

Поетика імажистського роману: «Скажи мені жити» Г.Д.

Євгенія Чернокова

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

Англомовний імажизм не вважав прозу своїм пріоритетним мистецьким «полігоном» і тому, на відміну від теоретичних маніфестів чи критичних роздумів стосовно нових правил для нової поезії, не залишив їх щодо поетики прози. Стаття вперше виокремлює парадигматичні особливості імажистського «поетичного роману» (С. Спендер) на матеріалі роману Г.Д. (Гільда Дуліттл) «Скажи мені жити. Мадригал» (*H.D. "Bid Me to Live. Madrigal"*). Наголошується, що це – *roman à clef*, тобто роман з ключем, де за усіма значущими персонажами стоять історичні прототипи, головні з яких Джулія (Гільда Дуліттл), Рейф Ештон (Річард Олдінгтон) та Ріко (Д.Г. Лоренс). У поетиці роману Г.Д. можна виокремити парадигматичні для модерністської прози риси: відкрита форма, фрагментарність, інтертекстуальність, колажування, елементи «потoku свідомості» та ін. До пошуків особливостей імажистської парадигми прози в статті залучені романи В. Вулф («Місіс Деловей») та Р. Олдінгтона («Смерть героя»). «Вертикальна структура» нарративу (С'юзен Фрідман), характерна для ліричного роману, зосереджена на оповіді-трансформації героїні в момент найглибшої особистої кризи в житті жінки і мисткині на тлі катастрофи Першої світової війни. Поетика імажизму, запозичена прозою з поезії, – це пошук і знаходження зразків, патернів, які утворюють паратак西斯, тобто взаємодіють як сурядні. Впродовж усього роману ці «шаблони» перетворюються на образ, надійно забезпечуючи картину, емоцію чи ідею. Саме через такі «шаблони» розкривається складний світ Джулії, стратегічно підкреслений пролептичними та аналептичними порушеннями лінійного часу.

Аналіз поетики роману Г.Д. доводить, що нарративна стратегія авторки полягає у пошуку і знаходженні імажистських корелятивів окремих образів, описів і цілих сцен-ситуацій. Часто процес пошуку спеціально виводиться назовні з метою залучення до нього читача, а найбільш важливі образи-патерни-ситуації неодноразово повторюються. Саме це становить основу ліричної оповіді, своєрідного імажистського автомадригалу.

Ключові слова: імажизм, модернізм, сапфічний модернізм, ліричний роман, роман з ключем, автомадригал, образ-патерн, об'єктний корелят.

*«I know not what to do,/ my mind is reft:/ is song's gift best? /
is love's gift loveliest? / I know not what to do...»*

(Я не знаю, що мені робити,/ Мій розум спустошений:/ Чи дар пісні найкращий?/
Чи дар любові наймиліший?/ Я не знаю, що робити...) [4;165-166]¹

Гільда Дуліттл (Г.Д.) (1886-1961) – американська поетка і прозаїк, її активна творча діяльність тривала впродовж шістдесяти років її життя. Творчий доробок письменниці вражає – 15 поетичних збірок та 17 великих різних за жанрами прозових творів, і, як наслідок, – нагородження першої жінки медаллю Американської Академії Мистецтв і Літератури в 1960 році. Але залишиться в історії літератури вона як Г.Д. – саме так, «Г.Д., імажист», назвав її Езра Павнд, який прочитав, виправив та опублікував у 1912 році три її поезії, а потім послав в американський часопис Гарріет Монро «Поезія» ще три (*"Hermes of the Ways"*, *"Priapus"*, *"Epigram"*). Як Павнд, Еліот та інші експати, Гільда Дуліттл приїхала до Європи у 1911 році з «напівдиккої країни» (*"half-savage country"*), як говорить про США на початку ХХ століття *alter-ego* Павнда в «Г'ю Селвін

Моберлі». Відтоді вона залишиться в Європі до самого кінця, лише час від часу ненадовго повертаючись до Америки.

Художнє життя в Європі вирувало, і в його епіцентрі був Езра Павнд з його знаменитим девізом *«make it new»* та репутацією «імпресарію модернізму». Відносини Гільди Дуліттл та Езри Павнда були довготривалими та різноманітними – короткий роман і навіть заручини у ранній юності згодом перетворилися у дружбу двох поетів впродовж усього життя: Гільда напише книгу *"End to Torment: A Memoir of Ezra Pound"* («Кінець страждання: Спогади про Езру Павнда»), публікацію якої у 1979 році супроводжуватиме так звана *"Hilda's Book"* («Книга Гільди»), вперше опубліковані двадцять п'ять ранніх віршів Павнда,

¹Тексти поезій Г.Д. цитуються за [4], роману «Скажи мені жити» – за [3] у підрядниках і перекладі автора статті.

стилізацій під Чосера і Россетті, Морріса і Свінберна та інших, написаних (“*a sonnet a day when I brush my teeth*”, як сказав Езра Павнд) спеціально для його подруги й однодумниці.

