

УДК 94(485)«15»

АНТИЧНЫЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ В РОМАНЕ Х. ДУЛИТЛ «ВЕЛИ МНЕ ЖИТЬ»

канд. филол. наук, доц. Н.В. НЕСТЕР
(Полоцкий государственный университет)

Предлагается целостное понимание творчества американской писательницы Х. Дулитл, при котором необходимо учитывать тот уровень постижения мировой культуры, каким владела она, иметь тот необходимый запас знаний, который служит культурным кодом, ключом к многочисленным загадкам ее творчества. На материале романа Х. Дулитл (Hilda Doolittle, 1886–1961) «Вели мне жить» (*Bid Me to Live*, 1960, рус. перевод 2005) раскрываются особенности использования античных мотивов и образов. В работе прокомментированы и проанализированы фрагменты, в которых составляющие классического наследия приобрели новое значение и были наделены новой функцией в контексте данного произведения. Знание античного подтекста романа Х. Дулитл «Вели мне жить» позволяет глубже понять художественный мир автора, ответить на многие вопросы, связанные с ее творчеством.

Введение. Литературная трансформация опыта другой национальной эпохи вызывает живой научный интерес, поэтому нередко становится объектом литературоведческих исследований. Одной из определяющих особенностей творчества Х. Дулитл является активное восприятие классического античного наследия и искусное вплетение его в ткань повествования. Вероятно, любовь к Греции американская поэтесса унаследовала от матери, Хелен Евгении Дулитл, преподававшей музыку и живопись в бетлемской семинарии моравов¹. Первую букву в псевдониме Х.Д. (H.D.) Хильда Дулитл объясняла как Х – Хелен, по-гречески «Елена», это «Хильда», это «икс», это «загадка».

Эзра Паунд называл Хильду «Дриадой» и редактировал ее первые стихотворения. В октябре 1912 года поэт получил от нее подборку стихотворений, поразивших его «имажистской лаконичностью», а уже в январе 1913 года в «Поэтри» (*Poetry*) были опубликованы первые стихотворения Х. Дулитл: «Гермес на развилке» (*Hermes of the Ways*), «Сад» (*Orchard*), «Эпиграмма» (*Epigram*)² за подписью «Х.Д. Имажист» (*HD Imagiste*)³. Вместе с Э. Паундом и Р. Олдингтоном Х. Дулитл входила в кружок «имажистов», который характеризовался интересом к античности, привлекавшей поэтов образностью, и востоку, прельщавшему поэтов емкостью формы. Имажисты считали, что у мастеров прошлого следует учиться, и только благодаря этому можно возродить искусство и литературу в Америке. В своих произведениях они противопоставляли современным опустошенным, разобщенным и внутренне одиноким людям, потерявшим опору в мире, гармоничного, на их взгляд, человека античности и Возрождения. Для наиболее удавшихся стихотворений, принадлежащих преимущественно Э. Паунду и Х. Дулитл, присуще богатство ассоциативного ряда и искусство тонкой стилизации непривычных поэтических форм: античных – у Дулитл, японских – у Паунда. Как пишет А.М. Зверев, «античные стилизации Хильды Дулитл, ее прозрачный и легкий стих и емкая – при всей внешней безыскусности – образность восхищают и сегодня» [3, с. 19].

Современники Х. Дулитл отмечают, что она прекрасно знала греческую литературу, историю и искусство Древней Греции. В своих произведениях поэтесса как бы растворяется в прошлом и дает древней Элладе снова жить в настоящем, воссоздавая классические образы, воспевая красоту природы и ее героев. В первом сборнике поэтессы «Морской сад» (*Sea Garden*, 1916) обозначилось пристрастие Х. Дулитл к литературе античной Греции. В произведениях, вошедших в этот сборник, поэтесса создает образную картину, навеянную античными мифами, и проецирует ее на современность. Поэтические сборники Х. Дулитл «Божество» (*The God*, 1913–1917), «Гименей» (*Hymen*, 1921), «Гелиодора и другие стихотворения» (*Heliodora and Other Poems*, 1924), квазиэпический «Елена в Египте» (*Helen in Egypt*, 1961), созданный в ответ на «Cantos» (1917–1970) Э. Паунда, обнаруживают знакомство поэтессы с античной мифологией, богатое воображение и склонность к экспериментам с верлибром. Выход в свет книги «Сборник стихотворений Х.Д.» (*Collected Poems of H.D.*, 1925), включающий в себя несколько стихотворений, основанных на фрагментах произведений Сапфо, упрочил репутацию Х. Дулитл как одного из самых великих поэтов современности. Перу Х. Дулитл принадлежит драма в стихах «Ипполит медлит» (*Hippolytos Temporizes*, 1927) и ряд высокохудожественных переводов, включая партии хора из трагедий Еврипида «Ифигения в Авлиде» и «Ипполит» (1919), фрагменты «Одиссеи» Гомера (1915–1920), «Ион» Еврипида (1937). Ее переводы произведений античной литературы получили признание во всем мире.

