москва: «Советская энциклопедия», 1989. 815 с.
5. Чернокова Є. С. Англійська лірика 1900–1920 років і становлення модернізму: монографія. Харків: Компанія СМІТ, 2013. 364 с.
6. Broom: An International Magazine of Arts. Vol. 2. Number 3. June 1922 // Blue Mountain Project: Historic Avant-Garde Periodicals for Digital Research. URL: [bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnaap192206-01.2.25&](http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnaap192206-01.2.25&) (Princeton University Library) (дата звернення: 26.09.2020).
7. Carr H. Imagism: A Hundred Years On. Imagism: Essays on Its Initiation, Impact and Influence; [ed. John Gery, Daniel Kempton, H.R. Stoneback]. New Orleans: University of New Orleans Press, 2003. Pp. xix – xxxi.
8. The Complete Poetical Works of T. E. Hulme // Pound E. Personæ: Collected Shorter Poems. Lnd. – N.Y. Faber and Faber, 1991. Pp. 265–268.
9. The Complete Poetical Works of William Cowper. Ed. H. S. Milford. Lnd: Henry Frowde, 1905.
10. Daiches D. A. Critical History of English Literature. Vol. II. N.Y.: The Ronald Press Company, 1970. 1178 p.
11. Eliot T. S. Tradition and Individual Talent // Eliot T. S. The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism. London: Faber and Faber Ltd, 1997. Pp. 39–49.
12. Flint F. The History of Imagism // The Egoist: An Individualist Review. No.5. Vol. II. May 1st, 1915. Pp. 70–71. URL: <https://modjourn.org/issue/bdr521317/> (дата звернення: 26.09.2020).
13. Hadjiyiannis C. Ezra Pound, T. E. Hulme, Edward Storer: Imagism as Anti-Romanticism in the Pre-Des Imagistes Era // Imagism: Essays on Its Initiation, Impact and Influence; [ed. John Gery, Daniel Kempton, H.R. Stoneback]. New Orleans: University of New Orleans Press, 2003. P. 35–48.
14. Hulme T. E. Romanticism and Classicism // Рейнгольд Н. И. Английская литература модернизма: История. Проблематика. Поэтика. Москва: РГГУ, 2017. P.464–481.
15. Kenner H. The Poetry of Ezra Pound. Lnd.: Faber and Faber, 1951.
16. The Oxford Companion to Twentieth-Century Literature in English. Ed. by Jenny Stringer with an Introduction by John Sutherland. Oxford, N.Y.: Oxford UP, 1996. 751 p.
17. Perkins D. A History of Modern Poetry: From the 1890s to the High Modernist Mode. Cambridge, Lnd.: The Belknap Press of Harvard UP, 1976. 624 p.
18. Selected Poetry of the First World War. Lnd: Wordsworth Editions Ltd, 1995. 140 p.
19. Storer E. “An Essay”// Storer E. Mirrors of Illusion. London: Sisley's, [1908]. Pp.75–115.
20. Witemayer H. (2003) Modernism and the Transatlantic Connection // A Companion to Twentieth-Century Poetry; [ed. by Neil Roberts]. Blackwell Publishing Ltd, 2003. P. 7–20.

### References

1. Antologiya imazhizma (2001). Per.s angl. i predisl. A. Kudryavitskogo. Moskva: Progress. URL: <http://kudryavitsky.narod.ru/imagists.html> (data zvernennia 26.09.2020). [in Russian]
2. Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk (1997) / R. T. Grom'yak, Y. I. Kovaliv ta in. Kyiv: «Akademiya». [in Ukrainian]
3. Reingold N. I. (2017). Angliyskaya literature modernizma. Moskva: RGGU [in Russian]
4. Filosofskiy encyklopedicheskiy slovar' (1989). Sovetskaya entsyklopediya. [in Russian]
5. Chernokova Ye. S. (2013) Angliys'ka liryka 1900–1920 rokiv I stanovlennya modernizmy. Kharkiv: Kompaniya SMIT. [in Ukrainian]
6. Broom (1922): An International Magazine of Arts. Vol. 2. Number 3. June 1922 // Blue Mountain Project: Historic Avant-Garde Periodicals for Digital Research. URL: [bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnaap192206-01.2.25&](http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnaap192206-01.2.25&) (Princeton University Library) (data zvernennia 26.09.2020). [in English]
7. Carr H. (2003). Imagism: A Hundred Years On. Imagism: Essays on Its Initiation, Impact and Influence. New Orleans: University of New Orleans Press. [in English]
8. The Complete Poetical Works of T. E. Hulme (1991) // Pound E. Personæ: Collected Shorter Poems. Lnd. – N.Y.: Faber and Faber. [in English]
9. The Complete Poetical Works of William Cowper (1905). Ed. H. S. Milford. Lnd: Henry Frowde. [in English]
10. Daiches D (1970). A Critical History of English Literature. Vol. II. N. Y.: The Ronald Press Company. [in English]
11. Eliot T. S. (1997). Tradition and Individual Talent // Eliot T. S. The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism. London: Faber and Faber Ltd. [in English]
12. Flint F. (1915). The History of Imagism// The Egoist: An Individualist Review. No.5. Vol. II. May 1st., Pp. 70–71. URL: <https://modjourn.org/issue/bdr521317/> (data zvernennia 26.09.2020). [in English]
13. Hadjiyiannis C. (2003). Ezra Pound, T. E. Hulme, Edward Storer: Imagism as Anti-Romanticism in the Pre-Des Imagistes Era // Imagism: Essays on Its Initiation, Impact and Influence; [ed. John Gery, Daniel Kempton, H. R. Stoneback]. New Orleans: University of New Orleans Press. [in English]
14. Hulme T. E. (2017) Romanticism and Classicism // Рейнгольд Н. И. Английская литература модернизма: История. Проблематика. Поэтика. Москва: РГГУ. [in English]



15. Kenner H. (1951). *The Poetry of Ezra Pound*. Lnd.: Faber and Faber. [in English]
16. *The Oxford Companion to Twentieth-Century Literature in English* (1996). Oxford, N.Y.: Oxford UP. [in English]
17. Perkins D. (1976). *A History of Modern Poetry: From the 1890s to the High Modernist Mode*. Cambridge, Lnd.: The Belknap Press of Harvard UP. [in English]
18. *Selected Poetry of the First World War* (1995). Lnd: Wordsworth Editions Ltd. [in English]
19. Storer E. (1908). "An Essay" // Storer E. *Mirrors of Illusion*. London: Sisleys. [in English]
20. Wittemayer H. (2003). *Modernism and the Transatlantic Connection // A Companion to Twentieth-Century Poetry*. Blackwell Publishing Ltd. [in English]

**Чернокова Евгения Семеновна**, доктор філологічних наук, професор кафедри історії зарубіжної літератури і класическої філології, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (пл. Свободи, 4, г. Харків, 61022, Україна); [yeschernokova@gmail.com](mailto:yeschernokova@gmail.com)

**Yevheniya Chernokova**, Doctor of Philology, Professor of the Department of the History of Foreign Literature and Classical Philology of V. N. Karazin Kharkiv National University (4 Svobody Sq., Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: [yeschernokova@gmail.com](mailto:yeschernokova@gmail.com)