Говорячи про імажизм в англомовній літературі, ми зазвичай маємо на увазі поезію. Саме поезія була тим «полігоном», де на початку ХХ століття, розгорталась боротьба з романтизмом і вікторіанством, саме «філософія» нової поетичної мови розроблялась спочатку Томасом Ернестом Г'юмом та Френсісом Флінтом, а згодом Езрою Павндом. І саме останньому належать знамениті принципи імажизму, невідомо сформульовані у вигляді заперечення попереднього досвіду поезії («Щодо деяких «не можна» для імажиста», “*A Few Don'ts by an Imagiste*”, 1916): «Образ – це те, що представляє інтелектуальний та емоційний комплекс в момент часу» (“*An image is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time*”); «бійся абстракцій» (“*Go in fear of abstractions*”); поезія не місце для дискурсивних коментарів (“*Don't be “viewy”*”); унікай описів: художник краще за поета може зобразити пейзаж (“*Don't be descriptive*”) (Pound, “*Don'ts*” – (Цит. за [5, с.131]).

Саме за короткий у часі (1912-1917 рр.) активний період імажистської практики були закладені основні перспективи розвитку англомовної поезії усього ХХ століття, що полягали у наголошенні на економії мови (імажисти «підсадили поезію на сувору дієту», за влучним виразом Річарда Еллмана, [6, с.409]), переважанні конкретного образу та використанні верлібру. А ще, як бачимо, усі ці «не можна» стосуються переважно поетики, що, врешті-решт, мала визначати семантику.

Треба зазначити, що Павнда не менше цікавив і розвиток прози. Він нещадно правив блакитним олівцем, зокрема, ранні твори Гемінгвея. У статті “*The Sun Also Rises: One Debt to Imagism*” (1972) Лінда Вагнер зазначає, що роман несе на собі відбиток цих правок і його рецепції павндівських ідей імажизму, лівова частка яких сформувала основу знаменитого стилю письменника: «Використовуючи методи навіювання, компресії і прискорення в просторі традиційного роману, Гемінгвей досягнув ліричного втілення окремого сегменту життя 20-х років» [9, с.89], не кажучи вже про ясність і простоту розмовної ідіоми його прози.

Така довга «поетична прелюдія» до теми зумовлена тим, що маємо підійти до імажистського роману через поезію, адже проблема прози імажизму в англомовній критиці майже не розглядається. Верлібр спонукає дослідників говорити подекуди про віршованій роман, наприклад, другорядної англійської письменниці-феміністки Мей Сінклер «Темна ніч», 1924 (O.Tearle) про долю жінки початку століття, чи знамениту «Антологію Спун-рівер»

американця Едгара Лі Мастерса (1915), що є збіркою епітафій на 2012 персонажів-мешканців однойменного провінційного містечка.

Роман Гільди Дуліттл «Скажи мені жити. Мадригал» (H.D. “*Bid Me to Live. Madrigal*”) був опублікований в 1960 році, за рік до смерті письменниці, але вона писала його впродовж майже усього життя, починаючи з 1921 року. Хронологічно його сюжет пов'язаний з Великою війною, події відбуваються у 1917-1918 рр., переважно в Лондоні, остання частина у Корнволі.

Більшість дослідників наголошують, що це – так званий *roman à clef*, тобто роман з ключем. Дійсно, за усіма значущими персонажами роману Гільди Дуліттл стоять історичні прототипи, частина з яких є знаними літераторами доби (героїня Джулія – сама Г.Д., Рейф Ештон – Річард Олдінгтон, Ріко та Ельза – Д.Г. Лоренс і його дружина Фріда, Летт Барнс – Паунд), частина – менш відомими і зовсім невідомими, але пов'язаними особистими стосунками з головними героями (Белла Картер – Дороті Йорк, коханка, заради якої Р.Олдінгтон покинув Г.Д.; Іван Левські – Джон Курнос, другорядний романіст, екс-коханець Дороті Йорк; Сіріл Вейн, Ванію – шотландський композитор Сесіл Грей, батько Пердіти, єдиної дочки Гільди Дуліттл; Морган ле Фе – Бріджит Петмор, з якою у самої Гільди Дуліттл і Р. Олдінгтона були стосунки час од часу).

Самий перелік персонажів та їх прототипів дає нам зрозуміти, що йдеться про складні особисті відношення, і вони стали основою не тільки для роману Г.Д., а й ще для трьох романів. І, якщо ім'я Джона Курноса мало промовляє до широкого читача (йдеться про його роман “*Miranda Masters*”, 1926), то романи Д.Г. Лоренса «Жезл Аарона» (1922) та Р. Олдінгтона «Смерть героя» (1929) – зовсім інша річ.

Дослідники говорять про роман Г.Д. і «Смерть героя» Олдінгтона як про два погляди, жіночу і чоловічу точки зору, на одні ті ж самі події і час.