¹ Христианская община, мистическое братство, чьи предки, спасаясь от преследований (католиков и протестантов), переселились в 1730-х годах из Богемии в Пенсильванию, где и основали первую общину моравов.

² Позднее данные стихотворения войдут в сборник «Морской сад» (*Sea Garden*, 1916).

³ Оригинальным литературным псевдонимом снабдил Хильду Э. Паунд, а впервые декларируемое поэтическое движение – формальным наименованием.

В творческой копилке Х.Д. есть и романы: «Вели мне жить» и «Дань Фрейду» (*Tribute to Freud*, 1944–1948, опубл. 1965) – отчет о ее аналитических сеансах с Фрейдом в 1933 году. Единственный и широко известный во всем мире роман «Вели мне жить» Х. Дулитл писала практически на протяжении всей своей жизни. Х.Д. начала роман в 1921 году и работала над ним с перерывами вплоть до 1950-х годов. Сюжетное ядро романа составили события 1917 – начала 1918 года, объединившие трагедию поколения и личную драму Х.Д. В произведении с подзаголовком «Мадригал» совмещаются ахейская Греция, хтоническая мифология, киноколлажи 1920–1940-х годов⁴, органично сочетаются живописный образ с фотографией и кинокадром. На страницах книги под вымышленными именами скрываются реальные прототипы: Хильда Дулитл (Джулия Эштон), Ричард Олдингтон (Рейф Эштон), Дэвид Герберт Лоуренс (Фредерико/Рико), Фрида Лоуренс (Эльза), Дороти Йорк (Белла/Арабелла), шотландский композитор Сесил Грей (Ванио/Вана), американский писатель русского происхождения Джон Курнос (Иван Левски), Бриджит Пэтмор (Морган Ле Фе).

Основная часть. Названием для романа послужила первая строка шестистрофного стихотворения английского поэта Роберта Геррика (*Robert Herrick*, 1591–1634) «К Антею, его повелительнице» (*To Anthea, who may command him any thing*)⁵ из сборника «Геспериды» (*Hesperides*, 1634). Произведения Р. Геррика были в домашней библиотеке Х. Дулитл и Р. Олдингтона, об этом упоминает и сама писательница в произведении: «He wasn't there at all. It was the thing that frightened her, that made her say, «This can't go on, I must have people in all the time, it can't go on». Why did he start reading the *Madrigals*? Why did he stop reading? He's looking for another book – the *Hesperides*? He's wondering. He's not here. No, he wasn't here. It was almost better when she was alone»⁶ [1, p. 36].

Рейф Эштон (Р. Олдингтон) называет Джулию-Хильду «Антеей»⁷: «He called her Anthea. It was Julie, Judy, Judy-bird, or Julie-bird. Anthea»⁸ [1, p. 21]. В романе неоднократно фигурирует Антея, в особенности это касается переписки Х.Д. с супругом: «I started a sort of poem. It was the idea of March. Writing letters to you and writing poetry go along in the same sort of groove, I mean when I get into the mood of writing a letter, I feel I can rush headlong down the proverbial cliff. Love, Anthea»⁹ [1, p. 44]. В этом письме, в одном из первых на страницах романа, – аллюзия на легенду о древнегреческой поэтессе Сапфо, изложенную Овидием в «Героидах» (XV, 1–220). Сапфо покончила с собой, бросившись с Левадской скалы (в Ионийском море) из-за неразделенной любви к юноше Фаону.

В романе Х. Дулитл создает собирательный женский образ главной героини, включающий в себя Сапфо, Антею, Венеру, Деметру, Персефону. На страницах книги как будто мелькают вырезанные кадры из фильма: вот перед изумленной публикой на экране предстает богиня: «The garden was tapestried in quatercento leaves and flat flowers. The flowers were large (magnified under a glass) in her hands, Persephone in Enna... Now she was a hooded woman, Demeter, looking out. She was watching from the rocks (Primavera with her flowers) the flight of another car, rounding the same bends, in tangible perspective»¹⁰ [1, p. 124]. «She climbs marble stairs out of fairy-tale. She is a mermaid, trailing along marble stairs, clinging to a marble banister, while

⁴ Х.Д. снималась в кино «Граница» (1930), поставленном Брайер и ее вторым мужем Кеннетом Макферсоном, поэтому работая над романом, опиралась на собственный опыт киноактрисы.

