

Н. М. Шахназарян

# ПОЭТИКА АНГЛИЙСКОГО РОМАНТИЗМА

*Рекомендовано  
Учебно-методическим объединением  
по гуманитарному образованию  
в качестве учебно-методического пособия  
для студентов учреждений высшего образования  
по специальности «романо-германская филология»*

УДК 821.111.09»17/18»(092)(075.8)+821.111.02»17/18»(075.8)  
ББК 83.3(4Вел)52-8я73+83.3(4Вел)52-022.25я73  
ШЗ1

Рецензенты:  
кафедра зарубежной литературы  
Минского государственного лингвистического университета  
(заведующий кафедрой кандидат филологических наук,  
доцент *И. К. Кудрявцева*);  
доктор филологических наук, профессор *Т. Е. Комаровская*

**Шахназарян, Н. М.**

ШЗ1 Поэтика английского романтизма : учеб.-метод. пособие / Н. М. Шахназарян. — Минск : БГУ, 2022. — 167 с.  
ISBN 978-985-881-371-0.

В теоретической части представлен обзор творчества поэтов — представителей английского романтизма. Хрестоматия содержит избранные художественные тексты.

Для студентов учреждений высшего образования по специальности «романо-германская филология».

УДК 821.111.09»17/18»(092)(075.8)+821.111.02»17/18»(075.8)  
ББК 83.3(4Вел)52-8я73+83.3(4Вел)52-022.25я73

ISBN 978-985-881-371-0

© Шахназарян, Н. М., 2022  
© БГУ, 2022

## ПРЕДИСЛОВИЕ



Данное учебно-методическое пособие (УМП) совмещает в себе хронологическое изложение истории литературной эпохи в персоналиях и хрестоматию с избранными художественными текстами. В связи с оптимизацией учебных планов, отводящих все меньшее количество академических часов на изучение базовых дисциплин и сокращающих спецкурсы, потребность в подобного рода синтетических пособиях будет возрастать.

Издание посвящено одной из самых переломных и сложных эпох в истории мировой литературы — эпохе романтизма, философско-эстетические идеи и высочайшие художественные достижения которой оказали большое влияние на развитие всех видов искусства, и прежде всего литературы. Подбор материала и критерии оценки текста с точки зрения основных категорий поэтики романтизма (эготизм — имперсонализм, символ — аллегория, воображение — фантазия) и ее принципов (двоемирие, романтическая ирония, синтез жанров и искусств) призваны помочь студентам глубже разобраться в понимании литературы данного периода.

Наряду с творчеством признанных классиков английского романтизма (У. Вордсворт, С. Т. Колридж) впервые в учебной литературе рассматриваются произведения авторов, ранее не входивших в учебные программы по причине неизученности, но сыгравших новаторскую роль в формировании новых путей развития романтической поэзии (М. Робинсон, М. Тай).

Переводы оригинальных текстов, за исключением отдельных (обозначенных) стихотворений, выполнены автором.

Учебно-методическое пособие предназначено для студентов учреждений высшего образования, обучающихся по специальности «романо-германская филология». Его материалы могут послужить поиску новых тем и направлений в изучении английского романтизма в рамках курсовых, дипломных, магистерских работ, стимулировать новые подходы к исследованию как общеизвестных, так и мало изученных явлений в поэзии данной эпохи. Издание будет полезным для всех любителей английской поэзии.

# ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ КУРС



## Глава 1 МЭРИ РОБИНСОН. ЖАНР СОНЕТА. «САПФО И ФАОН»

При изучении поэтического наследия романтиков чаще всего акцентируют внимание на противопоставлении их эстетических принципов нормативной эстетике классицистов. Однако при тщательном исследовании основных манифестов английских романтиков (предисловие У. Вордсворта к сборнику «Лирические баллады» (1800), «Литературная биография» С. Т. Колриджа (1817), «Защита поэзии» П. Б. Шелли (1822)), атмосферы их литературно-эстетических споров вырисовывается несколько иная картина притяжения и отталкивания литературных интересов в решении новых поэтических задач. Постоянным объектом неприятия и активного противостояния становятся не классицистические каноны, а неумелое подражание им. Главным образом отторгаются примеры потакания низким вкусам толпы: сентиментальные пьесы по немецкому образцу, готические повести (предисловие У. Вордсворта к сборнику «Лирические баллады»). Анализируя литературную ситуацию последних десятилетий XVIII в., С. Т. Колридж в «Литературной биографии» (1817) отмечал вредное влияние трех распространившихся стилей в современной поэзии — «эгоцентрического», «разговорного» и «цветистого», появившихся в результате несоответствия между избранием темы, способом лирического переживания и мастерством автора.

В то же время в борьбе со штампами, искажающими поэтическое искусство, английские романтики ориентировались на высокие образцы классической поэзии, прежде всего древнегреческих авторов. Наиболее яркие примеры связаны с драматургическим опытом П. Б. Шелли («Освобожденный Прометей», «Эллада»), поэтическим — С. Т. Колриджа, Дж. Г. Байрона, Дж. Китса, прозаическим — Т. Л. Пикока, М. Шелли. Английские романтики обращались к первозданным истокам древнегреческой поэзии, относительно которой уже древнеримская поэзия была копией оригинала. В «Литературной биографии» С. Т. Колридж выделяет две магистральные тенденции в развитии европейской поэзии — греко-ренессансную и римско-классицистическую, отдавая предпочтение первой.

Свой вклад в литературно-эстетические искания 90-х гг. XVIII в. внесла и Мэри Робинсон (*Mary Robinson*, 1758–1800), урожденная Дарби (*Darby*), — одна из наиболее замечательных творческих личностей своего времени. «Она была несомненно гениальной женщиной» (*She was a woman of undoubted genius*), — отметил С. Т. Колридж в разговоре с Р. Саути в 1800 г.

М. Робинсон получила прекрасное образование в области классических и современных языков. В родном городе Бристоле она училась в школе Анны Мор (1745–1833) — поэтессы, удостоенной одобрения самого С. Джонсона за исключительную версификацию «Священных драм» (*Sacred Dramas*, 1782). Далее в школе Челси М. Робинсон научилась у талантливого педагога Мэри Лорингтон древнегреческому, латинскому, французскому, итальянскому языкам, арифметике и астрономии. Это позволило ей в школе для подростков исполнять роль ассистента учителя. Завершила образование М. Робинсон в школе Мэрилбон, в совершенстве овладев искусством танца и пения, чем покорила великого актера Дэвида Гаррика, пригласившего ее в театр «Друри-Лейн». Приход в театр (1776) состоялся спустя два года после неудачного замужества, рождения дочки, тягот долговой тюрьмы, в которой оказался муж Мэри — клерк адвокатской конторы Линкольн-Иннз.

Став в возрасте 18 лет известной актрисой театра «Друри-Лейн», М. Робинсон создала целую галерею героинь шекспировского репертуара — роли Офелии, Виолы, Розалинды, Октавии, Пердиты, Корделии и др. В описании первых впечатлений от театра она проявляет себя истинным художником-портретистом в духе Дж. Рейнольдса и Т. Гейнсборо — автора ее портрета в роли Пердиты из «Зимней сказки» У. Шекспира («Театр был окружен знатными зрителями; оркестр и зеленая комната, в которой всю ночь сидел мистер Д. Гаррик, были атакованы критиками. Мое платье было из бледно-розового сатина, с брошкой, обильно усыпанной серебряными блестками, моя голова была украшена белыми перьями, солидный костюм из белого сатина в последней сцене был совершенно прост, если не считать фаты из прозрачайшего газа, ниспадающего прямо к моим ногам со спины от головы, и нитки бус вокруг моей талии, к которой был подвешен крест соответствующей формы» / *The theatre was crowded with fashionable spectators; the green-room and orchestra (where Mr. Garrick sat during the night) were thronged with critics. My dress was a pale pink satin, trimmed with crape, richly spangled with silver; my head was ornamented with white feathers, and my monumental suit, for the last scene, was white satin and completely plain, excepting that I wore a veil of the most transparent gauze, which fell quite to my feet from the back of my head, and a string of beads round my waist, to which was suspended a cross appropriately fashioned*)<sup>1</sup>.

Новый горький жизненный опыт пришлось испытать Мэри в авантюрной истории с принцем Уэльским. По возвращении с континента в 1788 г. М. Робинсон всецело посвящает себя литературному творчеству. Она создает в готической манере восемь романов, получивших чрезвычайную популярность, шесть сборников стихотворений, две пьесы. Роман «Ванценза» (*Vancenza*, 1792) был распродан за один день.

Роль писательницы, создающей популярные романы («женскую литературу»), не удовлетворяла М. Робинсон. Она стремилась стать истинным поэтом (автором «мужской поэзии»), английской Сапфо. В сонетном цикле «Сапфо

---

<sup>1</sup> Memoirs of Mary Robinson by Mary Darby Robinson (1758–1800) [Electronic resource] / ed. by J. Fitzgerald. Philadelphia: J. B. Lippincott Co., 1895 // <https://digital.library.upenn.edu/women/robinson/memoirs/memoirs.html>.

и Фаон» (*Sapho and Phaon*, 1796) ей удалось достичь искусной версификации, создать трагический образ романтического гения, защищающего идеал ценой своей жизни. Лирическая исповедь героини исполнена глубокого драматизма. Поэтесса создала образ Сапфо и как автор, и как актриса, сыграв эту роль сценой за сценой, акт за актом.

В восприятии современников М. Робинсон представляла собой гармоничное сочетание красоты и ума. В ее поэзии находили единение сила чувств и энергия мысли, уникальный лирический голос. Стихотворения, публикуемые в газетах «Ворлд» (*The World*) и «Оракул» (*The Oracle*), она подписывала именами героинь сонетов Ф. Петрарки, П. де Ронсара — Лаура, Лаура Мария. В «Морнинг пост» (*The Morning Post*) ее стихи выходили под именем Табиты Брэмбл (*Tabitha Bramble*) (персонаж из романа Т. Смоллетта «Путешествие Хамфри Клинкера»). Особый поэтический диалог состоялся у М. Робинсон с С. Т. Колриджем. В ответ на посланную ей рукопись «Кубла Хана» она отправляет посвящение «Миссис Робинсон — поэту Колриджу» (*Mrs Robinson to the Poet Coleridge*). Ее стихотворение «Подснежник» (*The Snow-Drop*) вызывает к жизни одноименное стихотворение С. Т. Колриджа, а в ответ на поздравительную оду в честь рождения сына (*Ode Inscribed to the Infant Son of S. T. Coleridge*) С. Т. Колридж создает стихотворение «Странник-менестрель» (*A Stranger Minstrel*). Предлагая У. Вордсворту изменить название знаменитого сборника «Лирические баллады» (*Lyrical Ballads*, 1798), М. Робинсон в 1800 г. издает «Лирические рассказы» (*Lyrical Tales*). Она обладает оригинальным образным и ритмическим мышлением (в письме к Р. Саути С. Т. Колридж, восхищаясь стихотворением М. Робинсон «Призрачный берег» (*The Haunted Beach*), отмечает новизну и смелость образов и ритма). Полное собрание поэтических работ М. Робинсон появилось в 1806 г. благодаря ее дочери Мэри Элизабет.

В предисловии к «Воспоминаниям Мэри Робинсон» (*Memoirs of Mary Robinson*, 1895) она характеризуется как прекрасная, деятельная и во многом высоко одаренная женщина (*of a beautiful, engaging, and, in many respects, highly gifted woman*). В то же время сама она в финале своей жизни с грустью признается: «На каждом повороте своей жизни я была одинаково несчастна» / *In every walk of life I have been equally unfortunate*.

Феномен М. Робинсон состоит в поисках истинного воплощения творческой личности вопреки жизненным обстоятельствам, общественным предрассудкам, театральным и литературным стереотипам. Она прошла сложный путь и как автор, и как героиня произведения искусства — путь актрисы, писательницы и поэта, найдя высшее и универсальное воплощение только в поэзии.

Несомненной вершиной творчества поэтессы является сонетный цикл «Сапфо и Фаон». В лирике Сапфо М. Робинсон обнаруживает синтез божественного вдохновения и силы чувств универсально одаренной творческой личности. Для создания драматического повествования о жизни Сапфо автор избирает жанровую форму «правильного» (*legitimate*) сонета, образец которого дают Ф. Петрарка и Дж. Мильтон. В предисловии к 44 озаглавленным сонетам цикла (полное название: «Сапфо и Фаон. В серии «правильных» сонетов, с размышлениями о предметах поэзии и небольшими историями о гре-

ческой поэтессе») М. Робинсон объясняет отличие «правильного» сонета от «фальсифицированного» (*sophisticated*), формулируя тем самым свои литературные принципы и отвергая произвол «новомодных рифмоплетов», изрекающих банальные чувства в бесталанном стихе. Правильный сонет отличают целостность и связность сюжета, обусловленные единством исторического или воображаемого предмета описания, не исключающего возможность нескольких изображаемых картин. Образец такого сонета дан Ф. Петраркой, в английской поэзии — Дж. Мильтоном. М. Робинсон соглашается с определением С. Джонсона относительно сонета как четырнадцатистрочного стихотворения с регулярным рисунком рифм. В неправильном же сонете наблюдается произвольное количество строк (от 6 до 60), что позволяет «фантазеру-писателю» (*romantic scribbler*) называть оду, балладу, элегию, эпитафию, аллегория, «не поддающийся описанию фантом» сонетом.

Развивая сапфическую тему в своем сонетном цикле, М. Робинсон имеет в виду разработку образа Сапфо в творчестве Овидия («Метаморфозы», 15-я книга (*Epistles*)), А. Поупа («Сапфо Фаону» (*Sappho to Phaon*)), Дж. Аддисона, но отмечает отличие своей версии от созданной предшественниками. В трагической истории жизни великой поэтессы Древней Греции М. Робинсон раскрывает роковой конфликт между божественной гармонией поэтического разума и земной дисгармонией человеческой страсти. Сапфо, одаренная творческим вдохновением, поэтическим вкусом и тончайшими чувствами, переживает мучительный разлад под властью иррациональной силы страсти и утрачивает гармонию души, поэтическое вдохновение, цельность и осмысленность своей жизни. М. Робинсон сумела соединить античную и классицистическую идею разрушительной силы страсти по отношению к разуму с романтической темой несоответствия идеала (поэзии) и действительности. В финальном сонете (*sonnet conclusive*) М. Робинсон утверждает победу несокрушимой силы поэзии Сапфо вопреки гибели поэтессы (*Yet shalt thou more than mortal raptures claim — / The brightest planet of th'eternal sphere!*).

Художественный язык М. Робинсон тяготеет к синтезу поэтических средств выразительности, характерных для античной, ренессансной, классицистической и романтической поэзии. Так, вступительный сонет начинается торжественной строкой, частично имитирующей античный пентаметр (' - - ' / ' - - '): *Favoured by Heav'n are those ordained to taste...* Многие аллегорические образы имеют античное происхождение (Элизиум, Эолова арфа, муза лирической поэзии о любви — Эрато, лотос как символ забвения из «Одиссеи» Гомера, Филомела, превращенная в соловья — «печальнейшую птицу» на свете из «Метаморфоз» Овидия и т. д.).

К ренессансной традиции восходит сам сонетный жанр и его циклизация, начатая в английской поэзии Ф. Сидни (сонетный цикл «Астрофил и Стелла»). М. Робинсон демонстрирует поразительную виртуозность версификации, используя кольцевой, повторяющийся рисунок одинаковых рифм сонета Ф. Петрарки на материале английского языка, лишенного такого количества слов с одинаковыми окончаниями, как итальянский. Как и Э. Спенсеру, ей удастся привнести в английский стих, отличающийся аллитерацией и тоникой, мело-

дизм ассонансов, плавность мелодии, гибкость и выразительность ритма и интонации. В качестве одного из примеров можно привести последние строки третьего сонета: *Here laughing cupids bathe the bosom's wound, / There tyrant passion finds a glorious tomb!* Такие аллегорические образы, как «Замок Целомудрия» (*The Temple of Chastity* — название второго сонета), «Беседка Удовольствия» (*The Bower of Pleasure*), восходят к поэме Э. Спенсера «Королева фей». Сам принцип драматизации лирического жанра сонета, который блестяще воплощает М. Робинсон, также разработан английскими поэтами эпохи Возрождения (Т. Уайетт, Ф. Сидни, У. Шекспир). Некоторые из фраз являются прямыми реминисценциями из сонетов Ф. Сидни и У. Шекспира (*Come, Reason, come...; ...let me rest* и т. д.).

Многое объединяет сонетный цикл М. Робинсон с классицистической традицией. Прежде всего историю Саффо, раскрытую сквозь призму монолога главной героини драмы, обрамляют зачин и финал, произнесенные от лица автора, что является подобием линейной структуры повествования. Каждый сонет имеет свое название соответственно этапам драматургического действия («Саффо обнаруживает свою страсть» (сонет 4), «Описывает проявления любви» (сонет 6), «Призывает Разум» (сонет 7), «Ее страсть нарастает» (сонет 8) и т. д.). Некоторые из строк заимствованы из названного стихотворения А. Поупа. С языком классицистической поэзии сонеты роднит также обилие персонифицированных абстрактных понятий. Отчасти и сама идея разрушения гармонии разума хаосом страсти близка классицизму.

Тем не менее, несмотря на синтетическую природу поэтики сонетного цикла и резкое неприятие поэтессой вольного обращения романтиков с каноническим жанром сонета, следует отметить несомненную принадлежность к романтизму данного произведения, новаторского по своему значению, поскольку шедевры сонетной лирики английских романтиков (У. Вордсворта и Дж. Китса) появятся позже. Главная героиня сонетов М. Робинсон — личность исключительная, защитившая высокий идеал красоты и гармонии ценой жизни. Драма внутреннего мира героини отражает неразрешимое противоречие самого бытия человека. Мотив божественного происхождения поэтического дара и угасания вдохновения в несовершенном, дисгармоничном мире — один из основных в сонетном цикле М. Робинсон и в творчестве английских романтиков (ода «Уныние» С. Т. Колриджа, «Стансы, написанные в унынии вблизи Неаполя» П. Б. Шелли). Особое значение в русле романтической реформы английской поэзии приобретают яркие, парадоксальные, интеллектуальные и одновременно экспрессивные метафорические образы М. Робинсон.

## **Глава 2**

### **МЭРИ ТАЙ И ЖАНР ЛИРО-ЭПИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ («ПСИХЕЯ»)**

Мэри Тай (*Mary Tighe*, 1772—1810) родилась в Дублине в семье Теодосии Тай, происходившей из аристократической семьи, и Вильяма Блэчфорда, священника и землевладельца, служившего в дублинской библиотеке св. Патрика. Мэри переписывала стихи и прозу классиков, переводила отрывки из произ-

ведений французских писателей под руководством своей матери, отрицавшей метод механического заучивания, традиционный для системы образования того времени, и отдававшей предпочтение обучению грамматике через письмо. Выйдя замуж в 1793 г. за своего двоюродного брата Генри Тая, Мэри переехала в Лондон, где ее мужу была предложена адвокатская практика. Несмотря на неудачный брак, Мэри Тай регулярно занимается литературным трудом, интенсивно изучает латынь. В 1801 г. она возвращается в Ирландию и создает свои главные произведения: поэму «Психея, или Легенда о любви» (далее — «Психея») и роман «Селена». С 1802 г. поэма «Психея» по частям распространялась в рукописном виде. Одним из первых ее читателей был Томас Мур (*Thomas Moore*, 1779—1852). Свое восхищение автору он выразил в стихотворении «Миссис Тай по прочтении ее “Психеи”» (*To Mrs. Henry Tighe on Reading her “Psyche”*, 1805). С 1804 г. состояние здоровья М. Тай ухудшается из-за чахотки. Ее последнее стихотворение «На получение ветки мезереона, которая расцвела в Вудстоке» (*On Recieving a Branch of Mezereon which Flowered at Woodstock*) было написано 24 марта 1810 г., за несколько месяцев до ухода из жизни.

Поэма «Психея», изданная вместе с другими стихами в 1811 г., получила широкое распространение после смерти М. Тай. В том же году вышел сборник «Мэри, цикл размышлений за 20 лет» (*Mary, a Series of Reflections During Twenty Years*). «Психея» имела большой успех и переиздавалась четырежды за год. Одним из читателей поэмы был Дж. Китс (*John Keats*, 1795—1821), отметивший ее мелодизм и изысканность образов. Влияние этой поэмы испытал и П. Б. Шелли.

Сюжетным источником «Психеи» стала аллегория Апулея, где Психея была так прекрасна, что соперничала с самой Афродитой. Оскорбленная богиня послала к девушке своего сына Купидона в расчете на то, что та полюбит его. Однако бог сам пленился красотой Психеи и пообещал ей, что их сын станет бессмертным, если она не будет пытаться увидеть своего возлюбленного и узнавать, кто он. Завистливые сестры убедили Психею в том, что он — чудовище, которое она должна убить. Направившись к возлюбленному с лампой и ножом, Психея обнаруживает, что это сам Купидон. В то же мгновение он исчезает. Далее у Апулея Психея переживает много страданий, выполняя трудные и недостойные поручения Афродиты. М. Тай отправляет свою героиню в аллегорическое путешествие, где она проходит многочисленные испытания, встречаясь с персонифицированными героями — Тщеславием, Лестью, Простодушием, Завистью, Безразличием, прежде чем воссоединится с Любовью. Такое развитие сюжета напоминает Одиссею, целью которой является испытание для того, чтобы оценить любовь как романтический идеал. Несмотря на аллегорическую канву поэмы, в ней нет ничего абстрактного, она полна глубоких идей и чувств. Написанная спенсеровой строфой, простым языком и ясным стилем, поэма привлекает своей безыскусностью.

Большинство критиков отмечали достоинства «Психеи», что отражено в предисловии к изданию 1805 г. В «Поэтическом Листке» (*Poetical Register*) сказано: «История изысканна и современна, язык поэтичен, умело использована спенсерова строфа. В «Ежемесячном обозрении» (*Monthly Review*) подчерки-

вается: «Даже если избранная автором строфа и утомляет, то мы восхищаемся разнообразием и красотой оборотов». В противовес ему «Бритиш ревью» (*British Review*) выражает негативное отношение к обращению М.Тай к аллегории, хотя и одобряет то, как в поэме представлена тема любви. По словам критика, поэма проникнута чувственностью и может быть названа романтической. Она возвышенна и изысканна, композиционно безукоризненна. Высоко оценили поэму «Эклектик ревью» (*Eclectic Review*) и «Джентльменс мэгэзин» (*Gentleman's Magazine*), отметив, что для почитателей гениальной поэзии М. Тай память об истинной благопристойности и достоинстве «истинной леди» сохранится надолго.