Я не думаю, що головною темою роману є війна – вона дуже значущий, але всього лише контекст. По-перше, у своїх “*Notes on Recent Writing*” Г.Д. пише, що «роман про першу світову визрівав протягом другої світової. Це п'янить, червоний виноград – Війни? Кохання?» [3, с.210]. Вона додає, що написала роман “*White Rose and the Red*” про Елізабет Сіддал та відношення у колі прерафаелітів як спробу відтворити атмосферу Лондона середини ХІХ століття та «групи письменників та художників, спадкоємцями яких, деякою мірою, були мої власні знайомі та друзі з «Мадригалу» [3, с. 208].

По-друге, хоча роман Олдінгтона історики літератури з радянських часів звично відносять до романів так званого «втраченого покоління», на мій погляд, набагато важливіше, що він має ознаки традиційного *Bildungsroman*, роману виховання, тобто зображення життя Джорджа від дитинства до загибелі: дві третини його

присвячено зображенню сімейного, соціального та мистецького життя Англії на зламі століть (дія 1890-1918). Так і стосунки Джорджа Вінтерборна та Елізабет Пастон вписані в широкий контекст подолання вікторіанства і багато в чому цим зумовлені.

Тут нагадаємо, що Олдінгтон теж був визнаним поетом-імажистом, а його поетична збірка "Images of War" (1919) принесла йому славу одного з найкращих воєнних поетів:

Insouciance

In France (1916-1918)

In and out of the dreary trenches,
Trudging cheerly under the stars
I make for myself little poems
Delicate as flock of doves.

They fly away like white-winged doves.

Сум'яття

У Франції (1916-1918)

Туди-сюди з (похмуро)-гужливих траншей,
Тягнучись бадоро під зорями
Я для себе складаю маленькі вірші
Ніжні як зграя голубів.

Вони відлітають мов білокрилі голуби.

Поетика «Смерті героя» дає нам багато прикладів цих виразних «маленьких образів»: «Блакитне небо майоріло пухнастими клубками шрапнельних вибухів»; «анапест маяка – спондей суден»; «Вони повалилися на землю, ніби ціла орава Чарлі Чаплінів» (говорить сержант Даремського полку) і так далі. Ще одним «імажистським» елементом можна назвати те, що загалом уся архітектоніка оповіді «зав'язана» на музику: кожна глава має свій прямо вказаний музикальний акцент (Пролог – Allegretto; 1. Vivace; 2. Andante Cantabile; 3. Adagio). Це виразні, але окремі образи: наголосимо ще раз, орієнтований на полеміку з вікторіанським та поствікторіанським світовідчуттям в усіх сферах англійського життя (від соціальних ідей до мистецьких пошуків і сексуальності сучасної молоді людини), роман (у тому числі і через зовнішню фокалізацію) сатиризує і викриває, тобто має своє відчутне надзавдання – перетворитись на метафору часу, що веде до погибелі. А це узагальнення – згадаємо інструкції Павнда ("Don't be "viewy") – головний ворог імажизму.

Стівен Спендер у своїй книзі "The Struggle of the Modern" говорить про історичну важливість поетичних пошуків імажистів, називаючи їх метод тим *modus operandi*, що зруйнував межу між поезією та прозою, наголошуючи, що «імажистський поетичний метод базується на впливі зовнішнього світу на внутрішнє сприйняття», і в цьому сенсі «за імажистськими

стандартами, велика частина «Улісса» є поезією». Тому творчість Лоренса, Джойса, В. Вулф та останні романи Г. Джеймса – це «поетичні романи», на відміну від Веллса, Беннетта та Голсуорсі з їх «прозовим методом» [8, с.116-118]. Зважаючи на певну термінологічну «розмитість» ідеї (адже Спендер, усе таки не нараторолог, а поет), одразу ж стає зрозуміло, що тонкий поет-імажист, Олдінгтон усе ж таки будує свій роман за тими принципами, які Стівен Спендер окреслює як «*prose method*», відмовляючись від «цілісно-поетичного роману».

Так чим же вирізняється роман Гільди Дуліттл і чому його можна назвати імажистським? Коли роман тільки вийшов, рецензенти одразу «вловили» його головну особливість. Наведемо лише один, але типовий, приклад. Чарлз Томлінсон (поет (sic!) пише, що «тотальна слабкість книжки – це її резонуюча суб'єктивність. Нікому не пояснюють витoki мотивів героїв. Вам тільки пропонують сприймати на віру просте нервово збентеження, без будь-якої розумної оцінки його причин та наслідків». І далі: «життя в богомному Лондоні, його події, позбавлене притаманих йому психологічних чи етичних рамок (мадригалізоване?), залишається дивно невиразним...» [9]. Тут маємо сказати про те, що «мадригалізація», про яку говорить Томлінсон, це назва «Мадригал», на якій наполягала сама Г.Д. як на єдиній для свого роману, та, що залишилась тільки її уточненням з поради редакторів.