⁵ BID me to live, and I will live / Thy Protestant to be; / Or bid me love, and I will give / A loving heart to thee. // A heart as soft, a heart as kind, / A heart as sound and free / As in the whole world thou canst find, / That heart I'll give to thee. // Bid that heart stay, and it will stay / To honour thy decree: / Or bid it languish quite away, / And't shall do so for thee. // Bid me to weep, and I will weep / While I have eyes to see: / And, having none, yet will I keep / A heart to weep for thee. // Bid me despair, and I'll despair / Under that cypress-tree: / Or bid me die, and I will dare / E'en death to die for thee. // Thou art my life, my love my heart, / The very eyes of me: / And hast command of every part / To live and die for thee.

Велишь мне жить, – я буду жить / Как протестант простой; / Велишь любить, – из сердца нить / Соединит с тобой. // Любовь – то море, то причал, / То буря, то покой... / Любовь, которой мир не знал, / Я разделю с тобой. // Прикажешь сердцу не стучать, –/ Его прервется бой; / Поставь на нём тоски печать, –/ Всем сердцем я с тобой. // Велишь заплакать, – я навзрыд / Заплачу... И, слепой, / Слезами сердца, что болит, / Поплачу над тобой. // Велишь, – в отчаянье впаду, / Где холмик твой сырой / И кипарис... Вели! – сойду / Во тьму вслед за тобой. // Ты – жизнь моя, любовь моя... / И сердцем, и душой, –/ Живым ли, мертвым буду я, –/ Но навсегда – с тобой! (Перевод С. Шестакова).

⁶ «И тишина – в комнате пусто. Никого нет. Это ее пугало больше всего. «Так не может продолжаться, у меня все время люди – обязательно кто-то заметит», убеждала она себя. Почему он вдруг начал читать «Мадригалы»? Почему бросил? Ему нужна другая книга – какая же? Он точно не знает. Может, «Геспериды»? И спросить не у кого. Его нет. Здесь нет. Она одна – впрочем, это даже лучше» [4, с. 65].

⁷ Анфея, Антея (букв. «цветущая»). В древнегреческой мифологии жена царя Пойта, восплаившая любовью к прекрасному юноше Беллерофонту и оклеветавшая его перед царем, когда тот отказался ответить ей взаимностью.

⁸ «Он звал ее Антей. Еще – Жюли, Джуди, моя ласточка, лапушка. Антея» [4, с. 45].

⁹ «Я начала стихотворение, и, знаешь, что послужило толчком? Мысль о мартовских идах! У меня это очень близко – стихи и письма к тебе. Только появится желание тебе написать, и я уже готова броситься вниз с пресловутой скалы. Люблю, Антея» [4, с. 76].

¹⁰ «Дальше возник сад с гобелена – с листьями и плоскими цветами в стиле Кватроченто. Цветы, что красавица держит в руках, кажутся огромными (срабатывается фотоувеличение) – ни дать, ни взять, Персефона в Энне... И вот она уже не Персефона, а женщина с покрывалом, – Деметра. Стоя на вершине горы, наша красавица (чем не Примavera с цветами?) следит за приближением другого автомобиля, старательно выпысывающего те же круги, что и первая машина» [4, с. 190].

screen light and shadow flow over her. She emerges; drowning, she staggers toward her mirror. Pushing back the wet stuff of the palpably mermaid garment she regards the face, the same face from a mirror. Venus and the looking-glass, Persephone in Enna, Primavera»¹¹ [1, p. 125].

Привязанность и чувства к супругу Х.Д. передает посредством пространных описаний и сравнений его со скульптурными статуями времен Древней Греции и Рима или деятелями античной эпохи. Так, Рейфа Эштона Джулия сравнивает с античной скульптурой: «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. A bronze late-Roman image got out of the wrong department in the Louvre or the British Museum, something that moved and talked, like the picture of the Roman soldier in the Judgment of Solomon in the child's illustrated Bible spread open on the floor»¹² [1, p. 47]. Желая подчеркнуть, что Джулия и Рейф – одно целое, Х.Д. соединяет в нем три составляющие части одного целого: «This *persona grata* with the bronze head emerging from the familiar camel-hair dressing-gown, the Saint Antony's robe with its monk-rope tied in a knot round those loins, was not sufficiently separated to make it sane»¹³ [1, p. 49].