Композиция поэмы, состоящей из шести песен, соответствует структуре драматического действия: в первой песне представлены главные герои — Психея, Венера и Купидон, место действия — остров Радости с фонтанами Веселья и Печали, дворец Любви, исходное действие — венчание Психеи и Купидона. Во второй песне по принципу контраста относительно первой песни показаны опасности, подстерегающие героиню. Сестры Психеи вселяют в нее подозрительность и страх. Она поддается на их уговоры и узнает, кто ее возлюбленный. В результате последовало изгнание с острова Радости, героиня обречена на скитания и страдания. Главный аллегорический персонаж, проходящий через всю поэму, — Любовь. Она приходит к Психее в начале, покидает ее в момент ошибки, но после прощает за невинность и постоянство чувств. В третьей песне, наиболее насыщенной аллегориями в традициях средневековых моралите и поэмы Э. Спенсера «Королева фей», Страсть (*Passion*) представлена в образе Льва. Под покровительством рыцаря героиня попадает в башню утраченной Радости (*Pleasure*), бежит оттуда, ведомая Невинностью (*Innocence*), встречает Тщеславие (*Vanity*), под влиянием которого попадает в башню Гордыни (*Pride*). Четвертая песнь продолжает описание скитаний и внутренней борьбы Психеи. Она оказывается в замке Сомнения (*Doubt*) и Подозрительности (*Suspicion*), вызывающих в ней ревность. Все это время ее продолжает охранять рыцарь. В пятой песне победу одерживает Целомудрие (*Chastity*). Бурю сменяет Сплин (*Spleen*), а затем Терпение (*Patience*). В шестой песне описан остров Неизменности (*Indifference*). Психея возвращается в замок Любви, воссоединяется с возлюбленным. Апофеоз поэмы — приглашение Венеры взойти на небеса с Купидоном в царство божественной любви.

М. Тай предвосхищает принцип ассоциативной образности, характерный для Дж. Китса, что проявляется, например, в описании драгоценных камней идеального дворца Любви:

The amethyst was there of violet hue,  
And there the topaz shed its golden ray,  
The chrysoderyl, and the sapphire, blue  
As the leaz azure of a sunny day, ... (1-я песнь).

Поэтесса проявляет искусство тонкого психологического анализа, раскрывая противоречивое состояние души героини:

But melancholy poisons all her joys,  
And secret sorrows all her hopes depress.

Особое место в поэме занимают лирические монологи героини:

Light of my soul, far dearer than the day!  
Exulting Psyche cries in grateful joy, ...

Автор создает оригинальные эпитеты, тяготея к повтору одного из них для разных явлений, подчеркивая тем самым единство их сущности: *Celestial eyes, celestial essence light (murmuring sound, brilliant glances with a softened ray)*.

Поэму «Психея» (1805) предваряет эпитет из М. В. Марциала: «Он учит целомудренной и благочестивой любви» (*Castos docet et pios amores*). В предисловии к поэме (1802) автор объясняет выбор сюжетного источника, спенсеровой строфы, а также вариантов аллюзии на тему любви, использованных ею при создании поэмы.

«Прекрасная античная аллегория о Любви и Душе» послужила материалом для живописания невинной любви, подобной чистейшему дыханию молитвы. М. Тай не согласна с моралистической максимой Ф. де Ларошфуко о том, что юная особа не должна говорить о любви, если не желает флирта, поскольку чистая любовь и куртуазный флирт имеют разную природу. М. Тай выбирает для своей поэмы спенсерову строфу, сознавая ее сложность как для читателя, так и для автора, однако избегает усложненной лексики Э. Спенсера и его подражателей, стремясь к ясности образного языка, насколько это возможно в аллегорическом повествовании. Поэтесса раскрывает связь своей поэмы с известными поэтическими вариациями на тему апулеевского рассказа о любви Купидона и Психеи (эпизод из «Золотого осла», ок. 155 г.). Две первые песни поэмы восходят к Апулею, однако сюжет не скопирован, а видоизменен под влиянием Ж.-Б. Мольера (трагедия с балетными вставками «Психея», 1671), Ж. де Лафонтена (басня «Любовь Психеи и Купидона», 1669), Дж. Марино (мифологическая поэма «Адонис», 1623). Вместе с тем автор отклоняет возможный упрек в плагиате, называя главным источником своих поэтических образов воображение, не свободное от образов памяти (*memory or my imagination*). М. Тай посвятила поэму своей матери, благодаря которой получила замечательное образование, сформировала литературный вкус, но главное — впитала божественную любовь (*the soul which loves*). Слова благодарности выражены в сонете — каноническом лирическом жанре о любви. Поэма, состоящая из шести песен, читается на одном дыхании благодаря легкому ритму, прозрачной акварели красок, лаконизму крылатых выражений, искреннему лиризму и изяществу слога.

### Глава 3

## УИЛЬЯМ ВОРДСВОРТ И СТИЛЕВАЯ РЕФОРМА ЯЗЫКА «ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ» ПОЭЗИИ

Уильям Вордсворт (*William Wordsworth*, 1770—1850), поэт Озерной школы, осуществил одну из самых значительных реформ поэтического языка в истории европейской литературы.

С. Т. Колридж отмечал черты гения в «обычных стихах» У. Вордсворта о путешествии через Альпы («Описательные очерки» (*Descriptive Sketcher*, 1793)), называл его «лучшим поэтом своего времени».

У. Вордсворт родился в Кокермауте (Западный Камберленд), в северной части Озерного края Англии. Во время учебы в Кембриджском университете (1787–1791) он посетил революционную Францию (1790). Вернувшись на родину, Уильям разочаровался в идеях французской революции, что привело его к духовному кризису. Восстановлению «спасительного согласия со своим истинным “я”» способствовало знакомство с С. Т. Колриджем (*Samuel Taylor Coleridge*, 1772–1834). В течение двух лет в Незер-Стоуи (Альфоксен Хаус, Сомерсетшир) оба поэта работали над сборником «Лирические баллады» (*Lyrical Ballads*, 1798), с которого началась романтическая поэзия в Англии. Сборник открывался поэмой С. Т. Колриджа «Сказание о Старом Мореходе». В него также вошли три стихотворения С. Т. Колриджа, несколько стихотворений У. Вордсворта – анекдоты и психологические этюды о духовной жизни простых людей, несколько лирических стихотворений, в которых прославлялись явления живой природы. Завершался сборник программным для поэзии У. Вордсворта стихотворением «Тинтернское аббатство». Традиции медитативной поэзии получили в стихотворении новое качество, выраженное в органичном соединении исповедального голоса лирического героя и повествовательного искусства рассказчика, пейзажной и философской поэзии. Сборник стихотворений У. Вордсворта и С. Т. Колриджа провозглашал новое литературное направление в английской поэзии. У. Хэзлитт отмечал, что, когда С. Т. Колридж читал некоторые из этих по-новому написанных стихотворений вслух, «чувство нового стиля и нового духа поэзии проникало в него», производя эффект, соразмерный с ощущением от «свежей почвы или первого приветливого дыхания весны». Тираж сборника был распродан в течение двух лет, и в 1800 г. У. Вордсворт опубликовал новое издание только под своим именем, дополнив его вторым томом стихотворений, написанных в Госларе (Германия, 1789–1799), а также предисловием о принципах новой поэзии.

После возвращения в Озерный край (1799) У. Вордсворт и его сестра Дороти поселились в Грасмире (*Grasmere*), в маленьком доме, позже названном «Голубятня». В 1802 г. У. Вордсворт окончательно вошел в права на отцовское наследство и женился на Мэри Хатчинсон, с которой был знаком с детства. С этого времени его относительно ровный жизненный путь прерывали несчастья: гибель в 1805 г. любимого брата Джона – капитана, чей корабль утонул во время шторма, утрата двух из пяти его детей в 1812 г., разлад с С. Т. Колриджем почти на 20 лет, деменция его сестры Дороти. Однако в зрелые годы поэту сопутствует все возрастающая известность и признание, параллельно с этим усиливается его политический и религиозный консерватизм.

Обладатель многих почетных грамот, У. Вордсворт в 1843 г. наследует после Р. Саути звание поэта-лауреата.

Самое выдающееся произведение У. Вордсворта, имеющее эпохальное значение для английской литературы, – автобиографическая поэма «Прелюдия» в двух частях, начатая в 1799 г. и завершенная в 1805 г., а затем дорабатывавшаяся в последние годы жизни поэта и опубликованная посмертно его душеприказчиками.

Большинство величайших произведений У. Вордсворта написано до 1807 г., когда вышли в свет его «Стихотворения в двух томах». Далее появились поэма

«Прогулка» (*Excursion*, 1814) и первое полное собрание стихотворений (1815). У. Вордсворт не имел равных себе среди современников в сфере воспоминаний о прошлом, или, по его собственным словам, «настроений, воссозданных в спокойствии» (*emotion recollected in tranquility*). Внезапное воспоминание о чувствах, испытанных им в молодости в связи с определенными явлениями или событиями, приводило к возникновению произведений «двух сознаний» (*two consciousness* — определение У. Вордсворта), охватывающих прошлое и настоящее. В «Прелюдии» (книга 12-я) описывается возврат к «фрагментам времени» (*spots of time*) из детских воспоминаний. Прошлое, собираемое поэтом, было моментом интенсивного эксперимента, в процессе которого хаос эмоций, возбуждаемый воспоминанием, в напряженном усилии творческого воображения автора обретал разумное равновесие в спокойном настоящем. Данную черту, характерную для поэзии У. Вордсворта, некоторые исследователи называют неоклассицистической. Гений, по У. Вордсворту, рожден преуспевать благодаря «чередованию состояния / Покоя и возбуждения» («Прелюдия», книга 13-я).

С течением времени У. Вордсворт достиг того, о чем говорил в «Оде Долгу» (1804), — «покоя, который всегда один и тот же». Однако под спокойствием скрываются волнение и эмоциональная сила. Примером может послужить «Ода: Знамения Бессмертия» (*Ode: Intimations of Immortality*, 1835), посвященная памяти шотландского поэта Дж. Хогга (*James Hogg*, 1770—1835), чья кончина вызвала воспоминание о других великих поэтах (В. Скотт, С. Т. Колридж), которых пережил У. Вордсворт.

Если первое издание «Лирических баллад» (1798) автор предваряет вступлением об эксперименте применения разговорного языка в поэзии, то во второе издание (1800) он включает «Предисловие» как манифест, обосновывающий принципы новой поэзии в противовес жанровой иерархии и дидактике классицистической поэзии XVIII в. Предлагая новые темы, новых героев, новый способ лирического переживания как «спонтанного потока мощных чувств», новую концепцию природы как источника творческого воображения поэта, У. Вордсворт «переводит» свои демократические и пантеистические воззрения на язык поэзии. Стремясь логически обосновать принципы «новой поэзии», он определяет главные задачи поэтического творчества:

- выбор случаев и ситуаций из повседневной жизни в качестве предмета описания;
- использование просторечного языка соответственно предмету описания или пересказа;
- активизация воображения для раскрытия необычного облика привычных вещей;
- выявление основополагающих законов природы путем пробуждения правдивого и безыскусного интереса к ним.

Перечисленные задачи связаны с главным свойством поэзии — способностью волновать, возбуждать, неожиданно связывая воедино разные понятия. Именно по этой причине У. Вордсворт выбирает сцены из «простой сельской

жизни», считая близость к природе источником естественных и наиболее сильных чувств. Постоянное общение с «прекрасными и вечными формами» природы, «от которой произошла лучшая часть языка», оберегает простой люд от тщеславия и перемены вкусов, даруя надежный жизненный опыт и постоянство чувств.

Одна из высших оценок компонентов искусства в романтизме — признание его философичности, единства идеи и образа, формы выражения и сущности. Высокую поэзию отличает единство мысли и чувства. «Достойная цель» стихотворения задает характер размышлений поэта, в свою очередь влияющих на его чувства и направляющих описание предметов, возбуждающих их. У. Вордсворт создает своеобразную модель круговорота чувств двоякого происхождения — исходящих извне в процессе восприятия окружающего мира и осмысленных во взаимосвязи с другими чувствами изнутри: «...постоянный поток наших чувств модифицируется и направляется нашими мыслями, которые, по сути дела, обозначают испытанные нами ранее чувства». У. Вордсворт имеет в виду органическую природу поэтического сознания, а не рациональную заданность, контролируруемую автором.

Творческий опыт осмысления чувств рождает ассоциации, закрепляемые авторской интуицией, помогающей достичь равновесия при отборе эмоций в их соотношении друг с другом.

Таким образом, поэт как сотворец бытия отражает природу, не копируя ее, а преображая в более емкое и экспрессивное по форме, ясное по смыслу идеальное целое, способное просвещать и возвышать одновременно соответственно аристотелевскому определению цели искусства. Силой преобразования действительности согласно идеалу является Воображение. В «новой поэзии» главную роль играет чувство, а не обстоятельства и действия. У. Вордсворт отмечает: «... одна из лучших целей, которую писатель может поставить перед собой в любую эпоху», состоит в пробуждении прекрасных чувств и благородных мыслей.

Особую актуальность данной цели У. Вордсворт видит в современной эпохе, когда «множество неизвестных доселе сил» способно довести человеческий ум «до состояния почти дикарского отупления». К их числу относятся «важные государственные события», происходящие ежедневно, рост населения в городах, единообразие занятий, порождающее страсть к необычным происшествиям, удовлетворяемую ежечасно прессой. Массовая литература, представленная романами ужасов, «болезненными» немецкими трагедиями, «нелепыми» рифмованными историями, потакала «жажде сильных ощущений» толпы. «При виде огромных размеров повсеместного зла» У. Вордсворт особенно остро осознает необходимость борьбы, противостояния. «Лирические баллады» — попытка утверждения веры в гуманистические ценности и защиты «извечных и неистребимых качеств человеческого ума». Морально-этическое назначение искусства для У. Вордсворта столь же важно, как и его эстетическая ценность. Поэт замечает, что «убожество мысли» более вредит репутации писателя, тогда как «претенциозность и сомнительное новаторство» плохо влияют на читателя. Предлагая изменить содержание по-

эзии, У. Вордсворт настаивает также на реформе стиливых приемов поэтического языка.

Новые представления о категории возвышенного (*sublime*) в поэзии сопрягались с потребностью в новом языке поэта. В связи с этим У. Вордсворт советует отказаться от использования персонификации абстрактных идей как «шаблонного стилистического приема» в целях придания возвышенного стилю языку поэзии в отличие от языка прозы. Для естественного и простого «обычного разговорного языка людей» данный прием не характерен. Применение его уместно только в случае согласования с характером лирического переживания. Чтобы достичь главной цели собственно поэзии — предоставить читателю удовольствие от ощущения подлинной жизни посредством естественного языка, У. Вордсворт устанавливает для себя следующие правила: иметь ясное представление о теме стихотворения; вести описание соответственно правде жизни; выражать идеи языком, соразмерным их важности. Свойством всякой хорошей поэзии является здравый смысл, ведущий автора к самоограничению, т. е. к отказу от фраз и стилистических приемов, накопленных в истории поэзии, и к воздержанию от выражений, прекрасных самих по себе, но избитых по причине частого и неуместного употребления плохими поэтами. Спорное положение У. Вордсворта (С. Т. Колридж не согласился с ним в «Литературной биографии», 1817) о том, что язык хорошего стихотворения по большей части ничем, кроме размера, не должен отличаться от языка хорошей прозы, подтверждается примерами из Дж. Мильтона и Т. Грея.

У. Вордсворт выбирает рифмы и размеры в зависимости от интенсивности лирического переживания поэта, а также от темы стихотворения, слог которого обязательно окажется приподнятым и красочным, насыщенным метафорами и образами» в случае сильного чувства поэта, или сдержанным и строгим в случае умеренной природы его чувств.

Среди необходимых качеств, присущих поэту, У. Вордсворт отмечает чувствительность и отзывчивость, быстроту и силу выражения мысли и чувства. В отличие от Дж. Байрона (письмо Дж. Мерею о превосходстве красоты корабля как творения рук человеческих над красотой моря как природной стихии) У. Вордсворт отдает первенство эстетической ценности природы по отношению к искусству, считая искусство лишь отражением первоисточника, оригинала.

Он отмечает, что «даже величайшие поэты» передают лишь «бледную тень» страстей, переживаемых на деле людьми, на языке, «по живости и естественности» уступающем языку жизни. Невыдуманное действие и страдание естественны и органичны, тогда как описание и подражание им имеют отчасти механический характер. Поэт подчиняется принципу отбора, согласно которому все неприятное и отталкивающее в переживании следует устранять, а не приукрашивать или возвышать. Данный отбор направлен на достижение определенной цели — доставлять эстетическую радость, привлекая читателя к общечеловеческим интересам. Но как бы прекрасны не были слова поэта, «подсказанные его фантазией или воображением», они не могут «сравниться

со словами, порожденными действительностью и истиной». У. Вордсворт дает определение природе поэта и поэзии в русле античной и ренессансной традиции: «Поэт — переводчик с языка красот жизни... на язык красот иного рода в попытке превзойти оригинал».

«Поэзия — самый философский вид литературного творчества (Аристотель)... ее предмет — истина, ...всеобщая и действенная, ...проникающая в сердце вместе с чувством». «Поэзия представляет собой образ человека и природы», — отмечает У. Вордсворт.

Обосновывая, как и Ф. Сидни в «Защите поэзии», превосходство поэзии по отношению ко всем другим наукам и сферам человеческой мысли и деятельности, У. Вордсворт подчеркивает, во-первых, наибольшую близость природе, «самые прекрасные и интересные свойства» которой отражает, как в зеркале, человеческий ум («Поэзия является духом и квинтэссенцией познания»), во-вторых — безграничность распространения, общечеловеческую, объединяющую силу, присущую ей («Она оплот человеческой природы; защитник и хранитель, приносящий с собой взаимопонимание и любовь»). Именно «поэт связывает с помощью чувства и знания огромную человеческую империю, охватывающую всю землю и все времена». Все открываемое сознанию человечества, в том числе в науке, одухотворяется поэзией — началом и венцом всякого познания.

Целью своей поэзии У. Вордсворт называет стремление выразить простым и безыскусным языком «великие и всеобщие чувства людей, их наиболее пространственные и интересные занятия и весь мир природы... в бесконечных сочетаниях форм и образов».

У. Вордсворт советует разумно использовать размер стиха при ограничении стилистических приемов согласно принципам соответствия языка стихотворения языку его героев, а не автора, совершающего субъективный произвол искусственными украшениями речи.

В качестве примера безыскусных, но высоко поэтичных произведений, У. Вордсворт приводит старинные баллады. Особое внимание он уделяет размеру, увеличивающему удовольствие от восприятия стиха. Первая причина такого эффекта — психологическая. Обнаружение сходного в несходном — один из «основных двигателей нашей умственной деятельности». Другая причина — эстетическая, связанная с поэтической традицией возвышения чувств под действием определенных правил выражения.

Объясняя процесс творчества, поэт, по сути, раскрывает двоякую роль воображения: 1) порождение стихийного потока сильных чувств; 2) оформление в процессе анализа чувств смены состояний волнения и покоя, боли и радости. Размер и рифма при этом закрепляют ощущение удовольствия в воспоминании.

У. Вордсворт подчеркивает, что объектом критики может стать не качество размера, языка или порядка слов (пример неудачной строфы из С. Джонсона), а несоответствие образа осмысленным чувствам, т. е. неудачное содержание стиха. Причины собственных недостатков У. Вордсворт видит в частном, а не в общем характере ассоциаций, обедняющих тему, в произвольном соединении чувств и мыслей с определенными словами и фразами, придающими

сентиментальным и трогательным настроениям смехотворный характер из-за несоответствия формы содержанию.

Творческий диапазон лирической поэзии У. Вордсворта многомерен. В русле своей программы новой поэзии он новаторски преобразил жанровые формы лирической поэзии, восходящие к античной (ода, элегия, пастораль), ренессансной (сонет) и фольклорной традициям (баллада, песня), обогатил возможности поэтического языка за счет привнесения в стихотворный текст «странного просторечия», при этом мастерски используя традиционные для английской поэзии метрические и строфические формы (рифмованные разноstopные ямбические строки и белый стих, «королевскую» строфу и сонетные терцеты), демократизировал тематику высокой поэзии, высвечивая сложные явления духовной жизни человека в судьбах простолюдинов, переживающих трагедию социального и морального бесправия, придал описательно-медитативной пейзажной лирике качества философского лирико-драматического рассказа-исповеди.

В творчестве У. Вордсворта можно выделить основные этапы и тематические тенденции, неизменные в течение всей его жизни.

К раннему этапу творчества (до выхода в свет сборника «Лирические баллады», 1798) относится первый сборник стихотворений «Описательные очерки», в котором чувствуется влияние сентименталистов (Т. Грей, О. Голдсмит), предромантиков (Дж. Макферсон, Т. Чаттертон), а также Р. Бёрнса, научившего молодого поэта, по его собственному признанию, «создавать золотой трон поэзии / На почве простой повседневной жизни» (стихотворение-посвящение «У могилы Р. Бёрнса» (*At the grave of Burns*)). Наиболее показательное и прославленное произведение раннего периода — поэма «Вина и скорбь, или Происшествие в долине Солсбери» (*Guilt And Sorrow Or Incidents Upon Salisbury Plain*, 1792—1793). Неторопливое повествование поэмы пронизывает динамика драматических событий из жизни главных героев. Судьбы двух несчастных семей, оказавшихся жертвами социальной несправедливости и рокового стечения обстоятельств, лишивших их возможности отстоять свое человеческое достоинство, трагически пересекаются в результате отчаянного преступления, совершенного главным героем. Уродливая действительность, насильственно превратившая безропотного крестьянина в изгоя и убийцу, отчуждает человека от самого себя, от близких, восстанавливая людей друг против друга и умножая их страдания. Матрос, будучи жертвой жестоких законов общества, сам становится орудием преступления. В финале поэмы героя настигает возмездие, но истинный виновник — общество, узаконивающее бесправие скорбящего народа, — остается без наказания. Высокий гражданский и гуманистический пафос поэмы, пронзительная искренность лирических монологов глубоко и сильно чувствующих героев, безыскусный и выразительный язык, органичная форма лирико-драматического повествования вызвали интерес современников поэта.

Следующий период творчества (1796—1802), наиболее плодотворный и значительный, связан с подготовкой стихотворений для сборника «Лирические баллады», ставшего результатом прославленного содружества двух зачинателей английской романтической поэзии — У. Вордсворта и С. Т. Колриджа.

Как объяснил С. Т. Колридж в «Литературной биографии» (1817), в задачу У. Вордсворта входило придание обыденным вещам оттенка новизны и сверхъестественности, тогда как С. Т. Колридж взялся представить диковинное и необычное как правдоподобное и реальное.

Среди «экспериментальных» стихотворений, т. е. согласующих использование просторечного языка с задачей доставить поэтическое удовольствие, можно выделить баллады У. Вордсворта «Нас семеро» (*We are seven*, 1798), «Терн» (*The Thorn*, 1798).

Вера в бессмертие человеческой души, искренне и наивно защищаемая маленькой героиней стихотворения «Нас семеро», была близка детскому мировосприятию самого поэта, что позже он подчеркнет в «Оде: Знамения бессмертия». Прототипом героини послужила маленькая девочка, встретившаяся поэту в местечке Гудрич Касл в долине Уай близ Тинтернского аббатства в 1793 г. Светлая душа ребенка не сознает пределов земной жизни, верно хранит любовь к сестре Джейн и брату Джону, похороненным у церкви. Девочка беседует с ними, поет песни, угощает едой. Однако неведение ребенка оказывается высшей мудростью, осознанием вечной жизни неразлучных в пространстве вечной жизни любящих сердец.