Роман Г.Д. – це лірична оповідь. "Lyric narrative" як термін нараторології – це тема окремої дискусії, з якої вже написані цікаві сучасні роботи, переважно американських вчених, починаючи з роботи Ральфа Фрідмана [2], яка була піонерською для визначення піджанру. Характеризуючи його як «гібридний», такий, що «використовує роман аби наблизитись до функції поезії», вчений відзначає його як «парадоксальне занурення наративу в образність та портретування», з яких автор «відтворює світ роману як метафоричне видіння, картину чи музикальне втілення почуття» [2, с.1].

Але, перш за усе, нас цікавить очевидна парадигматична відмінність, на яку вказує вже С'юзен Фрідман: на відміну від традиційного наративу, ліричний має не горизонтальну, а вертикальну структуру. Він зосереджений не на сюжеті, не на лінійному розгортанні оповіді у часі чи просторі, а на «оповіді»-трансформації героя.

Цим героєм в романі Г.Д. постає Джулія Ештон, що розповідає історію свого шлюбу з Рейфом/Олдінгтоном, складних відносинах з Ріко/Лоренсом та іншими персонажами. Головною «інтригою» і своєрідним «двигуном» сюжету є намагання розібратися в кризі своєї власної особистості, знайти вихід з інтелектуального й емоційного тупика, в якому вона опинилася. Внутрішня фокалізація реалізується в переважанні майже протягом усього роману невластивої прямої мови героїні.

Джулія – «нова» жінка-митець, що теоретично сповідує «нові» відносини між чоловіком і жінкою, в основі яких лежать духовне єднання і сексуальна свобода. Чому «теоретично», тому що в романі вона постає в той момент свого життя, коли і те, й інше, щонайменше, поставлені під сумнів: “...as the war crept, as it absorbed everything, the thing that bound body and soul together seemed threatened...” («...війна підкрадалася, вона всмоктувала усе, і, здавалося, загрожувала усьому, що пов’язує душу й тіло») [3, с.68].

Відгомін Великої війни – в затемнених вікнах на Мекленбург-сквер, де Ештони знімають квартиру, звуках повітряних нальотів та періодичних поверненнях Рейфа у звільнення, безкінечним його рефреном «Ось закінчиться війна...». І її реплікою «А війни немає кінця».

Немає кінця втратам. Вона втратила дитину в перший тиждень війни. Вона втратила статевий потяг через страх нової вагітності, яка, як їй сказали, може закінчитися новою катастрофою. Вона втратила чоловіка, що відкрито зраджує їй з Беллою в кімнаті поверхом вище та подекуди навіть у подружньому ліжку [3, с. 117]. Він став незнайомцем, «анти-Рейфом»: “I love you, Rafe, but stay away, don’t come back; don’t, for God’s sake, take that book now off the shelf, don’t turn now and be Rafe; stay away, don’t mangle my emotions any more.” «Я люблю тебе, Рейфе, але, будь ласка, тримайся від мене подалі, не приїзди; і заради Бога, не знімай ту книгу з полиці, тримайся від мене подалі, не бентеж мою душу» [3, с. 46].

І нарешті вона втратила бажання писати.

Вже віддалившись на безпечну відстань від лондонської болючої реальності в Корнволі, куди запросив її Ван, Джулія згортає попередню оповідь до двох сторінок «бріфлі», їдко згадуючи усіх і кожного поіменно, нещадно вимальовуючи загальний план своєї «хвороби» й «одужання». Тут, на відміну від Лондона – “Oh, the earth is real! Live things spring up here, even from the very dead old, old stones. Far away, she had left a toy-house, further away, a theatre” «О, земля нестемна! Усе живе виприскує тут, навіть із геть мертвих старих-старих каменів. Далеко-далеко позаду залишила вона ляльковий будинок, і ще далі – театр» [3, с. 150].

Але поетика імажизму, як ми зазначили вище, – це пошук і знаходження зразків, патернів, які утворюють паратаксіс (*juxtaposition*), тобто взаємодіють як сурядні. Впродовж усього роману ці «шаблони» перетворюються на образ, надійно забезпечуючи картину, емоцію чи ідею. Тут можна згадати ще знаменитий «об’єктний корелят» Еліота (вважаю, саме так, а не «об’єктивний», як його зазвичай перекладають). Саме через такі «шаблони» розкривається складний світ Джулії, стратегічно підкреслений пролептичними та аналептичними порушеннями лінійного часу.

Ось Рейф, спочатку він святий Антоній, бо на ньому халат з верблюжої вовни, підперезаний плетеним шнуром, він «її Антоній» [3, с. 17, 22, 49, 66], а потім вже наверху з Беллою він – «не той Рейф. У нього немає халата з верблюжої вовни» [3, с. 57]. Неодноразово підкреслюється, що цей «надсексуальний офіцер у відпустці» «занадто огрядний як для грецької статуї», скоріше, «зразок періоду пізнього Риму»: “His body was harder, he was as they say well set-up, his head was bronze on the less bronze shoulders, he was perfectly proportioned, a little heavy but a late-Roman, rather than Greek image, that walked about a room, himself with no clothes on” [3, с. 47].