Глубоко переживая разрыв с Рейфом, Джулия посвящает ему цикл стихотворений, называя его Дионисом: «Perhaps the port started me writing those poems to Rafe. He was like that in the beginning, and we had been to Italy. I could see him, a sort of vine-god, projected at the foot of my bed. I thought then he wouldn't come back»¹⁴ [1, p. 174]. Как и в случае с Рейфом, Х.Д. использует сравнение с видом изобразительного искусства – скульптурой – и соотносит себя с колонной Парфенона: «She wore the blue corduroy-velvet that fell, they said, like Parthenon folds, its corduroy-velvet lines giving, they had said, a Greek line. She stood like someone in a play, she would have to say something, she was very cold, very far away, very frozen by her frozen altars»¹⁵ [1, p. 127–128].

Когда Рейф Эштон благодарит Джулию за все, что она сделала для него, за проведенное вместе время, на страницах романа возникает образ полуразрушенного Рима, потерявшего былую славу и величие: «He wanted to thank her for something and her head was very cool. She could listen to his words. They left to spark and trail in the air. Little bits of Pompeian marble, a jutting-up edge of wall opposite Trajan's column in the Forum, the deep well where someone leapt, where there were those hordes of stray cats. Rome, that was. The glory that was, the grandeur that was»¹⁶ [1, p. 129]. Отношения между супругами разрушены, их чувства попорчены и нет никакой надежды на то, что все образуется.

Джулию словно поглощает поток болезненных воспоминаний о неродившемся ребенке, ведь пережить его потерю для нее сложнее всего – это сродни расставанию с любимым человеком, Рейфом, частью себя, только в несколько раз больнее. Пустота внизу живота приводит Джулию к мысли об ощущении абсолютного покоя, сравнимого разве только с головокружительным очищением во время элевсинских мистерий: «Exactly, they practiced these things in temples, Yogi, Tibet, Eleusinian Mysteries, but here they got that sort of physic initiation all the, every day»¹⁷ [1, p. 32]. Война не дает Джулии возможности оправиться после потери ребенка и заполнить пустоту, ведь война накладывает отпечаток на судьбу всех людей, каждому из них уготован свой круг ада. Стремление жить в мире удаляет героиню от настоящего, наполненного болью и страданием, и приводит к мысли о том, что, возможно, прошлое и будущее соль-

¹¹ «“Богиня” поднимается по мраморной лестнице, какие бывают только в сказках. Скользит русалкой по ступеням, принимая к мраморным перилам, – вся в контрастных пятнах света и тени. Вот выпрямилась в полный рост; медленно, пошатываясь идет к зеркалу. Откинув со лба намокшую материю, какой, надо думать, накрываются русалки, смотрит на себя в зеркало: одно и то же лицо. Венера и зеркало, Персефона в Энне, Примавера» [4, с. 191].

¹² «Будучи от природы, как говорится, хорошо сложенным, он заматерел за время службы: голова, как у бронзовой скульптуры, ладно сидела на плечах, выделяясь золотистым пятном на фоне бледноватого торса, он был немного грузен для греческой статуи, зато как нельзя более точно подходил под образцы периода позднего Рима. Казалось, произошла ошибка: из зала классической скульптуры в Лувре или Британском музее сбежала ожившая статуя периода позднего Рима, – она двигалась, говорила, чем-то смахивая на римского легионера с картинки из Книги Притчей Соломоновых в иллюстрированном издании Библии, которую она читала ребенком, лежа на полу в детской» [4, с. 81].

¹³ «Они по-прежнему одно целое: этот желанный гость, *persona grata*, в знакомом халате из верблюжьей шерсти, Святой Антоний в хламиде, опоясанный поверх чресел веревкой, бронзовеющий римлянин эпохи императорского Рима, – единый в трех лицах, он все еще часть ее» [4, с. 85].

¹⁴ «Тогда же я начала писать стихи Рейфу. Возможно, это портвейн напомнил мне молодого Рейфа – Диониса и наше с ним путешествие по Италии. Я видела его в образе бога вина у подножья своей постели. И не вернулся ведь!» [4, с. 258].

¹⁵ «Друзья говорили, что в своем бархатном одеянии она похожа на колонну Парфенона. Она так и осталась стоять немой застывшей фигурой, как в пьесе: и хотела что-то сказать, да не стала – очень уж зябко, одиноко, неудобно возле ее остывших алтарей» [4, с. 195].

¹⁶ «Он говорил ей слова благодарности, а она слушала его краем уха. Что слова? От них ни жарко, ни холодно. Так, осыпавшийся помпейский мрамор, осколки лепнины, украшавшей стену зданий на Римском форуме, против колонны императора Траяна; кусочки мозаики со дна колодца, в который кого-то угораздило прыгнуть (она забыла, кого именно), а там оказалось прибежище бездомных котов. Вот тебе и Рим. Где твоя былая слава, где бывшее величие?» [4, с. 197].