Одним из ярких образцов романтической вариации балладного жанра, восходящего к народной шотландской балладе, является стихотворение «Терн». Лиро-эпический характер жанра народной баллады приобретает здесь черты драматической поэмы, а образы-символы, создающие атмосферу роковой тайны, окружающей фигуры героев, приобретают черты детально выписанных картин из повседневной действительности. Главная героиня баллады Марта Рэй находится во власти столь безутешного и мучительного горя, что рассказ об истории ее жизни из ее собственных уст, как в других балладах У. Вордсворта, невозможен. Лишь одно и то же горестное восклицание героини пронизывает всю балладу, заставляя автора сострадать и вопрошать о причине, заставляющей Марту в любую непогоду стремиться к загадочному холму возле старого терна.

Стремительный переход автора от описания места драматических событий к разговору рассказчика и автора (1-я и 6-я строфы) или автора и рассказчика (8-я и 19-я строфы) отличает искусный повествовательный рисунок баллады, в которой историю жизни Марты открывает свидетель истории ее жизни, выступающий в роли рассказчика (9–18-я и 20–22-я строфы). Рождается мощный поток чувств и размышлений, спонтанно направляемый благородным стремлением узнать правду, возвышающую, а не унижающую страдания героини, который находит органичное выражение в языке и форме баллады. История Марты, обманутой своим возлюбленным Стивом Хиллом 20 лет назад и сошедшей с ума от горя, напоминает трагедию Маргариты из «Фауста» И. Гёте. Однако У. Вордсворт предлагает более возвышенный и глубокий анализ душевной драмы героини. Автор и рассказчик отвергают обывательские домыслы об убийстве Мартой своего дитя. Более того, рассказчик отмечает, что рождение ребенка вернуло Марте ясный ум и спасительное чувство любви, и потерю ребенка переживает не ослепленная безумием, а прозревшая в страданиях героиня. Описание мрачного старого терна и прекрасного цветущего

холма, заставляющего терн согнуться до самой земли, построено по принципу контраста и символизирует вечную силу любви непорочной души, возвышающейся над изменой, празднословием и смертным пределом. Облик невинного ребенка отражается в небесах, в многоцветном убранстве холма из цветов и зелени, обрызганного жемчугом лунного сияния. Красный цвет плаща Марты, приходящей сюда, символизирует неиссякаемую силу любви.

В сборник «Лирические баллады» входят также стихотворения, продолжающие тему поэмы «Вина и скорбь» о духовной и социальной катастрофе крестьян, ставших жертвами промышленного переворота в Англии. У. Вордсворт не принимал тезис У. Годвина (*William Godwin*, 1756–1836) об отмене частной собственности в трактате «О политической справедливости и ее влиянии на добродетель и счастье» (*An Enquiry Concerning Political Justice and its Influence on Morals and Happiness*, 1793), считая домашний очаг крестьянина, его надел земли, частное хозяйство основой надежного и достойного положения жителей села, их душевного покоя и материального благополучия. В стихотворении «Последний из стада» (*The Last of the Flock*, 1798) У. Вордсворт искренне и трогательно передает исповедь бедного крестьянина, кормильца шестерых детей, лишившегося из-за голода и нищеты единственного источника существования — стада из 50 овец. О каждом из них он говорит с нежностью и сочувствием, как о потерянном члене семьи.

Многие стихотворения сборника посвящены теме природы. «Строки, написанные на расстоянии нескольких миль от Тинтернского аббатства при повторном путешествии на берега реки Уай» (*Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey, On Revisiting the Banks of the Wye during a Tour*, 1798) вошли в историю английской поэзии как наиболее яркое воплощение пейзажной философской лирики У. Вордсворта. Столь длинное и обстоятельное название стихотворения значимо в русле главной задачи поэтического сборника, которую решал У. Вордсворт — в обыкновенном разглядеть возвышенное и сверхъестественное. Роль обычного повседневного явления играет какой-либо внешний объект, привычный для глаза — скала («Скала Джоанны» (*To Joanna*)), кукушка («Кукушка» (*To the Cuckoo*)), нарциссы, маргаритки и т. д. Необычными их делает откровение души героя, воображение, рождающее чувство прекрасного и освещающее новым смыслом части единого целого — Природы. Стихотворение-беседа «Скала Джоанны» (1800) написано белым стихом и посвящено младшей сестре жены У. Вордсворта Мэри Хатчинсон. В нем утверждается излюбленная поэтом мысль о тождестве места переживания чувства с памятью о нем. Гора становится символом созвучия природы и души героини. Та же тема звучит в стихотворениях «Кукушка» (1802) о «птице-тайне» в «волшебном доме природы» и «Нарциссы» (1804) о свете дружелюбия и радости, излучаемом природой.

Взаимопроникновение духовной жизни человека и природы ведет к познанию божественной истины — гармонии всего сущего, «любви святейшей», «чистейшей человечности». На композиционный рисунок стихотворения оказал влияние принцип построения стихотворений-бесед С. Т. Колриджа («Эолова арфа» и «Строки при расставании с местом уединения», 1796).

Реальное время встречи с местом, связанным с дорогими сердцу воспоминаниями, сменяется воображаемым временем, переносящим мысли и чувства поэта в далекое прошлое. Затем под влиянием нахлынувших воспоминаний наступает кульминационный процесс преобразования действительности красками воображения: реальное и воображаемое время сливаются воедино, превращая обыденную пейзажную картину в священный образ духовной веры поэта. Сожаление об утраченной способности по-детски непосредственно воспринимать красоту окружающего мира примиряется с осознанием более глубокого осмысленного переживания всеприсутствующего «движения и духа», направляющего и пронизывающего все предметы. У. Вордсворт называет природу нравственной, поскольку находит в ее «языке врожденных чувств / Чистейших мыслей якорь» (пер. В. Рогова, 119-я, 120-я строки). «Веселая вера в то, что все кругом / Полно благословений» помогает преодолевать гнет социальных пороков времени, скуку повседневной суеты при помощи настроя души на возвышенный лад. Осуществление этой идеальной жизненной и творческой программы возможно только в тесном сотрудничестве единомышленников и единоверцев, но никак не в одиночестве. Несмотря на пресловутый индивидуализм, подчеркиваемый в качестве неперменной, характерной черты романтического мироощущения, подлинный идеал романтиков состоит в достижении высшей, божественной общности индивидуальных сознаний отдельных личностей. В финале стихотворения У. Вордсворт обращается к сестре Дороти, на протяжении долгих лет остававшейся духовно близким другом поэта. В «Прелюдии» автор обращается к С. Т. Колриджу — другу и единоверцу в поэзии.

Как видно, тематика и форма стихотворений сборника «Лирические баллады» довольно широки. Здесь можно найти стихи на философско-религиозные и социально-нравственные темы, в форме монолога и диалога, исповеди и описания, в целом варьирующих и синтезирующих лирические, эпические и драматические жанровые формы как на фольклорной, так и на традиционно литературной основе.

Особого внимания заслуживает цикл балладных песен, посвященных Люси (1799). Прототипом героини стала Пегги Хатчинсон, скончавшаяся в 1796 г. в юном возрасте. Люси олицетворяет идеал душевной чистоты и безыскусной красоты, верной любви и природного очарования. Герой переживает боль земной разлуки с Люси, но в то же время наполнен возвышенным чувством любви и благоговения перед чудесным светом, который она продолжает излучать. В стихотворении «Моя любовь любила птиц, зверей...» (*Among all lovely things my Love had been...*, 1802) У. Вордсворт, вспоминая Люси, рассказывает о скромном подарке своей возлюбленной — светлячке под окном ее дома.

Среди стихотворений 1800 г. можно выделить балладу «Агасфер» (*Song for the Wandering Jew*), в которой вечные скитания библейского героя, наказанного за отказ Христу в просьбе об отдыхе на пути к месту распятия, разворачиваются в метафору беспредельного одиночества человека, отлученного от всего живого в природе. Герой сравнивает свой непрестанный путь с движе-

нием небесных и земных существ, находящихся пристанище и утешение, которых он лишен навеки.

К числу выдающихся произведений философской поэзии У. Вордсворта относится «Ода: Знамения Бессмертия» (1802–1804). В письме к Изабелле Фенвик автор отмечает причины написания оды (с промежутком в два года: вначале первые четыре строфы, затем — последующие). Структура оды основывается на опыте собственных переживаний и размышлений поэта. Идея Платона и неоплатоников о Душе, существующей до и после земного бытия, — та «точка опоры», которая способна перевернуть «мир собственного сознания», а не «земной шар», если пользоваться формулой Архимеда. В течение земной жизни человек распознает свою душу, опираясь на юношескую чистоту мировосприятия и философские знания о бытии. «Ничего сложнее не было для меня в детстве, чем осознать чью-либо кончину относительно моего собственного существования», — отмечает У. Вордсворт в письме, напоминая стихотворение «Нас семеро»: «...я был часто не способен подумать о внешних вещах как о существующих только во внешнем мире, я объединял себя со всем, что я видел, как с чем-то, не вне меня, но внутри моей нематериальной природы». Стихотворение имеет сложную форму неправильной английской оды с разносложными ямбическими строками — от двенадцатистопных до четырехстопных и разнообразной рифмовкой. Оду отличает величаявая тональность, драматизм, строгая красота выразительных метафор и сравнений, безыскусные образы, исполненные глубокого философского смысла.

В первых строфах оды отражена грусть об утраченной радости гармонического созвучия души и природы. Все вокруг прекрасно — и дождь, и розы, и Луна, и звезды, отраженные в реке, но усталая душа не внимлет красотам природы. Вестник вдохновения Ветер пробуждает эхо воспоминаний о видениях детства. «Душа всходит в нас звездой нашей жизни», ведет нас к Богу, «который есть наш дом». На этом пути «Природа — священник». Земное жилище души «тяжко, как мороз», но «простая детская вера» преодолевает смерть, крепнет в страданиях, наполняет сердце живым трепетом, созидает разум. Эпиграфом к оде У. Вордсворт взял строки из собственного стихотворения «Мое сердце затрепетало» (*My heart leaps up*, 1802): «Ребенок — отец Человека». Под влиянием данной оды У. Вордсворта С. Т. Колридж создает рубежное в своем творчестве стихотворение — оду «Уныние» (*Dejection*, 1802).

Трагической судьбе поэта посвящено элегическое стихотворение «Отвага и Независимость» (*Resolution and Independence*, 1802), состоящее из двадцати семистрочных рифмованных строф. Радость творчества в начале пути сменяется трагедией в его финале. У. Вордсворт вспоминает имена великих поэтов, непризнанных гениев — Т. Чаттертона и Р. Бёрнса, ушедших из жизни до срока. Спустя годы У. Вордсворт напишет реквием по безвременно ушедшим поэтам — современникам и друзьям. «Спонтанный плач на смерть Джеймса Хогга» (*Extempore Effusion Upon the Death of James Hogg*, 1835) — воспоминание о В. Скотте, С. Т. Колридже, Ч. Лэме, Дж. Краббе — близких друзьях, которых надолго пережил автор.

Социально-нравственную тему в творчестве У. Вордсворта продолжает пасторальная поэма «Майкл» (*Michael*, 1800). Ее отличает лирико-драматический характер. В центре сюжета — конфликт и примирение отца Майкла и его сына Люка. В письме к Т. Пулу от 9 апреля 1801 г. У. Вордсворт пишет о желании нарисовать человека во власти двух страстей: любви к собственности и к семье. В основу сюжета поэмы положена действительная история семьи из Грасмера, где в это время жил поэт.

Примером психологической лирики У. Вордсворта могут служить стихи о жене и друге поэта. Образ верной хранительницы домашнего очага в стихотворении «Созданием зыбкой красоты...» (*She was a Phantom of delight*, 1804) отличает равновесие противоречивых свойств характера: бурной смены настроений, оставшейся в прошлом, и терпеливого спокойствия ума и опыта, наступившего в настоящем, что объясняет то зримый, то сокрытый облик духовной красоты героини. Этой же теме посвящено стихотворение «Кто вышел сердцем без пятна...» (*Let other bards of angels sing*, 1824). Любовь и дружба для У. Вордсворта — источник силы жизни, и потому разлад в отношениях с С. Т. Колриджем вызывает чувство утраты, обнищания души («Сожаление» (*A Complaint*, 1806)).

Заслуживает внимания стихотворение на тему художественной и нравственной ценности произведения искусства «Элегические строфы, внушенные картиной сэра Джорджа Бомонта, изображающей Пилский замок во время шторма» (*Elegiac Stanzas Suggested by a Picture of Peele Castle in a Storm, Painted by Sir George Beaumont*, 1805). У. Вордсворт проявляет способность увидеть идейный смысл картины, заслоненный не вполне удачной формой ее воплощения в образ. Воображение позволяет поэту очеловечить грозный средневековый замок, нависающий над прекрасным в своем природном величии морем, представить отважных рыцарей, сопротивляющихся опасной стихии, и тем самым объяснить уместность изображения замка на картине.

«Ночь» (*A Night-Peace*, 1815) — пример «эксперимента» в пейзажной лирике, преобразования привычной картины природы красками воображения. Ночное небо, стянутое облаками, неожиданно раскрывается, исторгая из себя сияние луны. В следующее мгновение «торжественное величие» картины исчезает, оставляя воспоминание о чуде. В 1802 г. У. Вордсворт под влиянием сонетов Дж. Мильтона, поразивших «гармонией, степенностью и республиканской суровостью своего стиля» (письмо к У. С. Лэндору от 20 апреля 1822 г.), пишет первые три сонета 21 мая 1802 г., а затем издает сборник, включающий 34 сонета из цикла «Река Даддон» (*The River Duddon*). У. Вордсворт говорит о возможности уложить содержание длинной оды в «тесную форму» сонета («Монашке мил свой нищий уголок...» (*Nuns fret not at their convent's narrow room...*)). Темы сонетов У. Вордсворта разнообразны: лондонские зарисовки в духе превращения обычной картины в возвышенный образ («Сонет, написанный на Вестминстерском мосту 3 сентября 1802 года» (*Composed upon Westminster Bridge, September 3, 1802*)), пейзажные зарисовки («Земля в цвету и чистый небосвод» (*A flock of sheep that leisurely pass by*)), «лирические моменты», передающие противоречивые волнения души поэта («Сон» (*To Sleep*) (*O Gentle sleep! do they belong*

to thee)). У. Вордсворта волнуют проблемы разлада человека и природы («Господень день, его мы всюду зрим» (*The Pilgrim's Dream*), «Прощальный сонет реке Даддон» (*After-Thought*)); политической борьбы за свободу («Туссену Лувертюру» (*To Toussaint L'Ouverture*), «На ликвидацию Венецианской республики» (*On the Extinction of the Venetian Republic*)); социальной несправедливости в Англии («Англия, 1802» (*Sonnet Written in London, September, 1802*), «Лондон, 1802» (*London, 1802*), «Мильтон» (*Milton*)).

У. Вордсворт осознает себя продолжателем европейской сонетной традиции от Ф. Петрарки до У. Баулса («Не хмурься, критик...» (*Scorn not the Sonnet; Critic, you have frowned...*)), сохраняя композиционный рисунок из октавы катренов и секстета терцин, логику триадного развития темы, однако привносит новые качества за счет предельно ясного, лишённого метафорических украшений языка, тематического разнообразия, индивидуальной лирической интонации.

В сборник «Духовные сонеты» (*Ecclesiastical Sonnets*, 1810), связанный с историей английской церкви, вошел знаменитый сонет «Непостоянство» (*Mutability*), в котором У. Вордсворт с замечательной поэтической силой передает ощущение неизменной силы правды, «незримого прикосновения Времени».

Объемную философскую поэму «Затворник» (*The Recluse*), о замысле которой У. Вордсворт сообщает в предисловии к «Прогулке» (*The Excursion*) в 1814 г. завершить не удалось. Автобиографическая поэма «Прелюдия» (*The Prelude*) должна была стать лишь предисловием к этой главной поэме У. Вордсворта, а основная часть планировалась из трех больших частей. Завершена была только первая часть, в которую вошли две поэмы: «Дом в Грасмере» (*Home at Grasmere*) и «Прогулка». В предисловие к «Прогулке» автор включает большой отрывок из «Дома в Грасмере» в качестве введения к поэме «Затворник».

В первой версии «Введения» (1798) ощущается влияние «Потерянного рая» Дж. Мильтона. У. Вордсворт утверждает свой путь к возвращению рая, не евангелический — посредством откровения, не мильтоновский — через единение Нового Иерусалима и Христа, а путем слияния «человеческого разума» (*intellect of Man*) и «благословенной вселенной» (*this goodly universe*). «Введение» — «о человеке, природе и человеческой жизни».

«Прелюдия, или Становление поэтического сознания поэта» — выдающееся произведение У. Вордсворта, самая крупная и наиболее оригинальная поэма в английской литературе со времен «Потерянного рая» Дж. Мильтона. Однако о ее существовании публика узнала только после смерти У. Вордсворта в 1850 г. Название было дано женой поэта. У ее автора было несколько вариантов названия: «Поэма Колриджу», «Поэма о росте моего сознания», «Поэма о моем собственном поэтическом образовании». В течение 75 лет это посмертное издание было единственным известным текстом «Прелюдии». Затем в 1926 г. Эрнест де Селинкур, работавший над рукописью, издал более раннюю версию поэмы, завершённую автором в 1805 г. Позже ученые установили существование еще более ранней и краткой версии «Прелюдии» из двух частей, написанной в 1789–1799 гг. Различают три версии поэмы, отражающие процесс ее сочинения. Первая версия «Прогулки» (в 2 ч., 1799), незавершённая, была задумана У. Вордсвортом годом ранее как часть фило-

софской поэмы о своем поэтическом развитии. Во время пребывания в Германии в 1789–1799 гг. он сочинил несколько частей поэмы о ранних опытах постижения природы, которые вошли в качестве двух первых книг объемом в 978 строк в самостоятельную автобиографическую поэму «Прогулка». Вторая версия датируется 1805 г. Начав работу над поэмой о своей поэтической жизни в 1801 г., У. Вордсворт продолжил ее более интенсивно в 1804 г., добавив еще пять книг. Он расширил поэму за счет включения книг о пребывании во Франции в период событий Французской революции, о духовном кризисе после крушения надежд, связанных с ней, о возвращении в Грасмер и идее написания самой поэмы. Версию в 13 книгах, завершенную в 1805 г., У. Вордсворт читает С. Т. Колриджу, вернувшемуся с Мальты. Третья версия 1805 г. – результат переработки текста, которую У. Вордсворт продолжал на протяжении последующих 35 лет. Автор отшлифовывает стиль, выправляет некоторые из радикальных высказываний о божественном происхождении человеческого разума в единстве с природой. Однако он не изменил субъективную тональность и художественную форму поэмы. «Прелюдия» из 14 книг, опубликованная в июле 1850 г., включает правки У. Вордсворта до 1839 г., а также некоторые изменения, добавленные его литературными распорядителями. Этот вариант считается каноническим.

В поэме У. Вордсворта присутствуют стилевые и тематические параллели с «Потерянным раем» Дж. Мильтона. У. Вордсворт предлагает собственную попытку «оправдать пути Господни к человеку». Однако объем поэмы, история становления субъективного сознания, духовного кризиса и его преодоления, повествовательная сюжетная канва не позволяют отнести поэму У. Вордсворта ни к классическому типу эпической поэмы, ни к мильтоновскому «христианскому эпосу», но напоминают о традиции духовной автобиографии, восходящей к «Исповеди» Аврелия Августина (конец IV в.). Среди прозаических версий духовной автобиографии можно вспомнить «Новую жизнь» А. Данте и поэму Д. Беньяна «Молитва грешника». Примером является и «Божественная комедия» Данте, аллегорически представляющая духовную одиссею рассказчика из земного мира в ад, чистилище, рай и обратно на землю. Главное в поэме У. Вордсворта – путешествие души в поисках истины и самообретения.

«Прелюдия» У. Вордсворта начинается с описания долины Грасмера – исходного пункта духовного путешествия поэта. В течение долгого пути самообретения встречаются и другие места – гора в Альпах (книга 6) и гора Сноудон (книга 14), венчающие творческий процесс преображения действительности в видении посредством воображения. В поэме внешнее путешествие является метафорой внутреннего путешествия в сферу памяти, поэтического опыта – в духовный дом поэта, где он обретает себя.

Рассматривая поэму «Прелюдия» как автобиографию, можно отметить традиционные черты в манере изложения и форме. Обращаясь в тяжелый момент испытаний к своему другу С. Т. Колриджу и ко всему английскому народу, У. Вордсворт тем не менее утверждает личностный и пророческий пафос произведения, восходящий к традиции Дж. Мильтона и Э. Спенсера,

к библейским пророкам. Отдельные эпизоды жизни У. Вордсворта, будучи описанными не в реальном, а в ретроспективном времени, вносят в поэму картину мира, трансформированного творческим воображением поэта. Радикальное переосмысление и преобразование трагической действительности, ставшей источником духовного кризиса поэта, с позиций священной веры в идеальную сущность вечной и неизменной природы бытия и сознания обретает значение великой силы человеческого духа, созидającego подлинную реальность. В книге 14 У. Вордсворт называет Воображение (*Imagination*) питательным источником творческого труда, а историю его появления, развития, утраты и обретения — сюжетным источником всей поэмы.

«Прелюдию» часто называют религиозной поэмой XIX в. Однако речь может идти не о традиционно понимаемой религиозности и даже не о пантеистической вере, безусловно присутствующей в поэме У. Вордсворта, а о вере в спасительную силу человеческого сознания.

Главное произведение У. Вордсворта — автобиографическая поэма о становлении поэтического сознания — часто сопоставляется по эпохальной значимости в истории английской поэзии с «Потерянным раем» Дж. Мильтона и «Опытом о человеке» А. Поупа. По мнению Д. Уайтхеда, если Дж. Милтон стремился обосновать путь человека к Всевышнему, опираясь на веру, А. Поуп — расшифровать земной лабиринт жизни человека посредством разума, то У. Вордсворт обратился к Природе как к сокровенной книге духовной жизни человека, смысл которой возможно разгадать при помощи воображения — творческой силы сознания, объединяющей мысль и чувство.