В той же час про чотири зустрічі з Ріко/Лоренсом протягом роману: «Перед нею стояло його бліде лице, ахейська борідка, його пронизливо-блакитні очі на випаленому сонцем обличчі, – голова Орфея, відділена від тулуба». І за контрастом з Рейфом: «Він стояв перед нею, як живий, – жива голова на плечах. Ніколи вона не уявляла його у вигляді римського бюсту на малюнку чи бронзової статуї легіонера у холодній залі римської скульптури періоду пізніх Помпей» [3, с. 51].

Вперше він постає як «худючий та блідий, майже каліка, сухотник, вогненно-руда борода та блакитні очі» [3, с. 77]. Остання зустріч – Христос з Фламандської галереї, з попелясто-сірою бородою.

Часом процес пошуку цього об’єктного кореляту унаочнюється через у тому числі синтаксичні маркери: «З підведеними, трохи косоокими очима, в зеленому платті, з вищипаними «у ниточку» бровами – чим не вусики метелика? – Белла виглядала як якась екзотична істота. Батерфляй? Рідкісний метелик? Блискучий жук, з твердими надкрилами, – ось хто така наша Белла, і плаття її зелене – суцільнометалева оболонка» [3, с. 96]. Екзотична, войовнича, блискуча Белла, її антипод і наступниця у ліжку Рейфа, адже він каже Джулії: “I love you but I desire l’autre” [3, с. 56]. А Джулія змиряється, бо знає все про майбутнє їхнього кохання, знає, що «вона вже мертва, а на них це ще чекає» [Ibid].

Але імажизм в романі оприявнений не тільки в характеристиці персонажів, але й у більш складних «рівняннях». Для внутрішньої кризи героїні теж є «шаблон». Опис обридлої лондонської кімнати («замерзлий вівтар»), яка є свідком її приниження та болю, в якій неможливо побути на самоті, захарашеної меблями, брудним посудом, цигарками, із щільно закритими шторами (повторене тричі «сама підшивала»), полками з книгами, що падають під час бомбардувань дається нав’язливо-неодноразово. Хіба ми можемо уявити, що ця кімната, майже смітник, знаходиться в тому самому Блумзбері, «образ» якого асоціюється із зовсім іншим, високим естетським буттям?

А ще є імажистський корелят часу – це армійський годинник Рейфа, в якому він ножем пробив дірку, ремінець майже врізався в її зап’ясток: “Now the watch weighed her wrist to her

chest, weighed a weight on her chest. The watch was a stone weighing her there. [...] The wrist-watch was a stone, scarab weighing her to this bed» («Часи здавили зап'ясток, прикували до грудей, лягли важкістю на серце. Вони, як камінь, тягнуть її вниз». Ще: «Так, годинник прикував її до цього ложа: він – ланцюг, камінь, скарабей») [3; с. 36, 38, 39 і т. д.]. І ось вони з'єднуються, й ідеальний імажистський хронотоп знайдено: «Навіщо? Навіщо обманювати себе, повторюючи «це моя кімната, моя постіль?» Адже ти знаєш, що ані кімната, ані дім тобі не належать! Кімната – це прохідна, і ми в ній – залітні птахи, перелітні птахи: залетіли, посиділи, далі полетіли, крильцем змахнули та розбили декілька кришталевих рядків, що повисли у повітрі після прочитаних вголос «Гесперид», – хіба ні? **Слова набули форми, склалися у крихкий, ясний та чіткий малюнок, подібно до сіточки-клітки на циферблаті подарованого ним годинника. Годинник як був, так і залишився, а ось час інший. Розлетілися вщент місяці, дні. Перервався зв'язок. Більше вона не обманювалася**» [3, с. 50, 51]. Кімнату вона радо залишить за першої ж нагоди, навіть якщо задля цього їй доведеться вийти на вулицю у небезпеку повітряного нальоту [3, с.170]. В кінці роману Джулія «впустить» читача у свій новий світ – кімнату в Корнволі, схожу для неї на картину «Кімната Вінсента». Екфразис картини Ван Гога теж імажистський: домінують лише дві деталі – одежа на вішалці та старі черевики. Ця кімната майже пуста, саме у цій пустоті вона може нарешті писати.