¹⁷ «Разве не к этому же стремились в храмах жрецы, греки в элевсинских мистериях? Разве не того же добивалась йога, тибетская медицина? Разница только в одном: здесь состояние психической инициации не покидает тебя ни на минуту» [4, с. 74].

ются в один вечный круг абсолютной красоты: «Or did the past, the past circles of worlds, the steps of the temple of Poseidon at Poseidonia, the flower-stalk columns of that arcade of marble columns of Saint John Lateran at Rome (or wherever it was) remain even after they were bombed to hell, one way or another, a pattern in the air? Were there worlds that remained, worlds of past beauty that were future beauty? Did the past and the future blend (or would they) in one eternal circle of the absolute, of final beauty? That prayer they quoted (from Plato, was it?), And may the inner and the outer be at peace»¹⁸ [1, p. 66]. Мир отвоевывается с таким трудом, что становится миром, которого нет, ибо нет мира в душе Джулии, и ей ничего не остается как жить в мире собственных грез и фантазий.

Когда на сцене возникает новое действующее лицо – Рико (Д.Г. Лоуренс), в романе рождаются и новые образы – Дит, бог подземного царства, и Персефона, его супруга: «Or if a dark-god, then one truly, Dis of the under-world; those white hyacinths were death-flowers; he had called Persephone. The flowers were there. He was burnt out too, and white, but there was no dark flame now, none of his dark-god, unless he were Dis of the under-world, the husband of Persephone. Yes, he was her husband»¹⁹ [1, p. 141]. В связи с этим на страницах романа Рико возникает и новый образ главной героини – Медеи, и связанный с ней миф о золотом руне. Рико вдохновляет Джулию на создание новых творений, поэтому она чувствует себя колдуньей и пророчицей: «She was Medea of some blessed incarnation, a which with power. A wise-woman. She was seer, see-er. She was at home in this land of subtle psychic reverberations, as she was at home in a book»²⁰ [1, p. 146]. Поэтому в произведениях главной героини возникают новые образы: «Beads of moisture settled on the sleeve of her old coat. Her coat was sanctified by it, this was another story of a fleece. Some parallel in myth suggested itself to her as she ran a bare hand over the rough grey woven texture of her old coat. She looked at the palm of her hand, wet now with the condensed moisture, and even that seemed a sign. It was a sign of something, she did not know what, did not actually recall in her mind, a miraculous story of fleece, and dew in sunlight (was it?) fallen on it. Any fleece; anyhow, golden»²¹ [1, p. 147–148].

Основная тема «Вели мне жить» – инициация поэта, а сам роман является подтверждением того, что Д.Г. Лоуренс был ключевой фигурой в жизни Х.Д. и имел для нее больше значения, чем Э. Паунд и Р. Олдингтон. Это неоднократно подтверждается и в самом произведении, когда на страницах книги приводится переписка Джулии и Рико, в особенности огромное внимание уделяется теме, актуальной для Х.Д., – теме творчества и трагической судьбы творческой личности. Для женщины, выбравшей творческий путь, есть только одно спасение от воспоминаний о прошлом – быть художником. Особенно показательной в этом отношении является поэма Х.Д. «Эвридика» (*Eurydice*, 1912–1918 гг.), цитаты из которой приводятся на страницах романа [1, pp. 75–76], кроме того, обсуждаются отдельные фрагменты из нее [1, p. 53]. Произведение было написано в период распада брака Х. Дулитл с Р. Олдингтоном и представляет собой страстный монолог Эвридики, обращенный к Орфею. Эвридика обвиняет супруга в том, что он бросил ее в подземном царстве Аида, что она потеряла не его, а жизнь на земле, при этом Х.Д. вызывает сочувствие не к бедному Орфею, который потерял жену, а к Эвридике. Дулитл создает яркий образ, подчеркивая боль утраты Эвридики не только словами, которые выражают чувства самой поэтессы, но и ритмом стиха, и его структурой.

В одном из первых посланий к Джулии Рико пишет: «Dear Julia... I know that Rafe will come back. Your frozen altars mean something, but I don't like the second half of the Orpheus feels? It's your part to be woman vibration, Eurydice should be enough. You can't deal with both. If you go on ...»²² [1, p. 51]. Предлагая Рейфу прочитать конец письма, Джулия как бы приоткрывает завесу тайны перед Рейфом – ведь она посвящает поэму об Эвридике именно ему: «Go on, what?». Said Rafe Ashton. «What's this Orpheus that you've been writing for old Riko?». «Writing for old Riko? «I wasn't exactly writing it for Riko». But she had,

¹⁸ «А если прошлое, если прошлые круги прошлых миров – те же ступени храма Посейдона в Пестуме или стеблевидные колонны мраморной аркады Латеранского собора Св. Иоанна в Риме, или что-то подобное, – останутся, несмотря ни на что? Что если прошлое и будущее сливаются (должны сливаться?) в один вечный круг абсолютной совершенной красоты? Когда-то они повторяли молитву (из Платона, не так ли?): «И да пребудут в согласии душа и тело». Какое уж тут согласие? – кругом война» [4, с. 116–117].