Поэма «Прелюдия» состоит из 14 книг, в каждой из которых последовательно, соответственно возрасту и событиям жизни поэта, рассказывается об этапах становления его мировоззрения, творческого, интеллектуально-нравственного роста. Таким образом, она вбирает в себя жанровые компоненты лирического эпоса, характерного для романтической литературы в целом, а также философской поэмы, поскольку осмысление философско-эстетических и религиозно-этических категорий преобладает в ней над фабульной канвой сюжета. В то же время поэма выстроена согласно линейной повествовательной структуре и имеет цельную и завершенную форму, отличающую ее от фрагментарных, незавершенных поэм современников (С. Т. Колридж, Дж. Г. Байрон, Дж. Китс). Поскольку внимание сосредоточено на раскрытии этапов становления поэтического сознания в диалоге с природой, то жанровые черты развернутой пасторально-описательной и медитативной поэмы в ней также очевидны. Однако главная причина, по которой поэма У. Вордсворта становится эмблемой эпохи романтизма в Англии, заключается в глубокой драматической силе, исходящей из неочевидного взаимодействия страстного лирического монолога поэта и исполненного возвышенного покая эпического описания, трагического примирения сомнения и веры, страдания и радости, сознания и действительности, человека и истории. В отличие от Дж. Г. Байрона, несправедливо упрекавшего поэта-«озерника» в забвении трагических коллизий времени и гражданского долга поэта, У. Вордсворт предлагает в качестве средства защиты идеалов человечности и справедли-

ности в жестокий век эгоизма и лицемерия не открытый бунт и разрушение, превратные результаты которого он тяжело пережил в пору Французской революции, а внутреннее сопротивление и созидание нравственных ценностей в сокровенном союзе с природой как источника «чистейшей человечности» (строка из «Тинтернского аббатства»).

Поэма посвящена С. Т. Колриджу, другу и единоверцу, к которому в течение всего повествования обращается У. Вордсворт. Как и в стихотворениях-беседах С. Т. Колриджа (например, «Эта беседка — моя тюрьма») лирический монолог обрамлен воображаемым диалогом с другом, символизируя принципиально важный для У. Вордсворта способ достижения гармонии и цельности единого с природой бытия посредством сочувствия и сопереживания.

Событийный фон, на котором разворачивается грандиозный опыт описания, анализа и воссоздания эволюции поэтического сознания поэта, охватывает детские и школьные годы (книги 1 и 2), университетскую пору (книга 3), летние каникулы во время учебы в Кембридже (книга 4), лондонский период жизни (книга 7), пребывание во Франции в период революции (книги 9–11). Описание событий из частной и общественной жизни происходит в воображаемом времени, что придает им субъективно-объективный характер не просто фактов прошлого, извлеченных из памяти поэта, а живых явлений настоящего, воссозданных в воображении и вновь переживаемых в настоящем. В русле романтической философии и эстетики прошлое и настоящее, память и воображение, внешний мир действительности и внутренний мир сознания, время и вечность противопоставляются друг другу и синтезируются в органическое целое единой духовной жизни природы и человека, прославленной У. Вордсвортом в поэме в качестве величайшей ценности бытия. Данный процесс вседвижения созидающей подлинную реальность творческой мысли автора проявляется в ретроспективной части поэмы (книга 8), в фантастической интерлюдии (арабские песни в книге 5). В книге 12 У. Вордсворт обобщает определение воображения и вкуса. В книгах 13 и 14 дается заключение темы.

В первой книге поэмы автор называет свое произведение «философской песней Правды, которая проникает в нашу повседневную жизнь» подобно лире Орфея, покоряющей не только людские сердца, но и саму природу. К знакам, обнаруживающим это проникновение, У. Вордсворт относит «нежный ветерок», несущий радость с «золотых полей», «лазурных небес», имея в виду библейский образ божественного знамения из «Пророка Илии». В поисках исполненного гармонии стиха поэт устремляется в мир природы, совершает побег из лондонского плена, тем самым освобождаясь от «тяжелого груза» «нестественного существования».

Мир природы пробуждает вдохновение, устанавливает созвучие внутреннего голоса поэта и совершенных звуков неба. Говоря о «внутреннем эхе», У. Вордсворт обращается к С. Т. Колриджу и вспоминает его стихотворение-беседу «Эолова арфа». Самообретение души в своем истинном качестве начинается с детских воспоминаний о реке Дервент в Кокермаусе, которые рожают «музыку, настраивающую мысли» на возвышенный лад и проясняющую красоту окружающего мира. У. Вордсворт показывает становление «бессмерт-

ного духа подобно гармонии в музыке». С трепетом и волнением поэт заново открывает для себя тайный смысл привычных явлений природы — неба, земли, холмов: их форму и цвет, движение и покой. У. Вордсворт отличает духовное открытие смысла бытия посредством эмоционально-интеллектуальных усилий человека от чувственного восприятия с помощью одних ощущений. Начало собственной истории самопознания, которой посвящена вся поэма, автор связывает с детскими интуитивными открытиями прекрасного в природе («сияющая вода», «серебряные гирлянды вьющегося тумана», «ровная поверхность воды, расцвеченная плывущими облаками»). Вместе с тем «пригласить сказку из собственного сердца, созвучную собственным чувствам и мыслям», помогает поэту стремление к свободе, он напоминает знаменитые имена исторических героев-борцов за независимость своего отечества (например, Сертория — борца против римской тирании, или У. Уоллиса — национального героя шотландского народа). В финале первой книги У. Вордсворт приглашает друга совершить вместе с ним трудное восхождение к высотам духовной истины — божественной и человеческой, приводя в пример А. Данте и его проводника Вергилия в «Божественной комедии».

Во второй книге У. Вордсворт создает гимн во славу Природы как источника «религиозной любви», объединяющей людей в симпатии друг к другу, что является «великим социальным принципом жизни». Первое проявление «творческой чувствительности» автор связывает с действием «пластической силы» воображения, на определение которой повлияли беседы с С. Т. Колриджем, посетившим У. Вордсворта в Хоукшеде в ноябре 1799 г. Природа представлена также «зámком», ставшим пристанищем Свободы, изгнанной из общества (то же находим в оде С. Т. Колриджа «Франция»).

В третьей книге, рассказывая о своем мироощущении в годы учебы в колледже святого Иоанна Кембриджского университета, У. Вордсворт подчеркивает особый интерес к событиям своей внутренней жизни, а не внешней. Более того, все явления окружающего мира одухотворялись его моральными воззрениями. Поэт искал «общность с высшей правдой», будучи «мечтателем», «путешественником» в микрокосмос собственной души. «Каждую форму природы, утеса, фрукта или цветка, / Даже камней, покрывающих холмистые дороги, / Я наделял моральной жизнью; я видел их сквозь собственные чувства, / Или связывал их с разными чувствами...», открывая их «внутренний смысл». В этих строках выражаются пантеистические и даже гилозоистские взгляды У. Вордсворта на природу. Данный принцип он называет «вечной логикой Души», связывающей в единую цепь все чувства. «Отрада моей Юности. О гении, силе, творении, самом Боге / Я вещал, поскольку темой моей было / То, что происходит внутри меня. Не о внешнем мире вещей / Очевидном для других умов; словах, образах, / Символах, или действиях, но о моем собственном сердце / Я говорил...». Испытывая трепет и страх перед таинственной бездной духовного мира, поэт обращается за помощью к небесам и другу, подобно Данте на пороге потустороннего мира.

В четвертой книге У. Вордсворт описывает мучительный процесс поэтического творчества, поиски идеальной формы выражения мыслей и чувств,

стремление к равновесию, гармонии звуков и красок, темы и стиля, идеи и образа. «Мучительный труд над стихом / Приносил много боли и мало радости, и однажды / Некий прекрасный образ взошел в песне, / Цельный и совершенный, как Венера, появляющаяся из морской пены». Мотив вдохновения, связанный с образом «нежного ветерка» в первой книге, теперь выражен в образе могучего ветра, приводящего в движение всю природу, наполняющего звуками, подобными дыханию души человека. «Вокруг меня из сердцевины кроны листьев, / То там, то здесь взволнованных бушующим ветром, / Доносится то отчетливо, то едва слышно звук, подобный дыханию». Это выражение силы «духа творения Господа /...в Природе или Человеке».

В пятой книге, играющей роль интерлюдии, или интермеццо, У. Вордсворт рассказывает сон араба, повествующий о двух книгах. Одна из них открывает тайну чистого единства Разума, к которому восходят неразлучные в пространстве и времени души. Во второй книге говорится о языке божественного присутствия в природе. Этим языком являются символы, пробуждающие воображение и проникающие в человеческое сердце. Разгадывая символы в природе, автор познает природу в символах, созданных великими поэтами («великая природа существует в трудах великих поэтов». «Знание и возрастающая радость / От великой Природы, которая существует в трудах / Великих Поэтов. Зримая сила / Придает движение невидимым ветрам, / Воплощенным в магии слов»). Таким образом, У. Вордсворт в русле романтической философии определяет искусство как соразмерную природе «вторую» реальность.

В шестой и седьмой главах противопоставлены природа и город. Долина Шамони в восточной Франции, к северу от Монблана, привлекавшая внимание С. Т. Колриджа и П. Б. Шелли, посвятивших ее красотам замечательные гимны, олицетворяет в поэме У. Вордсворта мир человечности и правды, который открывается воображению поэта, тогда как Лондон наполнен хаосом, суетой, масками вместо лиц.

Ретроспективная по сюжетной основе восьмая книга утверждает идею тождества любви к природе и человеку. Во «французских» книгах (9–11) поэмы отражены демократические черты мировоззрения автора, «все сердце» которого «отдано народу» и его борьбе за свободу. У. Вордсворт описывает революционные события в Париже и Орлеане, вспоминает своих друзей, мужественно отстаивавших идеалы справедливости, переживает внутреннюю драму, вызванную крахом вольнолюбивых надежд на торжество правды, осмысливает позицию Англии, куда возвращается, оставляя во Франции дочь. Эта часть поэмы наиболее насыщена драматическими событиями и показывает вторжение исторической действительности в жизнь человека, переживающего катастрофу обманутых надежд, личных утрат, духовного кризиса.

В 12-й книге У. Вордсворт возвращается в благословенный мир воображения и природы. Он призывает идти к поэтам, которые поведают о высшей правде бытия. «Идите к Поэтам; они расскажут / Совершенное о чистоте творений...». «Открытый Разум», обращенный к изучению микрокосма человеческой души, способен открыть «моральный мир» — основу гуманизма, защищаемого У. Вордсвортом. «Существуя в Природе, как я сейчас, / Я есть Чувствующее Существо, созидаящая Душа».

В последних, заключительных, книгах поэмы выражен высочайший пафос объемного труда автора — защита огромной вселенной внутренней жизни сознания и души человека, представляющей величайшую ценность мира, но жестоко подавляемой механическим сцеплением событий внешней жизни.

Бог «спасает нам сердца / Для службы себе; знает, любит нас, / Когда мы оставлены миром, безразличны ему». Поэт использует понятия «внешний человек», живущий в механическом мире ложных ценностей, и «внутренний человек» «чистого воображения и любви», живущий органично в единстве с природой, которая в поэме выступает объединяющим началом между Богом и человеком. Поэт же наделен исключительной миссией пророка-посредника, способного проникать в сокровенный смысл природы, языком которой вещает сам Создатель. Слово поэта исполнено высшей, божественной, силой правды, соразмерной с мощью природы.

Пережив трагические события своей эпохи, будучи в эпицентре происходящего, преодолевая тяжелейший духовный кризис «утраченных иллюзий» в пору Французской революции и ее роковых последствий для всей просвещенной Европы, У. Вордсворт завещает современникам и потомкам великую духовную опору человека — «интеллектуальную любовь», объединяющую разум и веру, укрепляемую единением человека с духовной сущностью природы, открываемой посредством творческой силы воображения.

## **Глава 4**

### **СЭМЮЭЛЬ ТЭЙЛОР КОЛРИДЖ**

#### **(ЭГОТИЗМ И КАТЕГОРИЯ ВООБРАЖЕНИЯ)**

Сэмюэль Тэйлор Колридж (*Samuel Taylor Coleridge*, 1772—1834) вошел в историю английской литературы как один из самых гениально одаренных поэтов эпохи романтизма, оказавших значительное влияние на творчество современников своими открытиями в поэзии, философии, эстетике. Стремление создать и обосновать всеобъемлющую систему, объединяющую поэзию и философию, науку и религию, мораль и политику, одухотворяло многогранное творчество С. Т. Колриджа на протяжении всей его жизни, полной драматических коллизий.

Традиционно выделяют три периода жизни и творчества С. Т. Колриджа: поэтический (до 1802 г.), теоретический (до 1817 г.) и теологический (1818—1834).

Стихотворения, написанные во время учебы в Кембриджском университете, включают искусные образцы подражания древним как на языке оригинала (сапфическая ода на древнегреческом языке, отмеченная золотой медалью), так и на английском языке («Ода в манере Анакреонта», 1792), а также предромантикам («Имитации из Оссиана», 1793), сонетам У. Боулза («К реке Оттер», 1793).

Новый этап в жизни и творчестве С. Т. Колриджа начинается с его встречи с Р. Саути (1774—1843). Единство политических и литературных устремлений приводят их к созданию реформаторских проектов, захватывающих сво-

им прогрессивным характером. Результатом их сотрудничества в области литературы стало создание политической драмы в стихах «Падение Робеспьера» (*The Fall of Robespierre*, 1794), в области общественной жизни — план Пантисократии — идеального города на берегах р. Саскуэханн в Северной Америке. Увлеченный мечтой о совершенном обществе, поруганной трагическим опытом Французской революции, С. Т. Колридж объединяет идею об идеальном городе Платонополе неоплатоника Плотина с теорией «естественного» человека Ж. Ж. Руссо, принципами «Трактата о политической справедливости» У. Годвина и «Прав человека» Т. Пейна. Когда стало очевидно, что заветному плану не суждено осуществиться, С. Т. Колридж переживает тяжелую драму: «Сердце мое увяло, и жизнь, кажется, вызывает во мне скорее отвращение, чем боль...», — писал он Р. Саути. Впоследствии С. Т. Колридж продолжит осуществление своего «саскуэханнского плана» в области поэзии и философии.

Один из наиболее активных периодов в жизни и творчестве С. Т. Колриджа — «бристольский». Можно отметить три сферы деятельности поэта в эту пору: политические выступления, отраженные в гражданской поэзии («Пантисократия», сонеты, посвященные Т. Костюшко, Ж. Лафайетту, У. Годвину, 1794—1795), философско-религиозные искания в проповедях и лекции об откровенной религии, повлиявшие на философские поэмы «Религиозные мысли» (1795) и «Судьба наций» (1796), а также поэтические «эксперименты» в «стихотворениях-беседах» («Эолова арфа», 1795).

В предисловии к первому сборнику «Стихотворения на разные темы» (1796) С. Т. Колридж объясняет понятие «эгоизм» как способ лирического переживания при помощи противопоставления воображаемого и реального времени. С. Т. Колридж защищает право поэта на выражение лирических переживаний сквозь призму индивидуального субъективного сознания. Субъективное чувство поэта превращается в реальный образ объективного мира в процессе восприятия поэтического слова читателем при помощи воображения. В результате стихотворение становится единственной реальностью, а романтический эгоизм является не абстрактной концепцией, устремляющей к уходу из действительности в мир грез, а живым источником вдохновения. Эгоизм по С. Т. Колриджу — это право личности на собственный опыт жизни, протест против абстракций объективных установок. «С каким беспокойством каждый модный автор избегает слова “я”!... возвеличивает себя и вырастает в “мы”... Эта безучастность, беспристрастность фразы в общем соразмерна с эгоизмом чувства... (это “беглецы эгоизма”)».

Определяя жанр сонета, С. Т. Колридж отмечает: «...но те сонеты представляются мне наиболее совершенными, в которых моральные чувства, волнения или переживания происходят из Природы или согласуются с ее видами. Они создают свежее и неразрывное единство интеллектуального (духовного) и материального мира». В сонетах С. Т. Колриджа реализуется принцип единства внутреннего и внешнего пространства и времени лирического героя, реальной и воображаемой действительности. Универсальным посредником и источником этого процесса служит пейзаж. Композиция сонетов, как правило, четырехчастная: зачин — обращение к дорожному и незабываемому уголку природы,

затем — воспоминание о счастливом прошлом, связанном с ним, далее — обращение к будущему, в котором возможен возврат к былому счастью, и, наконец, возвращение к действительности, сожаление о невозможности вернуть былую радость. Прошлое и будущее сливаются в настоящем на мгновение, в котором отражается вечность. Пейзажные сцены изображаются не просто как объекты восприятия лирического героя, а как реальные события, живущие в его воображении. Природа обретает значение осуществленного тождества красоты и нравственного идеала, прекрасного и истинного. Так, в сонете «К Музе» (*To Muse*, 1789) главный мотив — преодоление печали, преображение ее в радость с помощью Красоты и Искусства. Поэт называет музу душой своей песни. Муза научила молиться, благословлять мир, принесла согласие с самим собой. В сонете «Жизнь» открывается роль воображения в прозрении человека, его пробуждении от духовной спячки к жизни. Знакомые виды города и пейзажи неожиданно по-новому осмысляются героем. В стихотворение «Боль» (*Pain*, 1790) выражено трагическое состояние одиночества поэта. Ощущая красоту лучезарной природы, поэт страдает от невозможности соединиться с ней. Боль представляется некой реальной силой, бесконечным морем, охватившим все вокруг. Композиционный и ритмический рисунок стихотворения проникновенно передает смену настроений лирического героя. Сонет «К реке Оттер» (*To the River Otter*, 1789) относится к серии стихотворений, посвященных родным ручьям, начатой поэтом-лауреатом Т. Уортоном (1728—1790) (сонет «К реке Лондон», 1777), однако выделяется оригинальным характером развития темы детства, ритмическим и образным строем. Стихотворение обращено к маленькой реке родного края, олицетворяющей лучезарное детство, безвозвратно ушедшее, но вечно живое в воображении поэта. Перед его мысленным взором предстают любимые картины детства. С. Т. Колридж рисует стремительный полет видений восхода над рекой, прибрежного песка, переливающегося разными красками. Перенесясь в радостный мир детства в воображении, поэт вновь чувствует себя счастливым и вольным ребенком.

В сонетах С. Т. Колриджа выражены характерные черты его поэтической манеры: наполнение традиционных жанров лирической поэзии новым содержанием, драматизм лирического переживания, пластическая выразительность композиционного рисунка стиха, ритмическое и интонационное разнообразие, новизна образов, синтез звуковой, цветовой и смысловой характеристики образа.

Переходным этапом в творчестве С. Т. Колриджа стали поэмы «Религиозные мысли» (*Religious Musings*, 1794—1796) и «Судьба наций» (*Destiny of Nations*, 1796). «Я вложил всю мою поэтическую веру в “Религиозные мысли”», — признавался С. Т. Колридж в письме Б. Флауэру. Поэмы представляют собой взволнованный лирический монолог поэта, переживающего состояние откровения. В подзаголовке к произведению С. Т. Колридж определил его как «бессвязное стихотворение». Роль сюжета здесь выполняет история трагической судьбы Христа, которую поэт переживает в своем воображении. Объясняя роль Христа и причины его неприятия невежественными людьми, С. Т. Колридж исходит из плотинской идеи о единой сущности мира, про-

являющей себя в символах. С. Т. Колридж неслучайно использует разные обозначения Бога. Именем Бог (*God*) часто называют языческих богов. Поэт же имеет в виду божественное первоначало мира, а не персонифицированного бога-владыку. «Люди превращают Духовное Единство, Целое в изобразительные атрибуты многих богов». Сущность не может быть отождествлена со зримым образом, она может только являть себя в нем, подобно тому как вечность и бесконечность не могут отождествляться с преходящим и ограниченным. Точки соприкосновения противоположностей и составляют реальную жизнь человека во Вселенной, осуществление которой зависит от нравственной природы человеческой воли. В «Религиозных мыслях» предвосхищается изображение основных звеньев нравственной истории человека, показанной в поэме «Сказание о Старом Мореходе» («Старый Мореход») (*The Rime of the Ancient Mariner*), — преступление, наказание, раскаяние, искупление. Появляются и некоторые из поэтических символов, раскрывающих смысл эволюции человеческого сознания в «Старом Мореходе». Так, шторм соответствует хаотически смятенному состоянию души, легкий морской ветерок предвещает прозрение. Несчастному множеству противопоставлено счастливое единство, суеверию и неверию — чистая вера. В конце своего философско-религиозного монолога С. Т. Колридж обращается к именам великих английских мыслителей И. Ньютона, Д. Гартли, Д. Пристли и Дж. Беркли, чьи идеи сыграли особенно важную роль в становлении мировоззрения поэта. Стихотворение С. Т. Колриджа представляет собой «момент личного апокалипсиса», когда собственное «я» теряет и находит себя в Боге. Этому способствует творческая сила, которую С. Т. Колридж называет по-разному: «Воображение, или преобразующая сила», «оформляющий дух Воображения». Принципиальное отличие терминов «фантазия» и «воображение» С. Т. Колридж охарактеризует позже, после знакомства с философией И. Канта в 1798—1801 гг. Процесс создающего творческого Воображения связан с верой человека в целостность бытия, которая названа в поэме священной любовью. Позднее в журнале «Страж» (*Watchman*) С. Т. Колридж даст свое определение: «...вера — это всепоглощающее действие души; это целостное состояние ума, или ничего вовсе».

Недостаток поэтического стиля «религиозных мыслей» С. Т. Колридж преодолевает в стихотворениях-беседах (*conversation poem*), как он сам их назвал в подзаголовке к стихотворению «Соловей» (*Nightingale*, 1798). Традиционно к этой группе относят шесть стихов, написанных в период с 1795 по 1798 г.: «Эолова арфа» (*The Eolian Harp*), «Размышления при расставании с местом уединения» (*Reflections on having left a Place of Retirement*), «Эта беседка — моя тюрьма» (*This Lime Tree bower is my prison*), «Мороз в полночь» (*Frost at midnight*), «Страхи в одиночестве» (*Fears in solitude*), «Соловей» (*The Nightingale*). Тема преобразования действительности силой творческой фантазии раскрывается в процессе беседы автора с близкими ему людьми. Внутренний монолог поэта, обращенный к себе, природе, всему миру, обретает ценность только в контексте сопереживания и сочувствия, объединяющих весь мир, все человечество в одно целое. Почувствовать это единство с космосом ему помогают герои-собеседники — друг, возлюбленная, ребенок. Но главную роль в раскрытии сокровенного смысла окружающего мира играет пейзаж, природа.

Стихотворение «Страхи в одиночестве» написано в апреле 1798 г., во время угрозы наполеоновского вторжения на территорию Англии. Характерная для «бесед» проблематика усложняется темой войны, охватившей Европу. В первой части состояние лирического героя предельно гармоничное, его отличает первозданная полнота и цельность, слияние с природой. Внутренний мир поэта и окружающая его действительность едины, взаимопроницаемы. Противоречия отсутствуют или глубоко скрыты, не выражены. Эта почти идиллическая картина радости и покоя рисуется автором с помощью звуко-цветовой палитры, образов-символов, сквозь которые просвечивает «священный смысл» мироздания («Зеленый, тихий уголок в холмах, /...долина, / Омытая туманом, свежа, / Как поле ржи весной иль юный лен, / Когда сквозь шелк его стеблей прозрачных / Косое солнце льет зеленый свет»). Поэт растворен в этих образах («И солнце, и плывущий в небе ветер / Его найдет нежным покоряет; И он, исполнен чувств и дум, поймет / Отраду созерцанья и постигнет / Священный смысл в обликах Природы») (пер. М. Лозинского). Во второй части стихотворения могучая сила воображения вызывает в сознании картины, разрушающие эту идиллию. Целостный мир раскалывается на враждебный внешний мир и сокровенный мир души поэта. Война, отдаленная в пространстве, угрожает мирному краю родины, приближаясь во времени. Внутренняя жизнь поэта — это не замкнутое пространство, ограниченное маленьким уголком родины и дома. Связь между человеком и человечеством, родной землей и вселенной, ритмом частной жизни и мира осуществляется при помощи воображения, великой силы сочувствия и сострадания, способной перенести человека в любую точку пространства и времени, чтобы открыть ценность единой жизни («Как горестно тому, / Кто жаждет душу сохранить в покое, / Но поневоле чувствует за всех / Своих земных собратьев...»). Ужасы войны возникают в видении поэта внезапно посреди мирной жизни. Воображаемая картина потрясает сознание поэта, внушает страх и вызывает боль. Она не преобразует действительность, принося радость, а разрушает ее, вызывая страдание («Стенания, кровь под этим светлым солнцем! / Здесь, в этот миг, на острове родном»). Часто употребляемые в стихотворениях-беседах слова «здесь» (*here*), «сейчас» (*now*) означают перелом в сюжете, начало конфликта между воображаемой и действительной реальностью. Подчеркивание «здесь» и «сейчас» содержит оттенок удивления — неужели возможно разрушение целостного, казавшегося вечным тихого края? Оно означает грань между человеком и неподвластной ему роковой волей обстоятельств. Грубая механическая действительность подавляет слепой властью душу и сознание человека.