Складні стосунки Джулії з Ріко/Лоренсом теж мають свій імажистський корелят – це сцена, в якій Джулія хоче перевести їх глибокий платонічний зв'язок у чуттєвий план і до якої вона не раз повертається у спогадах. Ріко, її «духовний чоловік», якось сказав їй: «Ти там навіки, наша любов написана кров'ю» (*“You are there for all eternity, our love is written in blood”*). І ось вона нарешті внутрішньо вільна від Рейфа і може відповісти на кохання Ріко. Але отримує відмову: «вона простягнула руку. Її рука доторкнулася до його рукава. Він здригнувся, він ніби відсахнувся, утік, як поранений звір, в цьому було щось неприборкане ... Але ж учора, сидячи там, з Ельзою навпроти, він палав [глядаючи] на неї; ті слова висікли вогняний слід у крові... Та лише дотик до руки примусив його здригнутися, пораненого, як поранений, як поранений ягуар».. Ця сцена (таке собі *“Noli me tangere”*) буде прокручуватися неодноразово в пам'яті-свідомості Джулії в пошуках відповіді, неодноразово буде Ріко поставати то ягуаром, то мустангом, то леопардом. Аж поки у фіналі роману, прямій мові листа до Ріко/Лоренса, якого ніколи не буде відправлено, він перетвориться на Ван Гога: *“I know that*

the genius is there. I could only qualify or differentiate you from the others, by saying you should write as Vincent van Gogh painted” («Я знаю, що геній поряд. Я можу тільки оцінити та виокремити тебе з-поміж інших, сказавши, що ти маєш писати, як Ван Гог малював» [3, с. 183].

Це, як зазначив Геррі Мур, автор біографії Лоренса «Жрець кохання: Життя Девіда Герберта Лоренса», через фізичну схожість та психологічну й митецьку подібність, стає лейтмотивом роману Г.Д. та надає нових цікавих штрихів легенді Лоренса» [7]. Ці штрихи у сприйнятті Джулії включають і неодноразове бачення його в ролі рудобородого Сатира з зубами звіра, хижака з рогом достатку [3, с. 132].

Попри усі минулі негаразди, «заміщену» сексуальність їх стосунків (*“He was ashes and snow, he was as tired as she was”*), вони віднини визначені тим, що Ріко сказав їй наступного ранку після епізоду з рукавом: «Ти співала уві сні. Я прокинувся і зрозумів, що плачу». Це останні слова роману. І лише це варто пам'ятати з їх протистояння.

Інтертекст роману настільки різноманітний та великий, що має стати предметом окремого дослідження. Роман починається епіграфом – скороченим варіантом вірша англійського поета-кавалера, молодшого сучасника Шекспіра Роберта Герріка «До Антеї, яка могла наказати йому будь-що» (*“To Anthea, Who May Command Him Any Thing”*). Звернемо увагу на Антею як персонаж грецької міфології і зазначимо, що серед двох однаково важливих для імажистів художніх джерел – античної та східної поезії – для Г.Д. перша була завжди найважливішою. Ну і звичайно Сапфо була для Гільди Дуліттл тою, ким був Гомер для Павнда чи Данте для Еліота. Феміністична критика (Diana Collocott, Erin D. Carlson, Sashi Nair) давно говорить про окремий «сапфічний модернізм», поєднуючи імена Гільди Дуліттл, В. Вулф, Г. Стайн та інших. У цьому контексті зазначимо, що стосунки Джулія-Ріко складні, і Г.Д. не спрощує їх до простого протистояння «жінка – чоловік» (якими б амбівалентно-заплутаними не були ідеї Лоренса, як ми знаємо з усіх його романів, починаючи з «Синів та коханців» і до «Коханця леді Чаттерлі»). **Взаємодія Джулії та Ріко становлять більш складне «рівняння», їх не двоє, а четверо, адже в кожному живе не тільки людина, а й митець :** *“He was willing to die for what he believed, would die probably. But that was his problem. It was the man's problem, the man-artist. There was also the woman, not only the great mother-goddess that he worshipped, but the woman gifted as a man, with the same, with other problems. Each two people, making four people. As she and Rafe had been in the beginning”* [3, с. 136]. «Проблеми такі ж та інші», але Ріко не розуміє цього, штучно викреслюючи сексуальність з цього рівняння, – і саме тут корінь його поразки, що зруйнувала їх зв'язок.

Ми пам'ятаємо заперечення Павндою принципу «метронома» або неприйняття терміну «гармонія» щодо поезії. Не така відома його аналогія зі звуком органу – «у кращих віршах є свого роду слід звуку, що залишається у вухах слухача, діючи більш-менш схоже на орган (organ-base)». Саме цей слід, залишок (residue) створюється тотальною естетикою повтору знайдених патернів, – кімната і годинник, безперервні чаювання, халат, римські статуї і Антоній, поранений звір, мустанг, леопард, ягуар і Ван Гог, неодноразово повторюваний з різною повнотою перший рядок оди Кітса “*season of mists and mellow fruitfulness*” («сезон туманів і стиглості плодів») і так далі. Кожен з цих образів-патернів покликаний існувати окремо в своїх власних межах, жоден з них не претендує на «символічне» домінування чи метафоричне узагальнення. Усі однаково важливі для створення картини. Усі однаково окремі, настільки, що їх можна і треба легко розгледіти.