¹⁹ «А если он и темный бог, то настоящий: Дит подземного мира. И тогда белый гиацинт – это цветок смерти, его цветок: недаром он называл ее Персефоной. Цветы – их общая страсть. Чувствовалось, его испепеляет творческий жар, но чтобы пламя мучительной страсти, темное божество, – нет, этого не было, если только мы не ведем речь о Дите, боге подземного царства, супруге Персефоны. Да, он ее супруг» [4, с. 214].

²⁰ «Она – Медея божьим промыслом, колдунья, знающая приворот. Вещунья. Ясновидица, провидица. Она своя в этом краю едва ощутимых колебаний человеческой природы, и точно так же чувствует она себя своей и в мире книг» [4, с. 221].

²¹ «На рукаве ее старенького пальто оседает бусинками влага. Что это – ритуал очищения, еще один вариант мифа о золотом руне? Она провела рукой по намокнушей ворсистой ткани, и что-то давно забытое будто шевельнулось в душе. Взглянула на влажную ладонь, и вновь почудился ей в том какой-то знак. А что за знак, что за знаменье, она не знала, да и не хотела вспоминать – подумаешь, детская сказка о руне и упавших на него радужных каплях утренней росы. Всякое руно – всегда золото» [4, с. 222–223].

²² «Дорогая Джулия! Я знаю, Рейф обязательно вернется. В твоих озябших алтарях что-то есть, но вторая часть Орфея, да и первая тоже, мне не нравится. Лучше веди женскую партию. Откуда тебе знать, что чувствует Орфей? Ты – женщина, эта твоя судьба, вот и веди женский голос, доставай до самых глубин своей Эвридики. Не надо двуголосья. Если продолжать...» [4, с. 87].

she was; it was Riko's pale face and the archaic Greek beard and the fire-blue eyes in the burnt-out face that she had seen, an Orpheus head, severed from its body. Or alive, a live head (fastened onto shoulders) was certainly not a late-Roman head, a Roman soldier out of an illustration or out of the room of late Pompeian bronzes in a cold hall»²³ [1, p. 51]. В то же время Х.Д. не остается в долгу перед Д.Г. Лоуренсом и считает, что если он вправе вершить женские судьбы в своих произведениях, то и она может видеть глазами мужчины: «Rico could write elaborately on the woman mood, describe women to the marrow in his writing; but if she turned round, wrote the Orpheus part of her Orpheus-Eurydice sequence, he snapped back, "Stick to the woman-consciousness, it is intuitive woman-mood that matters"»²⁴ [1, p. 62].

Тем не менее Х.Д. не оставляет начатую поэму, а продолжает работу над ней: «I will carve my pattern on an altar because I've got to do it. You jeered at my making abstractions of people – graven images, you called them. You are right. Rafe is not the Marble Faun, not even a second-rate Dionysus. I wrote that cyclamen poem for him in Dorset, at Corfe Castle, where I wrote your Orpheus. But you are right. He is not Dionysus, you are not Orpheus. You are human people, Englishmen, madmen»²⁵ [1, p. 164]. Х.Д. приводит для Рико аргументы, почему она вправе вживаться и создавать равно как женские, так и мужские образы в своих произведениях: «Perhaps you would say I was trespassing, couldn't see both sides, as you said of my Orpheus. I could be Eurydice in character, you said, but woman-is-woman and I couldn't be both. The *glore* is both»²⁶ [1, p. 176].

В романе также упоминается стихотворение о Додоне (*Dodona*)²⁷, о котором вспоминает Джулия всякий раз, когда смотрит на снег [1, p. 81] или когда сидит у окна, углубившись в мысли [1, p. 80]. Героиня пытается целиком погрузиться в создание нового произведения, но отголоски войны преследуют ее повсюду, скрывая слова и образы, лишая ее вдохновения: «I kept to my chorus-sequence. I would have another volume. I would get something out of this war. But what I got out of this war. But what I got out of this war isn't a Greek chorus-sequence»²⁸ [1, p. 174]. С таким трудом рождается каждое слово, каждый образ.