В следующей части стихотворения поэт размышляет над причинами войны и приходит к выводу о вине своей родины перед народами мира и необходимости раскаяния («Сограждане! Мы согрешили все, / Мы тяжко согрешили перед Богом / Жестокостью»). Горький упрек отечеству за его пороки («Так мы несли далеким племенам, ...и рабство, и мученья, / И горшую из язв — свои пороки») он посылает из чувства боли, а не гнева («...я сказал / Вам злую правду, но не злобой движим»). Его обличения исполнены стыда и горечи за лицемерие политики своего государства. Он призывает к раскаянию англичан,

отгородившихся от реальной жизни, полной ужасов войны, газетным чтением про внешний блеск военных побед, заменив жизнь «механикой» жизни («...Книга Жизни стала / Орудьем суеверия; на ней / Лепечут клятвы с мыслью их нарушить»). Мифологизированная картина жизни вредна не только поэзии («Соловей»), но и политике, государству и в целом общественному сознанию («...имя божье стало / Фиглярским заклинаньем...»). Общество поразило неверие — «Филин Атеизма». С. Т. Колридж использует персонификацию абстрактного понятия чаще всего для обозначения мертвой природы его смысла. Неспособность постичь истинную сущность слов и явлений порождает бесчеловечность, ложь, глумление над правдой, лицемерие чувств, и тогда представление о реальной смерти стирается «терминами науки об убийствах», «которые мы бегло произносим как отвлеченья, как пустые звуки, что ни родят ни образов, ни чувств!». Отсутствие воображения исключает способность перевоплощаться, представлять себя на месте страждущих, о которых ведутся абстрактные беседы в благовоспитанных домах. С. Т. Колридж напоминает о провидении, о высшем суде, но не призывает небо к отмщению за преступное равнодушие и вину своих сограждан. Он заклинает небо подождать и дать шанс для прозрения и искупления. Угрозу прихода войны в Англию поэт связывает с виной своей страны, жестоко поступавшей с другими народами, но наступающий враг еще страшнее и преступнее, и потому необходимо объединиться в борьбе с ним. С. Т. Колридж призывал к борьбе против Наполеона не только в стихах, но и на страницах журналов («Вочмэн», 1796; «Морнинг пост», 1789—1799), в «Обращении к народу» (*Conscious ad Populum*, 1795), за что его часто упрекали либералы, ослепленные поклонением революционной Франции. («Вперед! как мужи! отразить врага / Безбожного... / Который честь поносит, сочетая с убийством радость; и суля свободу, /... / Свет жизни гасит, убивает в сердце / Надежду, веру, все, что утешает, / Что возвышает дух! Вперед!»). Не ради славы необходима эта борьба, а ради раскаяния. («И если б нам вернуться / Не в упоенье славы, но со страхом, Раскайвшись в ошибках, пробудивших / Врагов свирепых ярость!»). Видение войны пробуждает в поэте сложную гамму переживаний, стремление к освобождению от заблуждений и пороков, вызываемых превратным представлением о жизни. К числу таких пороков искаженного «механикой мысли» сознания поэт относит вражду различных политических партий, уповающих на смену власти («Одни, / Томясь враждой неутолимой, ждут / Всех перемен от смены управленья; / Как будто правящая власть — одежда, / К которой наши бедствия пришиты»), слепую веру в праведный суд властей («Другие слепо ждут / Всем язвам исцеленья от немногих / Ничтожных слуг карающей Десницы»), фанатичное идолопоклонство («Третьи... объаты буйным идолопоклонством, / И все, кто не падет пред их богами... — враги Отечества!»). Ослепленное сознание современников не позволяет им услышать голос поэта, внять его мольбе о справедливости. Его нарекают врагом отечества, и С. Т. Колридж, скорбя из-за разлада с согражданами, подчеркивает сокровенный союз души поэта с родиной, Богом, вещающим на языке природы родного края («Моя Британия! родимый остров! И как не быть тебе святой и милой / Мне... / Впивавшему, пока

себя я помню, /... / Все обожание творца в природе, /... / В моей душе нет образов и чувств, / Мне не внушенных родиной! Прекрасный / И благодатный остров! Мой единый, / Величественный храм...»). В стихотворении «Страхи в одиночестве» противопоставлены два видения поэта — войны и мира. Поэт гонит от себя трагическое видение, разрушающее гармонию в мире и душе человека. Впервые могучее воображение поэта рождает образы дисгармонии и гибели, и это вызывает страх, растерянность, поскольку воля творца и поэта оказывается бессильной перед злом и разрушением. С. Т. Колридж не в силах предаваться отчаянию, противоречащему его вере в священную, объединяющую силу творческого воображения поэта. Лирическому герою удастся преодолеть гнетущую силу рокового видения, разлад мыслей внутри себя и вернуться к мирному уголку родного края с новым ощущением гармонии бытия, рожденным уже ценою мук, страданий и воображением, руководимым верой («...и вдруг, как бы очнувшись / От угнетавших душу мне предчувствий, / Себя я вижу на высоком гребне / И вздрагиваю!... /... / Вся эта ширь — и сумрачное море, / Свинцовое, и мощное величье / Огромного амфитеатра тучных / Поросших вязами полей — подобна / Содружеству, ведущему беседу / С моим сознанием, взвихривая мысли!»). Родной дом, друг, жена, ребенок, зеленый дол и тихий дом — прообраз космической гармонии, наполняющей душу поэта радостью и покоем («И радуясь, что тишиной природы / И одинокой душой смягчена / Моя душа и стала вновь достойна / Хранить любовь и скорбь о человеке»). Идея о богоравном человеке-творце, воплощающем гармонию и связь всего сущего в мироздании, осмысливается С. Т. Колриджем и как ответственность человека за сохранение, защиту этой гармонии. Творчество и созидание, таким образом, носят не пассивно-созерцательный характер, а активно-действенный.

Встреча с У. Вордсвортом (1780—1850) в 1797 г. стала знаменательной вехой в творческой и личной жизни поэта. В местечке Незерстоуэй, где поселяются друзья, созданы самые знаменитые произведения С. Т. Колриджа: поэмы «Сказание о Старом Мореходе» (1797), «Кристабель» (1797), «Кубла Хан» (1798), стихотворения-беседы («Эта беседка — моя тюрьма», 1797; «Мороз в полночь», «Страхи в одиночестве», «Соловей», 1798). Сотворчество двух поэтов-единомышленников привело к рождению теории романтической поэзии в Англии, сформулированной У. Вордсвортом в предисловии ко второму изданию сборника «Лирические баллады» (1800), а С. Т. Колриджем — в «Литературной биографии» (1817). Двуетельная задача авторов первого сборника английской романтической поэзии — открытие сверхъестественного смысла в обыденных явлениях (У. Вордсворт) и конкретно-реального значения фантастических образов (С. Т. Колридж) — согласуется с принципом двоемирия немецких романтиков (Ф. Шлегель дает определение романтического двоемирия во «Фрагментах» в 1798 г.).

Темы обретения нравственной природы человека («Сказание о Старом Мореходе»), угрозы ее трансформации («Кристабель»), слияния божественной и земной природы человека-творца («Кубла Хан») связаны с идеей триединства, которую С. Т. Колридж выражает «формулой божественной Тетрады».

В космогонической модели художественного мира поэм С. Т. Колриджа путь человека направлен, как вектор, в бесконечность. «Человек не движется циклически, хотя это свойственно природе. Путь человека подобен полету стрелы», — отмечает С. Т. Колридж в «Застольных беседах». Эволюция этого движения согласуется с «восхитительной Тетрадой» — «формулой Бога, которая схожа с Троицей». От изначального тождества человека и вселенной герой приходит к осознанному синтезу — событию и соосуществлению индивидуального «я» и окружающего мира, через преодоление механистического бессознательного пребывания в нем в качестве объекта. Это оказывается возможным благодаря творческой силе воображения. Как правило, в поэмах С. Т. Колриджа кольцевая композиция и действие сюжета завершаются там, где начались. Мореход отплывает от родных берегов в свое роковое путешествие одним человеком, а возвращается на родину другим — с новым внутренним видением. Лирическое переживание героя разворачивается в космическую драму души. Старый Моряк превращается в символическую фигуру вечного скитальца, его реальное путешествие от полюса до полюса — в одиссею души, прошедшей через преступление и наказание к прозрению и искуплению, реальное время (день и ночь) и пространство (юг — север, экватор) — в вечность и космос, Солнце и Луна — в символы света-истины и света-обмана. Весь этот грандиозный мир взаимопроникающих явлений микро- и макрокосмоса приводится в движение и обретает сокровенный внутренний смысл на фоне мук и страданий главного героя. Каждый образ в поэме приобретает значение символа благодаря проникновению в реалистический мир сверхъестественного смысла (белоснежный Альбатрос представляется «христианской душой» и символом творческого воображения). Воплощение невероятного в зримом достигается и посредством персонификации (образы Смерти и Смерти-в-Жизни). Вся поэма символизирует прозрение героя, обретение им духовности и цельности сознания, обнимающего весь мир. Страдание преодолевается радостью единения со всем сущим (в лунном свете Мореход неожиданно открывает для себя красоту морских змей и благословляет все живое на Земле). Однако герой бесконечно одинок среди людей, не испытавших его мук. И преодоление отчуждения Мореход находит в исповеди-проповеди, с которой время от времени обращается к одному среди тысяч. Мотив страдания тесно связан с состраданием, сопереживанием. И если первое преодолимо в действительности при помощи синтезирующей силы воображения, то второе возможно реализовать только во взаимном сотворчестве воображения двух героев — Морехода и отшельника, Морехода и Свадебного Гостя. Американский писатель Р. П. Уоррен в статье о «Старом Мореходе» отметил: «Эта поэма — основная для С. Т. Колриджа, основная она и для его эпохи, причем не просто раскрывает эпоху, а фокусирует ее важнейшие тенденции и противоречия». Выдающееся значение поэмы отмечалось как современниками С. Т. Колриджа (Дж. Т. Байрон), так и писателями XX в.

В поэме «Кристабель» (*Christabel*) средствами балладного повествования показана трагедия насильственной трансформации человеческого сознания, подмена сущности с помощью ложной яви. С. Т. Колриджу удалось превра-

тить средневековую балладу в романтическую сказку, в которой строго определенные образы — положительные и отрицательные — превратились в образы подвижные, текучие, а зло и добро, загадочно слившись, развеяны в самой атмосфере поэмы. «Причина, по которой я не окончил “Кристабель”, не в том, что я не знал, как это сделать... Задача, поставленная в “Кристабели”, — самая сложная для исполнения в поэме — дьявольщина при свете дня...», — отмечает С. Т. Колридж. Кристабель, идеальная героиня, прекрасная обликом и душой, выходя из леса вместе с Джеральдиной и входя в замок, из мира средневековой сказки попадает в готический мир превращений, оболыщений, утраты веры, атмосферу лжи и предательства. Этот переход сопровождают тревожные и загадочные знаки (вой собаки, потухшая свеча). Дух зла в обличье добра поражает устоявшееся мирозерцание в старом замке. Проникновение иррациональной злой силы в сознание героини и ее сопротивление этому воздействию воплощено в отношениях между Кристабелью и Джеральдиной. Момент, когда Кристабель ощущает на себе пристальный взгляд змеиноного глаза Джеральдины и невольно подражает ему, исполнен трагической силы. Раздвоение и разрушение личности происходит незримо даже для отца Кристабели, неосознанно предающего родную дочь. Внутренний мир человека и его духовная сущность оказываются беззащитными перед властью иррационального зла. Пограничная атмосфера между светом и тьмой, явью и тайной подчеркивается с первых строф поэмы при описании ночного леса и замка. Состояние между полнотной тишиной, в которую погружен замок, и сонным криком петуха создает тревожный звуковой фон неопределенности: ночь холодна, но не темна; небо затянуто тучами, но пропускает свет; луна полная, но смутная и мелкая; уже весна (март), но тепла еще нет. Вдох молитвы прерывается странным звуком, похожим на завывание ветра или стон, что создает контраст спокойного звука небесно чистой души и резкого звука потустороннего мира, обнаруживающего свой обманчивый облик по обратную сторону голого дуба, у которого молилась Кристабель. В последнее мгновение, накануне пересечения этой незримой границы, автор сосредоточивает внимание на картине «слабо подвешенного» «последнего красного листа», символизирующего хрупкость и беззащитность жизни героини перед встречей с Джеральдиной, образ «дьявольщины при свете дня». В облике героини-оборотня подчеркнуты оттенки белого цвета (платье, плечи, волосы). Существует несколько версий о происхождении Джеральдины, связанных с теми или иными установками их авторов, но единственного разрешения тайны загадочного образа найти не удалось. Колдунья — оборотень, выдающая себя то за дочь лорда де Во, то за жениха Кристабели — невольная жертва роковой силы судьбы, посланница небес во испытание добродетели Кристабели, — ночной вампир. Можно предположить, что Джеральдина не играет самостоятельную роль посланницы сил зла или добра. С. Т. Колриджа не интересуют простые умозрительные аллегории, сказочные, фольклорные персонажи в качестве атрибутов средневекового сознания или мистического колорита старины. Как и в «Старом Мореходе», его интересует «нравственная история человека», происхождение зла, противоречащего и чувству, и рассудку. На этот раз в центре вни-

мания — взаимоотношения человека не с внешней природой земного шара, утрачиваемой и обретаемой героем, как в «Старом Мореходе», а с внутренней природой сознания и бессознательной сферы героев — задача неизмеримо более сложная. Образ Джеральдины может быть истолкован как материализация неосознанных состояний души героев поэмы, и прежде всего Кристабели, которая в одиночку пытается побороть стихийное течение хаотического потока воплощения импульсов неконтролируемых рассудком ощущений, воспоминаний, желаний. В их числе — переживание о рыцаре-женихе, возможно, испытывающем опасность очередного сражения, или спасающем Прекрасную Даму от врагов. И в этот момент Джеральдина выдает себя за несчастную жертву преследования пятью рыцарями. Заключение первой части поэмы является емким обобщением психологической драмы, пережитой главной героиней. Первая сцена — молитва Кристабели в лесу противопоставлена второй сцене — сновидению наяву, исполненному ужаса и чувства одиночества, подобно двум контрастным состояниям души человека — невинности и опыту (обозначения У. Блейка). Однако ни во сне, ни наяву, ни в воспоминаниях, ни в текущем времени Кристабель не утрачивает священной чистоты своей души. Освободившись от гнетущего сна, Кристабель возвращается к своей исконной, неискаженной сущности благодаря искренней вере («Святые помогут, если человек воззовет»). Процесс «самособирания», возвращения к себе («Кристабель / Собирает себя из-под своего транса») сопряжен с символикой света («...она словно улыбается, / Как младенцы от внезапного света!»). Во второй части поэмы испытания Кристабели продолжают. Вину за свои ночные видения она берет на себя, не в силах связать их с прекрасным обликом Джеральдины, которая вскоре представляется сэру Леолайну как дочь его давнего друга лорда Роланда де Во из Трайермен. Давнее чувство вины за обиду, нанесенную близкому другу непримиримой враждой, заставило его увидеть в Джеральдине черты друга юности. Барон исповедует верность строгим правилам поведения, предписанного этикетом и традициями (регулярный звон колоколов в память о жене, отношение к другу молодости, строгий выговор дочери за нарушение правил гостеприимства). Парадоксальная связь между иррациональным бессознательным процессом активизации зла — разрушения духовной жизни героев, и поведением, продиктованным этикетом, т. е. произвольными рассудочными стереотипами, игнорирующими суть духовного общения между людьми в угоду формальным правилам, поразительно точно отмечена в поэме. Только в воображении Кристабели и барда Бреси открывается подлинная сущность зловещей гостьи, способной оказывать разрушительное влияние, манипулируя процессом памяти, сферой ощущений и рассудка героев. Заключение второй части поэмы — философское обобщение драмы сознания, финал которой непредсказуем в ситуации неразличения добра и зла, веры и неверия, истины и лжи, смешения противоречивых мыслей и чувств.

«Кубла Хан» в единой триаде поэм С. Т. Колриджа занимает вершинное положение как выражение осуществленной гармонии творческого сознания поэта и природы, как реализация идеала при помощи воображения. В восприятии современников этот небольшой фрагмент — воплощение процесса поэти-

ческого вдохновения. В предисловии к поэме С. Т. Колридж намеренно задает антитезу действительного и воображаемого времени и пространства. Возникает картина многоуровневого пространства творческой мысли поэта, в которой действительность оказывается вторичной по отношению к сновидению. Тема «сна во сне» согласуется с жанром видения. Жанровые возможности видения позволяют автору показать своего двойника: в пространстве сна автор обретает состояние, свободное от естественных земных ограничений действительного бытия. На прозаическое обрамление творческой жизни поэта указывают детали, названные в предисловии: ручка, чернила, бумага. Запечатление всего восьми-десяти строк в течение примерно часа — своеобразное количественное измерение творческого процесса — создает невольный иронический подтекст, возникающий в результате столкновения двух реальностей — сна и яви. Таким образом, автор, пересказывающий видение, принадлежит действительному миру; автор, переживающий акт творчества, — воображаемому миру; и только автор, увидевший изначальную картину дворца во сне, находится в реальном мире (триада: автор-творец, автор-рассказчик, автор-герой в роли посредника между первым и вторым).

Поэмы С. Т. Колриджа трагичны, но страдание героев, стремящихся обрести гармонию жизни и остающихся в мучительном одиночестве, имеет высокий смысл: переносясь из обыденного мира привычных видимостей в трансцендентный мир скрытых сущностей, они становятся ясновидцами и сотворцами, осознающими мир как единое целое.

В 1798 г. С. Т. Колридж отправляется в Германию, будучи автором новаторских по своим философско-эстетическим идеям поэм, и с радостью обнаруживает созвучные собственным догадкам мысли в работах немецких философов и теоретиков искусства (И. Кант, Ф. Шеллинг, Ф. Шлегель). Философия дополняет поэзию С. Т. Колриджа, а не вытесняет ее, как считали его современники и друзья (У. Вордсворт, Дж. Т. Байрон, П. Б. Шелли).

По возвращении в Англию С. Т. Колридж некоторое время работает в редакции газеты «Морнинг Пост», публикуя антинаполеоновские статьи. В июне 1800 г. вышел в свет его перевод блистательный, по оценкам современников и самого автора трилогии «Валленштейн» Ф. Шиллера. Вскоре поэт переехал из Лондона в Кесвик, где ему пришлось пережить состояние тягостного уныния, творческих мук и сомнений («Ода Спокойствию» (*Ode to Tranquility*, 1801), «Уныние» (*Dejection*, 1802)). Ода «Уныние» — грандиозная исповедь в драматический момент духовного перепутья («Я сломлен, угнетен, / Последних сил лишен — / Не снять с груди убийственную кладь! / Грустна душа моя, / Хоть вечно стал бы я / На луч зеленый в небесах взирать; / Да, безнадежный труд искать вовне; / Ту жизнь и ту любовь, чьи корни в глубине») (пер. В. В. Рогова). Ода состоит из восьми частей, каждая из которых является смысловым и музыкальным тактом в едином строе симфонии звуков. Символы Луны, дождя и ветра предвещают возрождение духовной силы, освобождение от боли. Но созерцание природы вокруг, не созвучной природе внутренних переживаний души героя, не может принести покой и радость. Поэт ищет нравственную опору для угнетенного удручающей явью духа («Что за стон, / Как бы

рожденный пыткой, летит / С дрожащей лютни! Как струна звенит!»). В трагически противоречивое время, полное ужасов войны и грозных предчувствий, единственным пристанищем для Свободы оказывается поэтический мир Воображения, преобразующая сила, созидаящая внутреннюю ценность бытия. Такой выход нельзя назвать индивидуалистическим побегом от действительности. Ода С. Т. Колриджа, передающая тяжелейшую муку поэта, ищущего единый сокровенный смысл человеческого бытия, оканчивается не мыслью о замкнутом в просторах эгоцентрического сознания духе Свободы и Красоты, а образом, исполненным высокого общечеловеческого смысла. В иступленных видениях поэта — ужасы войны, стоны истекающих кровью людей, а на их фоне в замершей тишине — заблудившаяся девочка, потерявшая дорогу к дому. Поэт исполнен сострадания к ней, он словно сам перевоплотился в образ потерянного ребенка, лишённого пристанища. Высший смысл назначения поэта-пророка — в сочувствии, сопереживании, трепетном волнении о судьбе человека, в обретении подлинного бытия, преображенного человечностью, творческим воображением («Только к чистым сходит в час святой, / И облако, и ливень дождевой, / Что дух упоевает красотой, / Даря душе, с природою слитой, / Иную землю, новый рай...») (пер. В. В. Рогова). Ода «Уныние» — этапное произведение поэта. Ее часто называют финалом поэтического творчества С. Т. Колриджа, но это не просто завершение, это восхождение к той вершине постижения смысла предназначения поэзии в свою эпоху, с которой в рамках эстетики раннего романтизма идти было некуда. Она показала путь поэтических исканий великого поэта английского романтизма. Вот почему П. Б. Шелли, романтик нового («младшего») поколения, революционер и мечтатель, устремленный в будущее, с таким восхищением воспринял эту оду, создав под ее влиянием «Стансы, написанные в унынии близ Неаполя» (1818).