Звичайно, в поезії роману Г.Д. можна виокремити парадигматичні для модерністської прози риси: відкрита форма, фрагментарність, інтертекстуальність, колажування, елементи «потому свідомості» та ін. Але саме тут унаочнюється відмінність імажистської поезики роману Г.Д. від «Місіс Деловой» В. Вулф, з яким його часто порівнюють. Вона – в окремішності (шість разів згадуваного в романі) «годинника», артефакту з сіткою його циферблата та болем в руці від туго затягнутого ремінця, – і **бою Біг Бена**, який «збирає до купи», «втягує в себе» увесь роман Вулф як метафора часу і символ плину кожного життя, різних життів (що мало бути реалізовано у першій назві роману «Години»), англійською ця відмінність разюче помітна у корені-серцевині слова-змісту – *the watch and the hours*, «годинник» і «години» як парадигматична відмінність. У прозі Г.Д. «не працює» протиставлення лірики і роману, про яке говорить Ортега-і-Гассет у «Думках про роман»: «Поет може рушати в путь, прихопивши з собою ліру, тим часом романіст мусить нариштувати цілу валку, немов мандрівний цирк чи плем'я кочовиків. Він тягне на спині *atrezzo*² цілого світу» [1, с. 301]. Імажист, і поет, і прозаїк, орієнтований саме на реквізит, що, як бачимо, зумовлює й інший модус ліричної оповіді.

На початку статті наведено цитату з варіації Г.Д. на тему 36-го фрагменту Сапфо. З нього збереглися лише два оригінальних рядки: *I know not what to do: My mind is divided*. Так, Сапфо тут говорить про природу своєї сексуальності. Це теж є у Г.Д. (її друг Зигмунд Фройд назвав Г.Д. “*perfect bi*”), але Гільда Дуліттл розширює зміст до внутрішнього конфлікту духовного і тілесного, митця і жінки, яка має знайти

внутрішню рівновагу, щоб продовжувати жити і писати: *«My mind is quite divided;/ My minds hesitate;/ So perfect matched/ I know not what to do.// Each strives with each:/ As two white wrestlers,/ Standing for a match,/ Ready to turn and clutch,/ Yet never shake/ Muscle or nerve or tendon;/ So my mind waits/ To grapple with my mind -/ Yet I am quiet,/ I would seem at rest.//»* [4, с. 167] (Мій розум дійсно розділений;/ Мої думки запинаються/ Такі зразково збалансовані/ Я не знаю, що робити./ одна бореться з іншою:/ Як два білих борці,/ Що встали до бою,/ Готові повернутися і схватитися,/ Проте не ворухнуть/ Жодним м'язом чи нервом чи сухожиллям;/ Так мій розум чекає/ Щоб зчепитися з моїм розумом – / Але я спокійна,/ Я маю здаватися незворушною/).

Підсумовуючи, нагадаю, що сама Гільда Дуліттл наполягала на назві «Мадригал» як єдиній для свого роману. Тож, «Скажи мені жити» Г.Д. – це автомадригал, і в ньому немає ані самозамилування, ані самознищення. Є ліричний портрет людини на тлі інших, на тлі часу, на тлі великої світової трагедії й особистої драми. Цей досвід для імажиста має бути локальним, «огороженим», щоб стати правдивим, має бути детально-зосередженим, фізичним, а не метафізичним. Як у ранньому, ідеально-імажистському вірші Г.Д.:

The Pool (1915)

Are you alive?

I touch you.

You quiver like a sea-fish.

I cover you with my net.

What are you—banded one? [5, с. 56]

Ставок

Ти жива?

Я торкаюсь до тебе.

Ти тріпочеш, як морська риба.

Я накриваю тебе своєю сіткою.

Хто ти – облямована?

Дозволимо собі ще раз нагадати про образ імажизму Павнда як категоричний імператив «суперпозиції»: він є змістоутворюючим для роману Гільди Дуліттл – «нашарування» війни й миру, кохання і зради, кохання і відмови, духовного єднання і тілесного відчуження, страждання і сподівання. Імажистська поезика роману не дозволяє зробити з цього сплав, метафору – ані світу, ані історії, ані часу, ані особистості. Це було б надто легко для героїні, вона, Г.Д., імажист, знає, що далеко не завжди образ можна нівелювати чи гіперболізувати, щоб забути або перетворити на далеке враження чи абстракцію. Питання «хто ти?» залишається відкритим, та й «облямованість», обмеженість – це невід'ємна складова буття.

І в цьому є гіркота і печаль, але в той же час і надія на суб'єктивно-правдиве пізнання себе і життя через мистецтво.