Занимаясь переводами греческой поэзии, Джулия старается познать скрытый смысл греческих символов, которые, как фундамент, являются прочной основой для каждого слова, ведут за собой, как нить Ариадны, как финикийская тропа, проложенная древними торговцами. Джулия, как купец, торгует-ся с каждым словом, подбирая удачные варианты передачи того или иного слова. Вызывают определенные трудности у героини сцены хора, к которым она обращается, не только переводя греческие трагедии, но и создавая произведения на античные сюжеты. Олдингтон, как и Дулитл, занимался переводами произведений древнегреческих авторов: «...barricaded themselves with yellow-backed French novels, Pindar in the original which they could not read (she picked out a word here, there, with a dictionary, he manipulated a telling phrase now and again), the Greek Anthology»²⁹ [1, p. 11].

События, изложенные в романе «Вели мне жить», описаны также Р. Олдингтоном в книге «Смерть героя» (*Death of a Hero*, 1929). Переводчик романа «Вели мне жить» Н. Рейнгольд отмечает, что «Олдингтон определил «Смерть героя» как «джазовый» роман из-за синкопированной, импровизационной манеры изложения. Версию же Х.Д. можно с полным правом назвать киноверсией. Не в смысле экранизации олдингтоновского текста, но опять же по манере исполнения. «Наплывы», совмещения разных временных пластов, наезд камеры, крупный план, плоское изображение, сплюснутые лица на экране из-за того, что угол обзора неудобен зрителю, наконец, прямое изображение на страницах романа просмотра героями немого фильма в лондонском зале, приспособленном под демонстрацию киноленты под звуки аккордеона, исполняющего популярную солдатскую песенку времён Первой мировой войны, – всё это делает книгу Х.Д. интереснейшим ретро-романом, воспроизводящим в слове фото- и киностилистику 20–30-х годов

²³ «– Что продолжать? – спросил, не понимая, Рейф. – Какого это Орфея ты задумала писать для старика Рико?». «Писать для старика Рико? «Вообще-то я не для Рико пишу». Но тут она слукавила – на самом деле, она писала Орфея для Рико. Перед ней стояло его бледное лицо, ахейская борода, его пронзительно-голубые глаза на выжженном солнцем лице, – голова Орфея, отделенная от туловища. Он стоял перед ней, как живой, – живая голова на плечах. Никогда она не представляла его в виде римского бюста на картинке или бронзовой статуи легионера в холодном зале римской скульптуры периода поздних Помпей» [4, с. 88].

²⁴ «Сам Рико полагает себя вправе описывать подноготную женщины, докапываться до глубин женской души, но стоит только ей попробовать проделать то же самое с мужской половиной, с Орфеем в поэме об Орфее и Эвридике, как он ментально огрызается: «Держись женского взгляда на вещи, нет ничего лучше женской интуиции»» [4, с. 101].

²⁵ «Завершу сюжет, который начала вырезать на алтарной доске, – не могу иначе. Ты посмеиваешься над абстрактными образами моих персонажей – называешь их идолами. Что ж, ты прав. Рейф – не мраморное изваяние фавна, и даже не плохая копия Диониса. Да, я посвятила ему то стихотворение про цикламен, которое написала в Дорсете, в Корф Касл, и там же я написала твоего Орфея. Но ты прав. Он – не Дионис, а ты – ты не Орфей. Вы просто люди, англичане, сумасшедшие» [4, с. 245].

²⁶ «Боюсь, ты опять скажешь, что я перехожу границы, не вижу обе стороны медали, – помнишь, что ты сказал про моего Орфея? Влезть в шкуру Эвридики – еще куда ни шло, но женщина есть женщина, и видеть обе стороны ей не дано. А *gloire* – и то, и другое» [4, с. 262].

²⁷ Впоследствии стихотворение вошло в сборник «Uncollected and Unpublished Poems 1912–1944».

²⁸ «Я сосредоточилась на сцене хора. Я держалась за нее как за соломинку. Я обязательно закончу эту сцену. Завершу книгу. Вырву хоть что-нибудь из пасти этой войны. Дудки! Не завершила – греческого хора не получилось» [4, p. 260].

²⁹ «...отгородились от остального мира французскими романами в желтых переплетах, одами Пиндара на древнегреческом, которого не знали (она переводила отдельные слова со словарем, а он, при случае, мог шегольнуть каким-нибудь известным изречением), хрестоматией по древнегреческой литературе» [4, с. 33].

прошлого века» [7]. Параллели, которые можно провести между книгами «Смерть героя» и «Вели мне жить», заключаются в том, что Х. Дулитл подстраивается под партнера, пишет о событиях и мыслях так, что слышны лишь эмоции, сюжет ускользает, характеры остаются чувственно-открытыми а не художественно завершенными.