Новые тенденции в поэзии С. Т. Колриджа проступают во время его пребывания на континенте, полного интересных и даже захватывающих событий (эпизод с побегом от преследований наполеоновских властей). Тема соотношения сна и яви, жизни-фантома и реальности, жизни и смерти находит выражение в умозрительных образах, модифицированных жанрах оды и сонета («Муки сна» (*Pains of Sleep*), 1803; «Фантом» (*Phantom*), 1805; «Что есть жизнь» (*What is Life?*), 1805). В преддверии нового периода творчества создается «Ода Спокойствию» (1801), в которой образы-символы связаны с образами из «Старого Морехода». Жизнь в море ассоциируется с «жутким сном», память о котором гнетет сознание лирического героя. Покинув грозную стихию, он сходит на берег в поисках спокойствия («Покинув море, на берег сошел, / От шторма грозного я вовремя ушел»). Противопоставление состояния покоя состоянию лихорадочной тревоги, славе и успеху означает противоположность гармонии разладу, истины — иллюзии, вечного — преходящему («Спокойствие! ты лучше всех, / Лучше, чем слава и успех! / Со мной сейчас ты и всегда, / Мне не изменишь никогда»). Спокойствие в стихотворении С. Т. Колриджа — это активное состояние созидающего, творящего духа, а не пассивное созерцание («Душевный труд, сердечный пыл / Навек тебе я подарил!»). Неслучайно

спокойствию противопоставлена лень, которой оно может обернуться в случае духовного бездействия («лень / тебя преследует, как тень»). Спокойствие исключает и отречение от земных тревог и проблем, будучи неустанным созданием гармонии и истины в сфере скрытых сущностей в условиях, когда явь и суть находятся в разладе. С. Т. Колридж создает пленительную по пластической выразительности, мелодике и живописности сцену осуществления гармонии, открываемой спокойствием — состоянием скрытой активности духа. Сцена пробуждения природы, иероглифа жизни, проникнутая ритмом непрерывного движения на земле и под сводом небес, освещена лунным светом (символ прозрения) и завершается созвучием мелодии ума и сердца, описанием света, скользящего в облаках. Потеря связи идеальной сущности и действительного явления разрушает цельность реального мира, самой жизни. Идеал превращается в абстракцию, а явление — в призрак («крадется призрак вслед плывущим пузырям»). Образ Спокойствия из реально-символического превращается в абстрактно-аллегорический: «То, чего никогда нет, но только намеревается быть, / Это не есть жизнь; / О, безнадежная Надежда и Насмешка Смерти!». Так в оде проясняется смысл «праздной надежды». Тем не менее, С. Т. Колридж сохранил верность идеалу. Его вдохновляла огромная книга символов — природа («Природа! нежная няня, о, возьми меня на колени / И Расскажи мне о моем Отце невидимом / Нежные сказки и правду, что успокоит меня во сне / И оставит меня мечтающим»). Образы спокойствия и надежды находят развитие в стихотворениях «Мнимая Надежда» (*The Visionary Hope*, 1810) и «Верность Идеалу» (*Constancy to an Ideal Object*, 1825).

В мае 1808 г. выдающийся химик Х. Дэви, близкий друг С. Т. Колриджа, предлагает ему прочитать курс лекций в Королевском институте, впоследствии продолженный в знаменитых лекциях о У. Шекспире и Дж. Мильтоне в Лондонском философском обществе. В бессмертных творениях Шекспира С. Т. Колридж отмечал божественную силу воображения, способную окружить ограниченную природу безграничностью идеи, примирить радость и боль, трагическое и комическое, античную красоту и средневековый гротеск, противоположные картины и чувства. В особую заслугу У. Шекспиру С. Т. Колридж ставит глубокую нравственную силу его произведений. «Разве он когда-нибудь перестанет нам дарить свет и радость...? У. Шекспир не может умереть, и язык, на котором он писал, будет жить с ним вечно». В январе 1812 г. лекции С. Т. Колриджа посетил Дж. Г. Байрон и с этого времени стал искренним почитателем его таланта. По рекомендации Дж. Г. Байрона на сцене театра «Друри-Лейн» в январе 1813 г. была поставлена драма С. Т. Колриджа «Осорио» («Раскаяние») (*Osorio (Remorse)*), которая выдержала 20 спектаклей. Драма, написанная под влиянием У. Шекспира и Ф. Шиллера, воплощает принципы романтического искусства и включает в себе черты популярного в театре XIX в. жанра мелодрамы.

Практический анализ истории английской поэзии, предпринятый во время подготовки лекций, позволил С. Т. Колриджу обобщить свои поэтические принципы на страницах фундаментального труда по эстетике романтизма, иногда сопоставляемого с «Поэтикой» Аристотеля, — «Литературной биографии» (*Biographia Literaria*, 1817). В этой работе С. Т. Колридж осмысляет явле-

ния разных литературных эпох и школ, свой путь в поэзии, дает определение важнейших категорий эстетики, раскрывает соотношение фантазии и первичного, вторичного воображения, рассудка и разума, символа и аллегии. К вопросам философии и теории литературного творчества С. Т. Колридж обращается также в «Философских лекциях», прочитанных с декабря 1818 г. по март 1819 г. Впервые они были опубликованы лишь спустя 130 лет после смерти поэта.

В первой главе «Литературной биографии» С. Т. Колридж определил главную цель своего произведения: «...показать возможность применения философских принципов к поэзии и критике». В качестве главных объектов применения философских принципов к поэзии названы: а) «истинная природа языка поэзии» (вопрос о которой возник в процессе полемики с У. Вордсвортом); б) особенности поэтического дарования художника (главным образом, также на примере У. Вордсворта). Язык поэзии подробно анализируется С. Т. Колриджем в контексте истории развития английской поэзии от эпохи Возрождения до современности. Основопологающим правилом языка поэзии С. Т. Колридж считает органичное соответствие народного языка принципам логики и универсальной грамматики, тем самым снимая противоречие между просторечием и литературным языком, подчеркнутое У. Вордсвортом в предисловии к «Лирическим балладам». С. Т. Колридж, будучи противником новоизобретенных слов или сочетаний слов, предлагает расширять смысловые вариации слов за счет подбора синонимов, которые, приобретая новое, непривычное значение, утратят свою синонимическую природу и обретут самостоятельный статус. Этот процесс десинонимизации выражает «коллективное подсознательное чувство здравого смысла» народа, которое «контролирует процесс совершенствования речи». Сравнивая достоинства и недостатки творчества ренессансных поэтов с недостатками «фальшивых красот современных» эпигонов классицизма и сентиментализма, С. Т. Колридж рассматривает взаимоотношение трех составляющих поэзии — чувства, мысли и языка. Римской классицистической традиции С. Т. Колридж противопоставляет греческую ренессансную. Защищая свои поэтические пристрастия, он обращается за примерами к стихотворным размерам и поэтическому языку греческих поэтов «от Гомера до Феокрита включительно», а также «к нашим старым английским поэтам от Чосера до Мильтона». В 3-й главе «Литературной биографии» С. Т. Колридж уточняет нелепые обстоятельства возникновения понятия «озерная школа», связанные с основателем журнала «Эдинбургское обозрение» Ф. Джеффри (1773—1850), назвавшим У. Вордсворта, С. Т. Колриджа и Р. Саути «школой хныкающих ипохондриков, которая нашла себе приют на Озерах». Не принимая слова «школа», С. Т. Колридж отмечает в своих произведениях лишь проповедь «здравого смысла, подкрепленного лучшими... образцами искусства периода Греции, Рима, Италии, Англии».

Существенный недостаток теоретических посылок У. Вордсворта С. Т. Колридж подчеркивает, объясняя отличие природы стиха от языка прозы в XVIII главе. Происхождение метрического стихосложения С. Т. Колридж связывает с «благотворным антагонизмом» между «спонтанным импульсом

страсти» и «сознательной целеустремленностью воли», приводящим к единому «уравновешенному состоянию души». Метрическая форма, будучи формой поэзии, без которой она «несовершенна и плоха», не является «носителем поэтического». Вдохновение гения предполагает «состояние необычного душевного экстаза», требующее соответственных форм выражения. Таким образом, вырисовывается триада, описывающая процесс рождения поэтического творения: «страсть» поэта, «размышления, формы, события» самого поэтического материала и ритм, метр формы стиха. Образно первое сравнивается с силой вращения, второе — с колесом, а третье — с искрой («Колеса высекают искру при быстром вращении»). Облачение поэтического материала в метрическую форму связано также с принципом единства целого с частями, что вытекает из основной задачи поэзии как искусства подражания, а не копирования.

Особое значение в «Литературной биографии» имеет определение таких философско-эстетических категорий, как «первичное» и «вторичное» воображение, фантазия, вкус и т. д. «Первичное» воображение (*Primary Imagination*) — фактор копирования «вечного акта творения в бесконечном “я”». «Вторичное» воображение (*Secondary Imagination*), включая в себя качества «первичного», имеет аналитические (выделяет отдельные явления из непрерывного потока воспринимаемого бытия) и созидательные (объединяет воспринятые явления в соответствии с сознательным идеалом) способности. Называются две ступени: первая — восприятие, вторая — творчество (анализ + синтез). Пообещав проиллюстрировать «способности и возможности воображения» на материале поэмы «Старый Мореход» во введении, С. Т. Колридж не успел это выполнить. Фантазия в отличие от воображения своим объектом имеет не живую реальность, а условный мир «определенных и установившихся» предметов. Она являет собой не вид творчества, а «особый вид памяти, освобожденной от законов времени и пространства», сопряженной с законами ассоциативного мышления.

В XXII главе, называя среди недостатков поэтического эксперимента У. Вордсворта «неровный стиль» — стиль второго типа, С. Т. Колридж выделяет три типа стиля: первый — поэтический, второй — прозаический и третий — нейтральный, общий и для поэзии, и для прозы. В отличие от параллельного изложения одного и того же материала языком прозы и поэзии в «Утешении философией» Ф. Боэция или в «Новой жизни» А. Данте, третий тип стиля предполагает переход от языка прозы к стихотворному языку «по мере изменения характера идей или чувств». Возникающая при чтении такого произведения смена настроений разрушает единство восприятия художественного целого. С. Т. Колридж предлагает использовать музыкально-живописные приемы «для создания впечатления целого»: продуманную последовательность ритмических и мелодических частей, рельефность оттенения ярких красок нейтральными для смягчения цвета. Принцип целостности поэтического произведения присутствует и при определении С. Т. Колриджем природы стихотворения: «истинное стихотворение» — то, в котором «составные части взаимно друг друга поддерживают и поясняют, в пропорциях своих гармонируя с задачами и знакомым нам воздействием метрического лада и содействуя ему».

Последние годы жизни С. Т. Колриджа в Хайгейте отличаются исключительно плодотворной, активной работой мысли. Один за другим выходят его труды о теологии, философии, поэзии, общественной и политической жизни страны: «Советы государственному деятелю» (1816), «Заполья», «Светские проповеди», «Литературная биография» (1817), «Помощь размышлению» (1825), «Конституция Церкви и Государства» (1830), «Застольные беседы» (1835). Дом молодого доктора Гиллмана в Хайгейте — месте последнего приюта поэта, становится своеобразным центром паломничества молодых деятелей литературы и политики, восхищенных гением удивительного поэта и человека. Здесь С. Т. Колриджа посещают друг детства Лэм, в котором он «зажег... любовь к поэзии, красоте и добру», мадам де Сталь, Т. Карлайл, Дж. Китс, а также У. Вордсворт, для которого С. Т. Колридж всегда оставался «самым замечательным человеком из всех, кого ему доводилось знать», и Т. де Квинси, назвавший поэта «величайшим и самым глобальным интеллектом, ...который когда-либо существовал среди людей».

В наиболее интенсивный период философско-теологического творчества С. Т. Колриджа в поэзию привносится не только более широкий круг проблем философского характера, но и оригинальное сочетание разнообразных форм стиха (монолог, диалог, исповедь), жанров (сонет, ода, сентенция), принципов композиции (антитетичная, триадная, тетрарная), образности (символы, аллегории). Принципиальная новизна стихов данного периода включает в себя также лаконичное, углубленное обобщение тем и форм поэзии предшествующих периодов творчества С. Т. Колриджа. Среди них можно выделить три группы стихотворений: умозрительные (рассуждение, спор, опровержение), художественно-описательные (развернутые символы, аллегории), философско-описательные (видения, персонификации абстрактных категорий).

Стихотворение «Нубийская Фантазия, или Поэт в облаках» (*Fancy in Nubilus, or the Poet in the Clouds*, 1817), написанное в жанровой форме шекспировского сонета, раскрывает этапы или разновидности творческого процесса. С. Т. Колридж последовательно, в восходящей смысловой гамме, перечисляет четыре варианта поэтической мысли: 1) мысль, основанная на произволе субъективной фантазии («превратить изменчивые облака в то, что тебе нравится»); 2) согласующаяся с привычными образами фантазии других («свое собственное причудливое сравнение выводить из формы фантазии друга»); 3) демонстрирующая работу «первичного» воображения, обнаруживающего условно метафорическое значение воспринимаемой картинки облака («Со склоненной головой видеть реки, текущие из золота / Между малиновых берегов; и затем путешественника, идущего / От горы к горе к Стране Облаков, стране, блистающей великолепием!»); 4) обнаруживающая внутренний смысл, символическое значение образа при помощи объединяющей силы «вторичного» воображения («Или, внимая течению, с сомкнутыми очами, / Будь тем слепым певцом, который на берегу Хиоса, / В глубоких звуках обретя внутренний свет, / Увидел Илиаду и Одиссею, / Достигни высот полнозвучного моря»). Таким образом, С. Т. Колридж представил яркое образное описание возможных ступеней достижения вершины поэтического творчества через ощущение (*sense*),

рассудок (*understanding*), фантазию (*fancy*) и воображение (*imagination*). Однако эти ступени не следуют друг за другом по принципу линейной иерархии, а соотносятся по принципу тезиса — антитезиса (ощущение — рассудок), мезотезиса — синтеза (фантазия — воображение). В отличие от классической триадной композиции сонета С. Т. Колридж использует принцип тетрады в соответствии с универсальным способом философско-поэтического мышления, характерного для всего его творчества.

Стихотворение «Лимбо» (*Limbo*, 1817) можно назвать аллегорической сатирой, в которой критикуемый предмет, являющий собой абстракцию, представлен в образе известного по поэме А. Данте места для некрещеных младенцев и язычников. В стихотворении, написанном героическим двустушием, за исключением последних четырех строк с опоясывающей рифмой, также выделяются три смысловые части: 1) описание Лимбо — определение Лимбо (тезис, задающий антипример, разлад, дисгармонию, которые порождены нравственной слепотой, духовным заблуждением); 2) описание Старика — определение осуществленного тождества человека-творца и вселенной (антитезис, представляющий образец постижения внутренней сущности бытия); 3) возвращение к контрастной оценке Лимбо и вывод о «позитивном отрицании» (логический синтез демонстрирует доказательство от противного). Образ Лимбо С. Т. Колриджа отличается от первого круга ада Данте: пространство и время охвачены движением, лишенным смысла, беззвучным и бесплодным, ведущим к самораспаду на грани полубытия («Это странное место, это Лимбо! — не место вовсе, / Хотя называется так, — где Время и утомленное Пространство, / Связанные полетом, с ночным ощущением исчезновения, / Борются за свое последнее содрогающееся полубытие»). Персонифицируя образы Времени и Пространства, С. Т. Колридж переосмысливает традиционное сравнение времени с песочными часами и собственную антитезу лунного и дневного света, символизирующую во многих произведениях (прежде всего в «Старом Мореходе») контраст между истиной и обманом. В данном случае распад бытия, лишенного осмысленности, способности к сущностному различению правды и обмана, выражается не только в образе бесцельно исходящего, как песок, времени, но и в тревожном отражении лунного света на дневных часах («Тошее Пространство и скошенное Время с обрубленными руками / Бесплодные и беззвучные, как сыпающийся песок, / Не отмеченные переселением Теней, — бессмысленные, они / Подобны лунному свету на циферблате дня!»). Однако тревожной картине Лимбо противопоставляется изображение «старика с неизменно возвышенным взором», который, подобно герою «Старого Морехода», озаренный лунным светом, прозревает из глубины своей духовной жизни, единосущной со всем миром, радость священной гармонии бытия («Но есть похожий на Человеческое Время / Старик с неизменно возвышенным взором, / Который прерывает свои земные заботы, чтобы всмотреться в небеса; / Но он слеп — такими глазами обладает Статуя — / Тем не менее, освещенный Луной, он послушно повернул лицо, / И с лунным выражением лица вглядывается в орбиту, / Седой, лысеющий и высокий, / Он вглядывается неподвижно, пока его безглазое лицо не обретает единое зрение; / И посколь-

ку оно исполнено спокойным видением, / Все его лицо кажется радующимся в свете! / Губы касаются друг друга, тело неподвижно — Ему открывается то, что открывает его!»). Неприятие дуалистической картины мира, раздельного существования материи и духа, лишь отражающего и познающего внешний мир как объект, находит в этом стихотворении эмоционально-художественное опровержение. В финале Лимбо представлен «заточенным в берлогу», «заточившим дух в тюрьму», ведущим в бездну ада пустого всеотрицания, «позитивного отрицания» («Не дано столь светлого видения Лимбо, в берлоге заточенного, / Окруженного стенами, и запершего дух в тюрьму, / Явным ужасом пустого всеотрицания, / Чья атмосфера возводит на престол эти привидения. / Слепящая мысль — является обреченной, тягостной скудостью, / Однако это все еще проклятие Чистилища; / Ад предвещает страхи потяжелее, / Страх — состояние будущего; — это позитивное Отрицание!»). С. Т. Колридж противопоставил внутреннему зрению, открывающему сущность вещей, механическое скольжение взгляда в пространстве небытия, бессмысленное внешнее рассматривание поверхности предметов, порождающее иллюзии. Стихотворение имеет повествовательную основу, однако выстроено по законам риторического текста (посылка, опровержение посылки, аргументация выводов). В то же время оно согласуется с триадной композицией.

Одно из этапных произведений в поэтическом творчестве С. Т. Колриджа — стихотворение «Сад Боккаччо» (*Garden of Boccaccio*, 1828). Оно представляет собой целостный итог философско-эстетических открытий поэта на протяжении долгого пути к обретению гармонии в искусстве и жизни. Композиционно произведение напоминает стихотворения-беседы и включает в себя четыре части: 1) картину настоящего; 2) воспоминание; 3) творческий акт воображения; 4) перенесение из реальности действительной в созданную воображением. Как видно, в последней части стихотворения С. Т. Колридж отступает от сюжетного принципа стихотворений-бесед, в которых финал венчало возвращение из мира воображения в изначальную действительность, преображенную новым видением и знанием. В первой части поэт описывает состояние одиночества и гнетущей опустошенности («Недавно, в одно из тех самых тяжелых мгновений, / Когда жизнь кажется лишенной всякого дружелюбия, ...дабы обрести облегчение в невнятной речи, / Я воззвал к Прошлому для размышления о радости или горе...»). Далее происходит медленное погружение в мир видения: из небытия, опустошенной действительности сначала неясно, а потом все более отчетливо проявляются образы волшебного, но абсолютно зримого и осязаемого сада Боккаччо. Поводом к открытию внутреннему зрению поэта прекрасной картины явился рисунок сада Боккаччо на письменном столе, случайно привлечший его внимание, подобно изображению танцующих девушек и юношей в «Оде греческой вазе» Дж. Китса. В роли друга, с которым поэт постепенно начинает беседу, выступает сам Дж. Боккаччо — автор произведения, по мотивам которого нарисована живописная иллюстрация, захватившая внимание С. Т. Колриджа и вдохновившая его на создание поэтической иллюстрации, помещенной в контекст творческого процесса воображения. Таким образом, можно провести своеобразную параллель между

мотивами и компонентами изображения творческого процесса во фрагменте «Кубла Хан» и в «Саде Боккаччо». В обоих случаях присутствует оригинальный замысел творения (божественный сон о дворце Кубла Хана — созданный Дж. Боккаччо литературный памятник), первичное воплощение замысла (построенный Кублой дворец — живописная иллюстрация на письменном столе поэта), далее процесс вторичного воплощения замысла творения, органично вырастающий из видения (образ дворца и образ сада в стихотворениях поэта) и, наконец, полное слияние творческой мысли с воссозданным образом, синтез чувства и мысли, идеи и образа, вечности со временем, идеала с действительностью, а в результате — радость обретенной единосущной реальности в финале. Магическое слияние образа на картине с внутренним миром поэта предвещает переход к воспоминаниям о самых значительных этапах духовной жизни, становлении поэтического творчества («Рассматриваемая ленивым взглядом, своей молчаливой властью / Картина проскользнула в мое внутреннее видение. / Волнующая теплота постепенно разлилась в душе моей, / Слово палцы инфанты коснулись моей груди. / И один за другим (я не знаю откуда) принесли / Все духи той силы, которая пробуждала мою мысль / В самоотверженном детстве к новому миру, полному / Чудес и утрат своих собственных фантазий; / Или очаровывала мою юность, которая, воспламеняясь от небесного огня, / Спешила любить и искала форму для любви / Или придавала блеск серьезным штудиям / Зрелости, размышляющей над тем, что есть человек и откуда он!»).

Далее следует глубокое осмысление процесса становления собственного поэтического мира, отличительная особенность которого — органическое слияние с философской мыслью. С. Т. Колридж вспоминает основные виды средневековой поэзии, предвещающей ренессансное искусство поэтического слова («Дикая сила скальдов, которые в источенных морем пещерах / Разучивали воинственное заклинание ветров и волн; / Или судьбоносный гимн тех прорицательниц, / Которые звали Герту в глубоких лесных чашах; / Или песнь менестреля, украшавшая пиршество барона; / Или поэзия великого города — монаха и священника, / Судьи, мэра, и многочисленной гильдии ремесленников, долгой чередой / Следующей в величественную церковь в великий святой день»).

Продолжая исторический экскурс в развитие европейской поэзии, С. Т. Колридж отмечает как исток своего творчества философию («И многие стихи, которые я пел для себя, / Вызывали слезы, уносящие острую боль, / Стихи о надеждах, которые я возрождал в своих молениях... / Даже на рассвете моей мысли — Философия; / ...не начертала никакого другого имени, кроме как Поэзия»).

Троекратным повтором слова «сейчас» (*now*) поэт подчеркивает кульминационный момент преобразования действительности красками воображения («Благодарю, величавый мастер! сейчас я могу разглядеть / Твое волшебное творение глазами художника, / И все возродилось! И сейчас, с проясненным взором, / Сейчас бродить по Раю, созданному твоей рукой; / Воздавать хвалу зеленым аркам, в прозрачном источнике / Видеть мельканье теней пробе-

гающего оленя; / И с прекрасной нимфой я наклоняюсь / И черпаю хрусталь из бездонного бассейна»).

Переход к этапу вторичного воображения связан с моментом перемещения поэта из действительного мира в мир воображаемый, преодоления пространственного и временного барьеров, совмещения внешнего и внутреннего зрения, взаимовоплощения двух реальностей в одном целом («Я больше не смотрю! Я сам нахожусь там, / Сижу на земляном дерне, и владею пиром. / Это я перебираю струны лютни, вторящей любви, / Или гляжу на поющую деву с пристальным взором; / Или замираю и слушаю звенящие колокольчики / Из высокой башни, и думаю о том, что там ее обитель. / Я стою, одержимый душой старого Боккаччо, / И вдыхаю воздух, как жизнь, что волнует мою грудь»).

Образ поющей девы напоминает абиссинскую деву, поющую о горе Аборе, в «Кубла Хане». Можно допустить, что обе героини играют связующую роль между автором, воссоздающим мир поэзии («вторичный автор»), автором, некогда сотворившим его впервые («первичный автор»), и синкретичным автором, вспоминающим, воссоздающим и творящим одновременно.