²Реквізит (*im.*)

Список використаної літератури

1. Ортега-і-Гасет, Х. Думки про роман // Ортега-і-Гасет, Х. Вибрані твори. Пер. з ісп. В. Сахна. К.: Основи, 1994. С. 273-305.
2. Freedman R. The Lyrical Novel: Studies in Herman Hesse, Andre Gide, and Virginia Woolf. Princeton University Press, 1963. 310 p.
3. H.D. Bid Me to Live. A Madrigal. N.Y. :Black Swan Books Ltd., 1983. 211 p.
4. H.D. Collected Poems 1912-1944; [ed. by Louis L. Martz]/ N.Y.: New Directions, 1983. 629 p.
5. Korg J. Imagism // A Companion to Twentieth-Century Poetry; [ed. by Neil Roberts]. Blackwell Publishing Ltd, 2003. Pp. 127-137.
6. The Norton Anthology of Modern Poetry; [ed. by R. Ellmann and R. O'Clair]. 2nd ed. N.Y.; Lnd.: W.W.Norton & Co., 1988. 1865 p.
7. Moore H. T. The Priest of Love: A Life of David Herbert Lawrence. The Penguin Books, 1974. 697 p.
8. Spender S. The Struggle of the Modern. The University of California Press, 1963. 266 p.
9. Tomlinson, Charles. Two Englands. // Poetry. October, 1961. P.54-56. <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/browse?volume=99&issue=1&page=61>
10. Wagner L.W. "The Sun Also Rises": One Debt to Imagism // The Journal of Narrative Technique. Vol. 2. No. 2 (May, 1972). P.88-98.

Надійшла до редакції 17 вересня 2024 р.

Прийнята до друку 17 жовтня 2024 р.

References

1. Ortega-i-Gasset, H. (1994). Doomyky pro roman// Ortega-i-Gasset, H. Vybrani tvory. Per. z isp. V. Sahna. K.: Osnovy. P. 273-305.
2. Freedman R. (1963). The Lyrical Novel: Studies in Herman Hesse, Andre Gide, and Virginia Woolf. Princeton University Press. 310 p.
3. H.D. (1983). Bid Me to Live. A Madrigal. Black Swan Books Ltd. 211 p.
4. H.D. (1983). Collected Poems 1912-1944; [ed. by Louis L. Martz]. N.Y.: New Directions. 629 p.
5. Korg J. (2003). Imagism // A Companion to Twentieth-Century Poetry; [ed. by Neil Roberts]. Blackwell Publishing Ltd. P. 127-137.
6. The Norton Anthology of Modern Poetry; (1988) [ed. by R. Ellmann and R. O'Clair]. 2nd ed. N.Y.- Lnd.: W.W.Norton & Co. 1865 p.
7. Moore H. T. (1974). The Priest of Love: A Life of David Herbert Lawrence. The Penguin Books. 697 p.
8. Spender S. (1963). The Struggle of the Modern. The University of California Press. 266 p.
9. Tomlinson, Charles. (1961) Two Englands. // Poetry. October, 1961. P.54-56. <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/browse? Volume =99&issue=1&page=61>
10. Wagner L.W. (1972). "The Sun Also Rises": One Debt to Imagism // The Journal of Narrative Technique. Vol. 2. No. 2 (May, 1972). P.88- 98.

Submitted September 17, 2024.

Accepted October 17, 2024.

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@karazin.ua

Imagist Novel's Poetics: "Bid Me to Live" by H.D.

During its formative years, Imagism hasn't left any profound theory as far as the criteria for producing new prose. Since then the problem has been under-studied and calls for more in-depth analysis. The paper aims at examining the paradigmatic features of the Imagist lyric narrative of "poetic novel" (S. Spender) taking H.D.'s "Bid Me to Live. Madrigal" as a model. It is emphasized that it is *roman à clef* where behind all significant characters are historical prototypes, the main ones of which are Julia Ashton (Hilda Doolittle), Rafe (Richard Aldington) and Rico (D.H. Lawrence). Open form and fragmentation, intertextuality and collaging, "stream of conscience" elements and time shifts et al – a lot of modernist novel's features can be found in H.D.'s novel. But unique Imagist poetic techniques for prose are being pointed out in front of the in-famous Modernist prose texts – V. Woolf's "Mrs Dalloway" and R. Aldington's "Death of a Hero". Narrative's "vertical structure" (S. Friedman), typical for a lyric novel, focuses on the narrative-transformation of heroine at the moment of her deepest personal crisis both in the life of a woman and an artist against the catastrophic background of the First World War. The novel's poetics analysis proves that author's narrative strategy lies in searching and finding imagistic correlates of individual images, descriptions and whole scenes-situations. Often, the search process is specifically coming out in order to attract the reader's attention to it, and the most important images-patterns-situations are repeatedly reiterated. This is the basis of H.D.'s lyric narrative, a kind of Imagist self-madrigal. The poetics of the Imagism prose, adopted from the Imagism poetry, is a search and finding of patterns in their juxtaposition, that interact as coordinating. Throughout the novel, these "patterns" are being transformed into images, reliably providing pictures, emotions, or ideas. The difficult world of Julia opens up exactly via such "patterns", strategically underlined with proleptic and analeptic violations of linear time.

Key words: Imagism, Modernism, Sapphic Modernism, lyric novel, roman à clef, self-madrigal, image-pattern, objective correlative.