Заключение. Хильда Дулитл обращалась к образам и мотивам античной мифологии на протяжении всего творчества. В её произведениях античность выступает как источник творческого вдохновения, неиссякаемый сосуд для сюжетов. Американская поэтесса прекрасно знала античную литературу, переводила произведения Еврипида, Сапфо, писала стихотворения по мотивам древнегреческих мифов. Античность стала выразительницей ее самых сокровенных идей, тем не менее Х.Д. привнесла в классические сюжеты свое понимание. Дулитл перерабатывала образы в соответствии со своей эстетикой, подобная трактовка античности была результатом ее жизненного и литературного опыта, отражением окружавшей ее действительности, ее чувственного мировосприятия.

Античные мотивы и образы занимают одно из важнейших мест в романе «Вели мне жить», являются путем к осмыслению творческой личности художника. В романе Х.Д. упоминаются традиционные образы, но, как мы выяснили, обращение к ним у американской писательницы носит сопоставительный характер: она предпочитала сравнивать тот или иной мифологический образ с реальным прототипом (Антея, Сапфо, Венера, Деметра, Персефона, Медея – Джулия (Х. Дулитл); Дионис – Рейф Эштон (Р. Олдингтон); Дит – Рико (Д.Г. Лоуренс) и т.д.).

ЛИТЕРАТУРА

1. H.D. Bid me to live (A madrigal). – New York: The Dial Press, 1960. – 184 p.
2. H.D. Collected poems 1912–1944. Edited by Louis L. Martz. – N.-Y.: A New Directions Book, 1983. – 629 p.
3. Зверев, А. XX век как литературная эпоха / А. Зверев // Вопросы литературы. – 1992. – № 11. – С. 3–56.
4. Дулитл, Х. Вели мне жить. Мадригал / Х. Дулитл; пер. с англ., вступ. ст., коммент. Н. Рейнгольд. – М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2005. – 302 с.
5. Ионкис, Г.Э. Английская поэзия 1910–1930-х гг.: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.05 / Г.Э. Ионкис. – М.: КГПИ им. И. Крянгэ, 1981. – 32 с.
6. Рейнгольд, Н. Нимфа на такси: киноверсия «джазового» романа. Литературно-биографический очерк / Н. Рейнгольд // Вели мне жить. Мадригал / Х. Дулитл; пер. с англ., вступ. ст., коммент. Н. Рейнгольд. – М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2005. – С. 5–21.
7. Рейнгольд, Н. Потерянное поколение глазами женщины: Ричард Олдингтон, Эзра Паунд, Уильям Карлос Уильямс, Фрейд и другие герои / Н. Рейнгольд // НГ EX LIBRIS. – 2005. – Июль (№ 25).
8. Ряковская, Е. Хильда Дулитл и Эзра Паунд: движение по линиям судьбы. Биографический очерк / Е. Ряковская // Контекст-9. Литературно-философский дайджест-альманах [Электронный ресурс]. – 1998. – № 3. – Режим доступа: [http://vmg.pp.ua/books/Гуманитарное/Философия/\(ihtik\).htm](http://vmg.pp.ua/books/Гуманитарное/Философия/(ihtik).htm). – Дата доступа: 11.03.2013.
9. Антипова, И.Л. Роман Хильды Дулитл «Вели мне жить» и Ричард Олдингтон / И.А. Антипова // Вестн. Полоц. гос. ун-та. Серия А. Гуманитарные науки. – 2012. – № 10. – С. 34–37.
10. Ануфриенко, О.В. Дионисийские корни ритуала чаепития в романе Х. Дулитл «Вели мне жить» / О.В. Ануфриенко // Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи [Электронный ресурс]: материалы 5-й ежегодной всероссийской студ. науч.-практ. конф. студентов, магистрантов и аспирантов. – Екатеринбург, 2012. – С. 101–105. – Режим доступа: <http://elar.urfu.ru/handle/10995/4632>. – Дата доступа: 15.04.2014.

Поступила 04.07.2014

ANTIQUÉ MOTIVES AND IMAGES IN THE NOVEL “BID ME TO LIVE” BY H. DOOLITTLE

N. NESTER

To get closer to a holistic understanding of creativity of the American writer H. Doolittle, you need to consider the level of understanding of world culture, which she had, you need to have the necessary amount of knowledge that serves as a cultural code, the key to many mysteries of her work. Based on the novel “Bid Me to Live” (1960, in Russian translation 2005) by American writer H. Doolittle (1886–1961) describes the peculiarities of use of ancient motives and images. Commented on and analyzed the fragments in which the components of the classical heritage has acquired a new meaning and were blessed with a new feature in the context of this work. Therefore, knowledge of the ancient novel subtext H.D. “Bid Me to Live” a deeper understanding the art world’s answer to many questions related to her work.