Описание Флоренции имеет столь же символический смысл, как и описание окрестностей дворца Кубла Хана. Это развернутая картина, символизирующая посредством ритма, звуко-цветовой гаммы эпитетов, метафор, аллегорических образов мир творчества, поэзии, гармонии — своеобразный прообраз «Эдема» («О Флоренция! с тосканскими полями и холмами, / И прославленным Арно, наполняющим их ручейками; / Ты — ярчайшая звезда в созвездии блистательной Италии! /.../ И Природа создает свой счастливый дом в гармонии с человеком»). Изображение развернутой картины Флоренции основано на том же тетрарном принципе построения, какой отмечался в сонетах и стихотворениях-беседах. Вначале идет обращение к городу (или родному месту, ручейку — в сонетах), затем — перечисление эпитетов с оценочным значением общего характера («прекрасный», «роскошный», «сияющий»), далее — перечисление конкретных образов, ассоциирующихся с названным городом (или местом), ритмически динамичное чередование фрагментарных сцен и, наконец, обобщающий синтез общего с частным, абстрактного с конкретным при помощи определений реального образа, становящегося символом гармонии «всего со всем». В соответствии с данным принципом философско-художественного мышления С. Т. Колриджа происходит сопряжение аллегорий, персонифицирующих абстрактные явления («Любовь, внимающая звукам фонтана»), метафорических аллегорий, играющих роль кеннингов (роса — «подарок рассвета»), и символов, венчающих процесс слияния конкретных явлений с идеальным смыслом (символом становится сама Флоренция). Движение поэтической мысли от частного к общему и единому отражается в ритмической картине стиха: от плавной замедленной мелодии музыка стиха переходит к дробной динамике отрывистых звуков, конденсирующих впечатления от конкретных явлений, и в финале достигает полнозвучной, многоголосной динамично-величавой музыкальной композиции, сплетающей воедино несколько мелодий. Образ Дж. Боккаччо — исторически конкретной фигуры

прославленного поэта и писателя эпохи Треченто, с одной стороны, и фигуры, символизирующей боговдохновенного творца, подобного поэту, «напоенному млеком рая», из «Кубла Хана», с другой стороны, — предваряет призыв, обращенный к внимающим читателям и зрителям, к воображению которых обращено все стихотворение («Смотри! Сам Боккаччо сидит, развернув на коленях / Вновь найденный свиток старых «Метаморфоз»; /.../ О всеприсутствующий и всесвязующий мудрец, / Пусть продлится мое обладание этим миром, чтобы заучить наизусть твою изысканную страницу»). Вечная сила искусства подчиняет своей власти и время, и пространство, возрождая жизнь в новом качестве: источник вдохновения для Дж. Боккаччо — Овидий, для С. Т. Колриджа — Дж. Боккаччо. В отличие от фрагмента «Кубла Хан», стихотворение «Сад Боккаччо» завершается не в кульминационный момент описания вдохновенного поэта, узревшего и завещавшего божественный огонь поэзии, красоты и истины, а в момент нового возвращения в сотворенный поэтом мир как в абсолютную реальность.

Поэзия последних лет жизни С. Т. Колриджа отличается усложненной философской проблематикой, новизной жанровых форм, лаконизмом, разнообразием и яркой выразительностью художественных средств, что позволяет оценить ее не только как шлейф великих достижений прошлого или итог творческого пути, но и как подступ к новым открытиям. В августе 1817 г. выходит полное собрание поэтических произведений С. Т. Колриджа под заглавием «Сивиллины листы», вызвавшее резкую критику либеральной прессы («Мансли Ревью»). В своем «Эссе о модной литературе» Т. Л. Пикок назвал критику поэмы С. Т. Колриджа «Кристабель» мошенничеством — «наиболее характерной чертой современной критики». «Кристабель», изданная спустя почти 20 лет после создания (1798), вызывала восхищение и желание подражать у таких несхожих поэтов английского романтизма, как В. Скотт и Дж. Г. Байрон, П. Б. Шелли и Дж. Китс. Позже А. Суинберн назовет ее лучшим украшением английской поэзии.

По степени поэтико-стилевого влияния на творчество поэтов английского романтизма С. Т. Колриджа не с кем сравнить. Каждый из современников и последователей С. Т. Колриджа имел возможность воспринять у него ту особенность искусства поэтического слова, какая была ему наиболее близка: В. Скотт — элементы ритмической и повествовательной стилизации под фольклорную балладу (поэмы «Лорд островов», «Свадьба Трайермена» и «Кристабель»), У. Вордсворт — композицию «бесед» («Тинтернское аббатство»), Р. Саути — риторический слог и орнаментальность («Падение Робеспьера»), Дж. Г. Байрон — мотивы и образы («Тьма», «Каин» и «Старый Мореход»), П. Б. Шелли — мелодику стиха («Строки, написанные в унынии близ Неаполя» и «Уныние»), Дж. Китс — символы и метафоры («Прекрасная безжалостная дама», «Ламия» и «Кристабель»).

Значение С. Т. Колриджа как публициста, литературного критика, философа, теолога также уникально. В разные годы в зависимости от изменения общественно-политической ситуации в Англии и Европе С. Т. Колридж помогал современникам отличать фальшь от истины своими аргументированными ста-

тиями на страницах английской прессы, страстными ораторскими выступлениями (антигодвиновская оппозиция атеизму, антинаполеоновская — деспотизму). Привнеся на английскую почву идеи немецких философов-идеалистов (И. Кант, И. Фихте, Ф. Шеллинг), С. Т. Колридж сумел создать оригинальную философско-теолого-эстетическую теорию «органического единства» («динамическую философию»), вобравшую в себя традиции европейской и национальной мысли разных эпох. Вклад С. Т. Колриджа в развитие эстетики романтизма актуален в течение вот уже двух столетий и находит преломление в трудах теоретиков различных направлений.

Традицию С. Т. Колриджа невозможно свести к одному из типов влияния, это зависело от того, что восприняли или в чем пересеклись с ним его современники и последователи. В его творчестве выражены или обозначены противоречивые тенденции романтизма как всеобъемлющего, универсального, прогрессивного движения.

## **Глава 5**

### **РОБЕРТ САУТИ И ЖАНР «НАРРАТИВНОЙ ПОЭМЫ»**

Роберт Саути (*Robert Southey*, 1774—1843), представляющий вместе с У. Вордсвортом и С. Т. Колриджем старшее поколение английских романтиков («лейкистов», или так называемую Озерную школу), сыграл заметную роль в истории английской литературы первой половины XIX в. как поэт, литературный критик, общественный деятель.

Р. Саути родился в Бристоле в семье мелкого торгового агента. Детство его прошло в семье матери. Находясь под влиянием своей тетки мисс Тайлер, он познакомился с актерами, приезжавшими в Бристоль или Бат, и стал мечтать о поприще если не великого трагика, то непременно автора трагических пьес. В 14 лет его отправили учиться в Вестминстер без предварительной подготовки по классическим языкам, несовершенное знание которых выправить он уже не смог никогда, хотя его произведения часто обрамлены цитатами из классиков на латинском или древнегреческом языках. Проведя четыре года в школе, он был исключен за написание статьи против порки (*flogging*) в общественных школах, опубликованной в периодическом журнале «Флэгелент» (*Flagellant*), созданном Р. Саути в содружестве со школьным товарищем Г. Бедфордом. Спустя год он поступил в Оксфордский университет. Попытка читать Тацита или Гомера в оригинале не принесла успеха. Возможность оказаться полезным семье в роли священника была нереальной по причине его юношески вольных воззрений на религию. Окончив Оксфордский университет, он не знал, чем заняться конкретно, но вскоре познакомился с С. Т. Колриджем, который оказал существенное влияние на формирование Р. Саути как творческой личности.

Бристольский период в жизни и творчестве двух молодых поэтов, впоследствии разлученных как по мировоззренческим, так и по общественным причинам, оказался чрезвычайно важным. Твердая убежденность Р. Саути в высоком

призвании поэта-гражданина укрепила С. Т. Колриджа, переживающего кризис неопределенности, в выборе жизненного пути, а феноменальная эрудиция, возвышенный строй философских мыслей и поэтических идей С. Т. Колриджа обогатили Р. Саути. Именно в Бристоле выходит первый сборник стихотворений Р. Саути («Стихотворения», 1795). В соавторстве они пишут антиякобинскую поэму «Падение Робеспьера», разочаровавшись в кровавых результатах Французской революции, обратившей свободу в террор. Вместе предпринимают легендарную попытку построения «Пантисократии» — братства справедливости на берегах североамериканской реки Саскуэханны. По разным причинам этот план реализовать не удалось, хотя ради него они даже одновременно женятся на сестрах Фрайкер, чтобы отправиться в Америку семьями. Тем не менее, несмотря на столь тесное содружество, у С. Т. Колриджа и Р. Саути мало общего в манере письма, формулировке поэтических задач, выборе тем, что с трудом позволяет отнести их к единой поэтической школе, исповедующей сходные философско-эстетические и поэтико-стилевые принципы. Этого же мнения придерживались и сами «лейкисты».

Так, в предисловии к поэмам «Мэдок» и «Талаба-разрушитель» (1837) Р. Саути с сожалением отмечает неуместность отнесения его к поэтам-«озерникам», проявляя недовольство самим фактом объединения трех совершенно разных поэтов в пресловутую школу только на основе их соседства. Еще ранее в сатире «Прогулка дьявола» в качестве объекта осмеяния он выбирает не только отталкивающие реалии политической и социальной жизни Англии, но и поэтическое содружество У. Вордсворта и С. Т. Колриджа, поселившихся в местечке Незер-Стоуи в озерном крае Сомерсетшира (строфа 37).

В поэзии Р. Саути С. Т. Колридж находит «насыщенность чувств, глубину наблюдений, непреходящий блеск, неизменное благородство языка и ритма», «полет воображения» и глубину мысли. «Ему нет равного ни в области изучения истории, ни в области знания библиографии», ни в эссеистике, сочетающей оригинальность мысли и ясный стиль — «классический и живой, правду и фантазию, остроумие и мудрость, образованность и жизнелюбие». Находя в Р. Саути образец высоких нравственных качеств литератора и человека, С. Т. Колридж отмечает широту жанрового диапазона его усердных трудов в поэзии: политическую песню, балладу, пасторальную идиллию, лирическую поэму, историческую поэму и так далее, стиливые новации, новизну технических приемов в области языка и ритма, композиции, единства целого и части. Однако не столь оригинален Р. Саути в «высокой лирике» — наиболее сложной сфере искусства — поэзии. Иногда нравственный пафос, идея берут верх над смелостью образного строя (например, в «Кехаме»). «Саути владел своим гением, а не гений владел им...» — в этих словах С. Т. Колриджа ответ на вопрос о сильных и слабых сторонах поэта, получившего неоднозначную оценку в кругах английских романтиков.

Р. Саути можно считать образцом высоких достоинств для молодых литераторов. Именно ему С. Т. Колридж обязан, по собственному признанию, осознанием чувства долга, благородным желанием привести свои поступки в соответствие с принципами на словах и на деле.

В 1804 г. Р. Саути поселился в Грета Холл, около Кесвика, в Кемберленде, где оставался до конца своей жизни. Из скептика и республиканца он превращается в ортодоксально верующего христианина и верного сторонника английской церкви и государства, что находит отражение в многочисленных публикациях на страницах «Квотерли ревью» (*Quarterly Review*).

В большей мере Р. Саути оказал влияние на современников как мастер жанра литературной баллады, а также исторической поэмы. Наиболее известны поэмы: «Жанна д' Арк» (*Joan of Arc*, 1793, опубликована в 1795 г.), «Уот Тайлер» (*Wat Tylor, a Dramatic Poem*, 1794), «Падение Робеспьера» (*The Fall of Robespierre*, 1795), «Талаба-разрушитель» (*Thalaba the Destroyer*, 1801), «Мэдок» (*Madoc*, 1799, опубликована в 1805 г.), «Родерик, последний из готов: трагическая поэма» (*Roderic, The Last of the Gots: A Tragic Poem*, 1809–1814), «Проклятие Кехамы» (*The Curse of Kehama*, 1810). Его перу также принадлежат поэмы в жанре видения – «Видение Суда» (*A Vision of Judgement*, 1821) и большое количество лирических стихотворений, разнообразных по тематике, жанровой форме и языку.

Поэма «Талаба-разрушитель», наполненная философско-религиозной проблематикой, имеет ярко выраженную лирико-драматическую жанровую природу с элементами эпического повествования и состоит из 12 книг. Возвышенный пафос рассказчика, не только описывающего события, но и с сочувствием обращающегося к своим героям, сменяют страстные лирические монологи и драматические диалоги. Толчком к разработке сюжета поэмы послужила история Магомета, прочитанная в наиболее полной, по мнению Р. Саути, версии – в арабской поэме Рабадана.

В первой книге Р. Саути создает подлинно трагический образ матери маленького Талабы – Зейнаб (*Zeinab*). Горе ее огромно: врагами убиты ее дети – братья и сестры Талабы и ее супруг Годейра (*Hodeirah*), однако беспрдельно веруя в Бога, она не в силах проклинать, ненавидеть и оправдывать насилие как орудие возмездия. Маленький Талаба произносит бунтарские речи, несущие в себе зерно сомнения во всеблагой воле Создателя, позволившего произойти подобному злодеянию – убийству невинных людей. Их диалог представляет собой исходный момент в нравственной истории главного героя. В финале первой книги мольба Зейнаб последовать за детьми и мужем, обращенная к ангелу смерти Азраелю (*Azrael*), выполнена. В ответ же на подобную просьбу Талабы Азраель отвечает отказом, объясняя высокое предназначение земной жизни Талабы, отмеченной высшим знамением в истории человечества («Живи! И помни – Судьба / Отметила тебя среди людей» // *Live! And remember Destiny/Hath mark'd thee from mankind!*). Видение исчезает, и Талаба остается один.

Вторая книга начинается с описания обряда поклонения огню, характерного для языческого религиозного сознания народа Талабы. Огнепоклонники Абдальдар (*Abdaldar*) и Лобаба (*Lobaba*) восклицают слова заклинания: «Горите, священные факелы. Горите, пока жив страдающий народ Годейры» (*Burn, mystic fires;... Burn while Hodeirah's dreaded race exist*). Однако неожиданно де-

вять из десяти огней гаснут. Благодаря сыну Годайры — Талабе все обращаются к новой вере и склоняются в молитве.

Следующая сцена в третьей книге изображает прощание Талабы с возлюбленной Онейзой (*Oneiza*). Полагаясь на поддержку Всевышнего, герой отправляется в путь. В дороге он встречает путешественника, мудрого странника преклонных лет, который подтверждает, что найти Харуфа (*Haruth*) и Маруфа (*Maruth*) Талаба сможет в Вавилоне.

Четвертая книга содержит описание встречи Талабы с пожилым Лобабой, их диалог о сущности вещей. По мнению Лобабы, все в мире имеет двойственную природу, ведущую к добру и злу. Он приводит в пример созидательное и разрушительное применение огня. Эта точка зрения восходит к зороастрийской дуалистической концепции сущего. Исходя из данного постулата, Лобаба делает вывод об отсутствии нравственной природы в вещах как таковых («Ничего нет самого по себе доброго или злого, / Но только в его применении» // *That nothing is good or evil, / But only in its use*). В портрете человека, его достоинств и пороков, который представляет Лобаба, Р. Саути использует реминисценции из знаменитой речи Гамлета о человеке как «венце творения» и «квинтэссенции праха» в одно и то же время («О каким прекрасным созданием был Человек...»). В качестве образца они рассматривают личность Соломона, и Талаба пытается убедить Лобабу в том, что все достоинства человека имеют божественное происхождение, исконное и незыблемое. Затем они отправляются в путешествие по надзвездным высям, по магическому кольцу в поисках всеведения («секретов таинственной мудрости» // *mysterious wisdom...secrets*, «ведомые дыханием Господа» // *driven by the breath of God*).

В пятой книге герой попадает в Багдад — город своих исканий. Ему встречается молодой араб — странник Мохареб (*Mohareb*). Вместе они направляются к Харуфу и Маруфу, чтобы найти талисман, на что получают ответ, что талисманом является вера, а не предмет поклонения (*The Talisman is Faith*).

Арабия, красочно описанная Р. Саути в шестой книге, представляется Талабе земным раем, где он находит образ Онейзы в арабской девушке (*Arabian Maid*). Глава предваряется эпиграфом, в котором приводятся строки о «прекрасном рае, полном ароматных цветов», из поэмы Э. Спенсера «Руины времени» (*Ruins of Time*).

В седьмой книге появляется сама Онейза и герои все вместе совершают исполненный неожиданными приключениями побег из мест, где им грозит опасность. Они попадают к Алодину (*Alodine*), который использует всю свою мощь против Талабы. Чудовищная птица устремляется к Талабе, но отважная Онейза спасает возлюбленного, пронзая монстра своей стрелой, которая в то же время разбивает талисман. Возникает апокалиптическая картина конца света: тьма покрывает землю и небо, злые духи наполняют царство греха (строфа 22). Однако вскоре на смену разрушенному Талабой греховному раю Алодина приходит светлое царство истинного рая — мира добра и справедливости Султана. Талабу славят как героя, венчают диадемой, золотой цепью и возводят на королевский престол. Онейза сомневается в воз-

возможности остаться вместе с Талабой, облаченным высокой миссией, и просит отправить ее в Мекку, чтобы служить священному храму и «жить, если не в счастье, то в надежде». Но чувство любви Талабы к Онейзе нерушимо, и она становится его женой. Торжественной картиной свадьбы завершается триумф героя.

Однако две финальные строчки кульминационной седьмой книги поэмы предвещают беду: является Азраел — ангел смерти. Онейза погибает, горе Талабы беспредельно. В 21-й строфе Р. Саути создает пронзительный по своей драматической силе плач о герое («Холодно! Холодно! Нет на небе Солнца, тяжелое и безликое облако / Заслоняет образ небес, / И падают снежные комья» // *Cold! Cold! There is no Sun in heaven, / A heavy and uniform cloud / Overspreads the face of the sky, / And the snows are beginning to fall*). Утешение в горе Талаба находит, помогая людям, нуждающимся в его защите. Первым поступком на этом пути оказывается его поддержка голубоглазой девушке, которую он назвал своей сестрой. В финале поэмы, исполнив свое предназначение и прославив имя Господа славными подвигами, Талаба принимает свой последний земной час, и ему открываются врата небесного рая, где его приветствует прекрасная Онейза.

Поэма «Талаба-разрушитель» относится к числу несомненных вершин поэтического искусства Р. Саути. Яркий язык образов, красочные метафоры и сравнения, выразительный мелодический и ритмический рисунок строф, изобилие невероятных приключений в духе арабских сказок из «Тысячи и одной ночи», возвышенный интонационный строй поэмы оставляют сильное впечатление и отражают истинно романтический характер поэтической фантазии поэта. Поэма написана нерифмованным неправильным разностопным стихом, свобода и разнообразие которого, по мнению автора, наиболее соответствуют рассказанной истории.

Одним из своих лучших произведений сам Р. Саути считал поэму «Мэдок», главного героя которой надеялся видеть в будущем если не в одном ряду с Ринальдо из «Освобожденного Иерусалима» Т. Тассо, то как попытку создания подобного образа. В предисловии к поэме за 1838 г. автор рассказывает об этапах работы над своим любимым детищем в течение шести лет.

Первый ее вариант, законченный летом 1799 г., был настоятельно рекомендован к печати С. Т. Колриджем, однако Р. Саути хотел доработать поэму, чтобы не столкнуться со столь же прохладным приемом со стороны литературной критики, как в случае с изданием «Жанны д'Арк».

Стремясь придать поэме эпический размах, величие и достоверность, Р. Саути в сопровождении своих школьных друзей Ч. Уинна и П. Элмсли отправляется в путешествие по Уэльсу — месту действия в поэме, чтобы лучше изучить его нравы, обычаи и традиции. Реконструкция поэмы носила экстенсивный характер, поскольку касалась не только изменений в композиции, но и расширения материала произведения. Если в первом варианте поэма состояла из 15 книг, содержащих около 6 тысяч строк, то спустя год работы в Кесвики к 1803 г. она была поделена на две главные части, по объему приблизив-

шись к трехчастной поэме. Целью Р. Саути была не претензия на оригинальность или выполнение некоего авторского каприза, а желание классической цельности, восходящей к истоку европейской эпической традиции — античным поэмам Гомера.

Первая часть называется «Мэдок в Уэльсе» (*Madoc in Wales*), вторая — «Мэдок в Ацтлане» (*Madoc in Aztlan*). В свою очередь каждая часть поделена на подразделы (16 — в первой, 27 — во второй), имеющие заглавие соответственно изменению предмета описания.

В предисловии к первому изданию поэмы в 1805 г. Р. Саути объясняет историческую основу ее фабулы. После кончины короля Северного Уэльса Оуэна Гвинта (*Owen Gwyneth*) в 1169 г. его дети оспаривают наследство. Старший из них, Йорверт (*Yorwert*), находится в стороне, вне борьбы. Хоэль (*Hoel*), несмотря на то что не имел законных прав на престол, будучи рожденным от ирландки, предъявляет свои претензии на трон, но терпит поражение от Дэвида (*David*), самого старшего сына короля от второго брака. Йорверт, добившийся успеха в отсутствии конкурента, отправил в тюрьму Родри (*Rodri*) и избавился от других своих сородичей. Но Мэдок (*Madoc*) покидает свою варварскую страну и переплывает океан в поисках более спокойного места. Он достигает американских берегов и попадает на южные берега реки Миссури, принимая обычаи, язык, искусства местного народа, встретившего гостя с радушием. Впоследствии Мэдок возвращается на родину. Затем он совершает новые морские путешествия навстречу новым приключениям.

В это время ацтеки начинают поиск своей родины (Ацтлана). Став могучим народом, они основывают мексиканскую империю, именуются мексиканцами в честь своего тотемного бога-покровителя Мекситли. Их эмиграция в новые земли связана с приключениями Мэдока, а предрассудки представлены как наследие испанского владычества. Обычаи, описанные в поэме, отличаются исторической достоверностью. Пытаясь определить жанровую природу своей поэмы, Р. Саути отказывается от затертого термина «эпос», подчеркивая важность не столько соответствия правилам Аристотеля, сколько степени адаптации произведения поэтическим целям.

Во вступлении к поэме Р. Саути удачно имитирует характерный для кельтской традиции фольклорный жанр триад в целях определения своих поэтических принципов. «Трех вещей следует избегать в поэзии: фривольности, ограниченности и напыщенности. Три вещи превосходны в поэзии: простота языка, ясность предмета, прозрачность намерения. Три чистейших качества поэзии: подлинная правда, чистый язык, ясная манера. Три вещи необходимы поэзии: эрудиция, одухотворенность, естественность»<sup>1</sup>. Как и «Жанна а'Арк», «Мэдок» написан белым стихом, который прекрасно передан на русском языке А. С. Пушкиным (1805) в небольшом отрывке из поэмы:

---

<sup>1</sup> *Southey R. The Poetical Works (1844–1849) : in 10 vol. N. Y., 1977. V. 5. P. XXII.*

Сам Медок погружен в воспоминанья  
О славном подвиге, то в снах надежды,  
То в горестных предчувствиях и страхе.  
Прекрасен вечер, и попутный ветер  
Звучит меж вервий, и корабль надежный  
Бежит, шумя, меж волн.  
Садится солнце.<sup>1</sup>

Поэма имела успех, что подтверждает ее скорое издание в Америке, с которым связан курьезный случай. Некий автор, подозревая Р. Саути в фальсификации одобрительной рецензии на собственную поэму от лица авторитетного английского журнала «Квотерли Ревью» (*Quarterly Review*), сочинил в 1815 г. памфлет на Р. Саути со смехотворным обвинением английского поэта в «попытке принизить честь Америки и репутацию Колумба», предлагая образ некоего уэльского принца Мэдока как первооткрывателя Нового мира.

Благодаря поэме Р. Саути познакомился с поэтессой Энн Сьюард, посвятившей ему стихотворение «Написанное по прочтении белых стихов поэмы “Мэдок”».

Произведение «Родерик, последний из готов: трагическая поэма» (*Roderic, The Last of the Gosts: A Tragic Poem*, 1809—1814) посвящено Чарльзу Бедфорду в память о долгой и преданной дружбе. Эпиграфом к поэме послужили строки У. Вордсворта: «Подобно Луне, восходящей в закатных лучах Солнца... восходит сила в чистой душе человека; так и Справедливость набирает мощь и прославляет себя: так зажигается спокойный, прекрасный и молчаливый пламень...».

В предисловии, написанном 15 июня 1838 г., Р. Саути отмечает, что поэма была задумана в Кесвике 2 декабря 1809 г. и завершена там же 14 июля 1814 г. Поводом к написанию предисловия послужило недовольство Р. Саути двумя прозаическими переводами своей поэмы на французский язык в 1820 и 1821 гг. Поэма Р. Саути получила прекрасную рецензию в «Эдинбургском ревью» Э. Шеферда («блестящая эпическая поэма века»). Сюжет поэмы связан с историей вестготов за несколько лет до их падения, о которой осталось мало сведений. Однако известно, что история вражды между королевскими семьями Чиндасуинто и Вамба послужила причиной разрушения королевства. Так же, как в «Жанне д'Арк» и «Мэдоке», в поэме «Родерик» использован белый стих.

Объясняя сюжетную основу своих поэм, Р. Саути в предисловии к изданию собственных писем Чарльзу Батлеру указывает на тот факт, что еще в школьные годы намеревался представить наиболее примечательные виды мифологии, какие когда-либо существовали в истории человечества, в качестве основы для описательных поэм (*narrative poem*). В поэме «Талаба-разрушитель» присутствует колорит арабских сказок, почерпнутый автором из «Тысячи и одной ночи», излучающий не только «моральный свет Корана» эпохи пророка Мухаммеда, но и «дух восточного деспотизма». «Мэдок» представляет силу «самой замечательной религии Нового света» — христианства, тогда как в поэме «Восстание Кехамы» Р. Саути решил отразить мифы индийской религиозно-философской

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 19 т. М., 1995. Т. 3 (кн. 1). С. 179.

системы, избегая при этом «восточного стиля» в языке, обратившись к классикам античной и европейской эпической поэмы. Рифмованный разностопный стих в поэме наполнен экстатической напряженностью античных хоров и страстных монологов трагических героев Софокла. Поэма изобилует восклицаниями, риторическими обращениями, аллегориями. Главный герой Кехама, восставший против деспотической воли Аравалана, назван «сыном света», «сыном небес». По замыслу и композиции это наиболее продуманная и тщательно обработанная поэма Р. Саути. Автор работал над ней девять лет, дписывая отдельные части, чего никогда не делал раньше. Каждая из 24 глав поэмы имеет название, соответствующее либо драматической ситуации в развитии действия поэмы («Похороны», «Восстание», «Прощание»), либо месту происходящих событий («Гора Меру», «Город Бали», «Гора Галасей»), что подтверждает эпико-драматическую жанровую форму произведения.

Р. Саути предпосылает поэме список главных действующих лиц, как в пьесе. Это персонифицированные герои брахмианской триады — Брахма, Вишну и Шива, далее Индра — бог веществ (элементов), Сверга — властитель рая, Ямен — властитель ада, судия усопших, Падалон, аналог подземного Аида, Марриатали — бог, которому главным образом поклоняются низшие сословия, Поллеар, или Ганеза — покровитель путешественников, Касьяпа — отец бессмертных, Деветы — потусторонние силы, Шуры — добрые духи, Ашуры — злые духи, Глендовиры — самые прекрасные духи добра. Р. Саути считал индуизм «наиболее фальшивой религией», наполненной «страшными» сюжетами и «фатальными» исходами, однако отмечал в ней поразительную особенность — независимость ценности веры от качеств личности, ее представляющей. В результате «наихудшие люди, руководимые наихудшими желаниями, обладают возможностью воспользоваться силой, которая делает их сопричастными самим Высшим богам». Р. Саути не находил ничего поэтического или хотя бы живописного в персонажах брахмианской мифологии. Значение многоруких и многоголовых фигур имеет буквальный характер: персонификация всевластия или всеведения.

Среди экзотических стран, к которым Р. Саути постоянно проявлял интерес, прекрасно ориентируясь в истории, нравах и культурных традициях народа, были испаноязычные колонии в Южной Америке, а также Португалия, в которой он жил в начале осуществления замысла поэмы «Кехама» в 1801 г. «Сказание о Парагвае» (*The Tale of Paraguay*, 1825) является лиро-эпической поэмой из четырех песен, и написана она спенсеровой строфой, что заставляет увидеть влияние поэмы Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда» на Р. Саути. Заслуживает внимания в русле данной тематики и рождественская сказка «Паломничество к Компостеле, ...в честь и во славу Сантьяго» (*The Pilgrim to Compostella*). Сюжет легенды восходит к истории, рассказанной несколькими известными людьми, в том числе Патриком в связи с Испанией и Португалией.

К так называемым «страшным», или «готическим», балладам можно отнести драматическую балладу «Адельстан». Имя героя и место действия указывают на древнегерманское начало истории о юном рыцаре Адельстане. Пронувшись в своем челноке под бережной охраной белого лебедя на реке Рейн,

он входит в свой замок Аллен, освещенный красотой и блеском хозяина. Описание колорита времени и места сменяет рассказ о самом герое как образце рыцарского кодекса чести и отваги, его славных победах на турнирах, нежной любви и счастливой женитьбе на своей избраннице Лоре. Постепенно в идеальный узор, рисующий героя, вплетаются мрачные нити, а сладостная мелодия приобретает тревожные звуки диссонанса. Адельстан подвержен неожиданным приступам уныния, отраженного в молчании и унылом взоре. Радующее Лору рождение сына вызывает смятение в душе героя и обнажает его истинную природу. В балладе наступает резкий перелом от эпического повествования к драматическому действию. Возвращение из светлого замка — символа нормы — в сумрачные воды Рейна как эмблемы противоестественного превращает прекрасные в начале баллады образы рыцаря и белого лебедя в прислужника и посредника страшной силы мрачной бездны, обозначенной только через появление двух огромных рук неведомого чудовища, жаждущего жертвоприношений. В балладе вступают в противоборство слепая сила зла и вещающая всепобеждающая сила добра и любви. Лора взывает к Богу со священной молитвой о спасении сына и побеждает злую волю Адельстана, поверженного в бездну. Нарастающее напряжение динамично развивающейся драмы разрешается в счастливом финале и успокоении звуков и самого пространства в природе.

Тема раздвоенного сознания героя-преступника, переживающего муки больной совести и терпящего крах, продолжена в балладе «Варвик», более сложной по психологической разработке образов. В отличие от «Адельстана», баллада начинается без вступления, с неожиданного зловещего убийства Варвиком младенца Эдвина. Далее проясняется причина преступления, напоминающая коллизии сюжета отчасти из «Ричарда III» и «Гамлета» У. Шекспира. Завещание родного брата, владельца старинного замка Ирлингфорф, позаботиться о его малолетнем сыне Эдвине Варвик нарушает, он убивает своего племянника и узурпирует власть.

Как и в англосаксонском героическом эпосе, к примеру в поэме «Беовульф», злодей, представляющий хаос, дисгармонию, отсутствие морального кодекса чести и справедливости (Грендель из «Беовульфа»), несовместим с королевским дворцом (Хеорот) как центром героического мира рыцарства и моральных обязательств (геатов), так и Варвик отторгается от прекрасного замка Ирлингфорф. Р. Саути противопоставляет замок, окруженный светом и красотой гармоничной природы, бушующему мрачному морю, исторгающему бурю и хаос темных сил природы.

В поэме «Беовульф» обителью чудовища Гренделя также является лишенное божьего света дно озера. Варвик, осквернивший свою душу зловещим преступлением и чуждый раскаяния, видит в водах реки Авон, омывающей стены замка, лик и стоны Эдвина. Уход из замка в свой дом не приносит успокоения Варвику, и спустя год, в день убийства, его настигает наказание, описание которого является кульминацией событийной и психологической драмы в балладе. На фоне молний, прорезающих грозовое небо, ливня и воя разлившейся реки, среди шумного веселья в доме, Варвика посещает отравленная Дума, а вслед за ней — тень брата, спрашивающего исполнение обещанного слова позаботиться о сыне. Несколько раз герою предоставляется возможность искупить свою вину, однако его смятенная душа упорствует в низости. Поначалу

едва слышный крик предупреждает его об опасности наводнения и необходимости спастись побегом. Страшась расстаться с жизнью, Варвик обращается с мольбой к Создателю. Преступнику с нераскаявшейся душой послан таинственный кормщик, явившийся среди бушующих волн на маленьком челноке. Возмездие предвещает сцена, исполненная символического смысла. Кормчий трижды призывает Варвика откликнуться на зов младенца о помощи, звучащий в пучине вод, и дважды слышит отказ, продиктованный страхом. В третий раз Варвик протягивает дрожащую руку Эдвину, гипнотически прикованный к его бледному лицу, озаренному луной, и гибнет. В финале Р. Саути использует ту же формулу, что и в «Адельстане»: величавая природа как знамение вечности умирят разбушевавшуюся стихию зловещих страстей и бурь.

Утихло все — и небеса и волны;  
Исчез в водах Варвик;  
Лишь слышали одни берега безмолвны  
Убийцы страшный крик.

(Пер. В. А. Жуковского)

В балладе «Доника» (*Donica*, 1797) жертвой бесовской силы оказывается прекрасная дочь короля Ромуальда, невеста Эвра, которая освобождается от зловещего духа, вселившегося в нее, только ценой гибели перед алтарем в день венчания. Поэма относится к числу наиболее проникновенных и утонченных баллад Р. Саути. Трагический перелом в судьбе главной героини предвещает контрастная картина в природе:

Nor sound was heard, no passing gale  
Sigh'd through the long lank sedge;  
The air was hush'd, no little wave  
Dimpled the water's edge:  
When suddenly the lake sent forth:  
Its music from beneath,  
And slowly o'er the waters sail'd  
The solemn sounds of death.

Все было вокруг какой-то полнотайной;  
Безмолвно гас лазурный свод;  
Какой-то сон лежал необычайный  
Над тихою равниной вод.  
Вдруг бездна их унылый и глубокий,  
И тихий голос издала  
Гармония в дали небес высокой  
Отозвалась и умерла.

(Пер. В. А. Жуковского)

Баллада «Бленхаймский бой» (*The Battle of Blenheim*, 1798), в которой дед рассказывает своему внуку о кровавом сражении былых времен между французами и англичанами, подчеркивает противоестественность насилия, которому трудно подобрать объяснение. Наивность и непосредственность восприятия мальчика создает эффект, подобный взгляду Фабрицио на поле Ватерлоо в «Пармской обители» Стендаля или Пьера Безухова накануне Бородинской битвы в «Войне и мире» Л. Н. Толстого.

«Увенчан герцог за разгром  
Несметных вражьих сил!»  
«Чего ж хорошего они  
Добились?» — внук спросил.  
«Не знаю, мальчик; Бог с тобой!  
Но это был победный бой!»

Обличительные мотивы звучат в резко сатирических балладах «Суд Божий над епископом» (*Gad's Judgment on a wicked Bishop*, 1799) и «Предостережение хирурга» (*The Surgeon's Warning*, 1798), в которых лицемерные и корыстные «служители Бога и милосердия» попадают в ад.

Среди баллад значительное место занимают исторические: «Король Карл» (1797), «Гарсия Фернандес» (1801), «Король Рамиро» (1802).

Лирическое наследие Р. Саути отличается разнообразием тематики и жанровых форм. Его перу принадлежат эклоги, эпистолы, надписи (эпитафии), посвящения, гимны, оды. Есть у Р. Саути и жанровые экспромты (*nondescripts*).

В собрание юношеских стихотворений и произведений малой формы (*Juvenile and Minor Poems*) входят поэмы «Триумф женщины» (*The Triumph of Woman*, 1793) с посвящением знаменитой защитнице прав женщин Мэри Уолстонкрафт и драма в трех актах «Уот Тайлер» (*Wat Tyler*). Цикл стихов о проблемах работоторговли включает шесть сонетов (1794), гимн «Гению Африки» (*To the Genius of Africa*, 1795), балладу «Моряк, служивший в работоторговле» (*The Sailor, who had served in the slave trade*, 1798). К четырем эклогам на тему хронотопа, сопровождающего состояние чувств и мыслей человека «Эклоги на Ботани Бей» (*Botany-Bay Eclogues*, 1794), относятся: «Элинон. Утренний берег» (*Elinor. Time, Morning. Scene, The Shore*), «Хамфри и Уильям. День» (*Humphrey and William. Time, Noon*), «Джон, Сэмюэль и Ричард. Вечер» (*John, Samuel and Richard. Time, Evening*) и «Фредерик. Ночной лес» (*Frederic. Time, Night. Scene, The Woods*). Особого внимания заслуживает лирический цикл из 20 сонетов, демонстрирующий разнообразную рифмовку и композицию, тематические решения сонетной жанровой формы. Р. Саути следует шекспировской традиции и в то же время вольно варьирует строфические решения, переставляя рифмы. Героиней любительских сонетов и любовных элегий (1799), написанных от имени вымышленного автора Абея Шаффлботтома, является Делия. Монодрамы — жанр, разработанный в английской ренессансной поэзии, Р. Саути в основном посвящает героям античной эпохи. К ним относятся «Сапфо» (*Sappho*, 1793), «Лукреция» (*Lucretia*, 1799). В то же время ряд монодрам посвящен мексиканской, испанской и кельтской тематикам (*Ximalpoca*, 1798; *The Wife of Fergus*, 1798; *La Caba*, 1802).

В цикл лирических стихотворений Р. Саути поместил посвящения на разные темы: от исторической до морально-нравственной. Одним из первых среди английских поэтов он избирает темой многих своих произведений судьбы американских индейцев. «Песни об американских индейцах» (*Songs of the American Indians*, 1799) предвосхищают знаменитый цикл об индейцах («Песнь о Гайавате») американского поэта Генри Лонгфелло.

Фрагменты размышлений по разным поводам, будь то взволновавшие события современной истории или произведения искусства, Р. Саути объеди-

нил в цикл под названием «Случайные заметки» (*Occasional Pieces*, 1795—1828). Характерный для романтиков мотив воспоминаний, приобретающих силу реальности, — в центре стихотворения «Ретроспектива» (*The retrospective*, 1794). Свои поэтические принципы поэт сформулировал в «Гимне Пенатам» (*Hymn to the Penates*, 1796), подражая «Посланию Пенатам» Горация.

В последующие годы Р. Саути обращается к старым темам и разрабатывает новые темы и формы в лирической поэзии.

Девять английских эклог (1799—1803) не имели аналога в английской поэзии, поскольку жанр эклоги в большей мере был распространен в Германии. Р. Саути не только не владел немецким языком, но и не был знаком с переводами немецких образцов на английский язык. Кроме того, для Р. Саути немыслима имитация имен и сюжетов в принципе, поскольку это, по его мнению, обращает жанр эклоги в жанр бурлеска. Эклоги Р. Саути имеют диалоговую структуру по образцу античного канона. Однако, в отличие от него, местом действия является не идиллический природный ландшафт, а готический замок, руины старинного дома в духе романтического топоса. Героями являются исключительные, загадочные фигуры: странник и старик в «Старом доме» (*The Old Mansion-House*), странник и горожанин в «Похоронах олдермена» (*The Alderman's Funeral*), женщина и путешественник в эклогах «Мать моряка» (*The Sailor's Mother*) и «Венчание» (*The Wedding*).

В шуточной «Инсталляции об Оксфорде 1793 г. (*Installation at Oxford*, 1793), с которым связана студенческая пора Р. Саути, в юмористическом рассказе о свинье («Хрюша. Стихотворение-разговор» (*The Pig. A Colloquial Poem*)), сатирической рекомендации защитникам работорговли («Танцующий медведь» (*The Dancing Bear*)), игре в «инговые» рифмы (*Rising and leaping / Sinking and creeping...*) для няни («Водопад в Лодоре» (*The Cataract of Lodore*)) и, наконец, в автопародии («Роберт Рифмач. Правдивый рассказ примерно о себе» (*Robert the Rhymers'. True and particular account of himself*)) Р. Саути демонстрирует виртуозное владение рифмованным и белым стихом, чувство стиля, ритмической организации, интонационную выразительность стихотворения. С особым блеском удастся устанавливать равновесие между атмосферой смешного и серьезного. С одной стороны, Р. Саути продолжает в определенном смысле традиции сентименталистов, в частности Т. Грея, с другой — иронизирует над штампами сентименталистской образности («Он поет как жаворонок, просыпаясь на рассвете, / А с наступлением вечера заливается соловьем ("соловьиизирует")» // *He sings like a lark when at morn he arises, / And when evening comes he nightingalizes*).

Основной период написания посвящений-надписей (*inscriptions*) охватывает 1796—1813 гг., но они создавались и позже, например, посвящение «Памяти Реверенда Герберта Хилла» (*To the Memory of the Reverend Herbert Hill*) создано в 1828 г. Р. Саути отзывался на актуальные события современности, коллизии общественной действительности, имеющие историческое значение, размышляя о смысле земного бытия, о достоинствах и пороках человека, о незыблемых нравственных ценностях. Задачи посвящений обозначены в эпитафье, исполненной в манере валлийских триад: «Три универсальных качества в поэзии: стремление к благородству и добру, память о значительных явлениях и увековечивание пере-

живаний». В первом же посвящении (1796) Р. Саути размышляет о патриотизме как о созидающей основе народа и призывает помнить своих героев, положивших жизнь во славу родины («Путник! /.../ Помни наших прославленных соотечественников / И гони от себя недобрые и недостойные думы // *Traveller! /.../ Remember these, our famous countrymen/And quell all angry and injurious thoughts*). Посвящения Р. Саути полны характерных для романтиков мотивов и философских размышлений. Тема разлада между человеком и природой, бездушием города и поэтической одухотворенностью сельской местности звучит в «Пещере, возвышающейся над рекой Авон» (*For a Cavern That Overlooks the River Avon*, 1796). Приглашая войти в пещеру, поэт предлагает погрузиться в мир возвышенных чувств и поэтических устремлений («Музы любят / Это место; верь Поэту, который ощущает их присутствие здесь. /.../ Здесь можно почувствовать / Как хороша, как добра Природа!» // *The Muses love / This spot; believe a Poet who hath felt / Their visitation here. / ...Here thou may'st feel / How good, how lovely, Nature*).

Христианский мотив единой жизни человеческого духа, держащего ответ перед создателем, являющем себя в мягком дуновении ветра (библейская аллюзия), и созидающего свою будущность за краем земного бытия, пронизывает стихотворение «На память о Силберли-Хилл» (*For a Tablet at Silbury-Hill*, 1796): «Иди, Странник, и помни, алтарь твоих земных доблестных дел / Незримо, неслышно, незаметно для человечества / Оживет в вечной летописи Небес» (*Go, Traveller, and remember when the pomp / Of earthly Glory fades, that one good deed, / Unseen, unheard, unnoted by mankind, / Lives in the eternal register of Heaven*).

Оды Р. Саути по форме и композиции имеют значительное сходство с новаторскими открытиями в искусстве романтической оды у С. Т. Колриджа. Так, «Триумфальная песнь» (*Carmen Triumphale*) Р. Саути состоит из 18 строф с различным количеством разностопных строк (от 11 до 23, от 6 до 12 слогов) и звучит как могучая симфония, напоминающая оды С. Т. Колриджа «Франция», «Ода уходящему году». Р. Саути посвящает «Триумфальную песнь» осмыслению и прославлению 1814 г. как конца тирании Наполеона, свергнутого героическими усилиями русского народа и антинаполеоновской коалиции европейских стран. Ода насыщена восторженными восклицаниями во славу Бога, Человечества и Англии, которая наиболее решительно оказывала Наполеону сопротивление на протяжении почти двадцати лет (рефрен: «Слава Богу! Мир Человечеству!» // *Glory to God! Deliverance for Mankind!*).

Тема русского героизма в годы Отечественной войны 1812 г. — особая в поэзии Р. Саути, создавшего настоящую галерею имен и лиц прославленных генералов. Так, в 1813 г. появилась сатирическая песня «Марш на Москву» (*The March to Moscow*), в которой автор остроумно и насмешливо противопоставил контрастные состояния французской армии в начале («летняя экскурсия в Москву») и в конце похода на Москву, неудавшегося благодаря отваге и храбрости русских воинов («Слишком холодно было ему на дороге, / Слишком жарко в Москве»). В стихотворении насмешливым рефреном звучат французские бравые слова: *Morbleu! Parbleu!*, а также *What a pleasant excursion to Moscow!* Р. Саути с восторгом и почтением создает боевой список имен русских генералов, оригинально истолковывая их значения, подбирая английский глагольный аналог к корню каждой фамилии.

And Platoff he play'd them off,  
 And Shouvaloff he shovell'd them off,  
 And Markoff he mark'd them off,  
 And Krosnoff he cross'd them off,  
 And Tuchkoff he touch'd them off,  
 <...>  
 They stuck close to Nap with all their might,  
 They were on the left and on the right  
 Behind and before, and by day and by night,  
 He would rather parlez-vous than fight;  
 But he look'd white and he look'd blue,  
 Morbleu! Parbleu!  
 When parlez-vous no more would do,  
 For they remember'd Moscow.

Обличительные обращения к Наполеону звучат и в «Оде, написанной во время торговли с Бонапартом в январе 1814 г.» (*Ode, written during the negotiations with Buonaparte, in January, 1814*). Завершение данной темы можно найти в поэме «Паломничество поэта в Ватерлоо» (*The Poet's Pilgrimage to Waterloo*). Во введении к поэме, объясняя задачу и композицию произведения, Р. Саути подчеркивает свою приверженность принципам «естественной религии и нравственного закона» христианского философа, для которого конец империи Наполеона означает «крах материалистической философии — направляющей силы французских политиков — от Мирабо до Буонапарта». Слова Р. Саути во славу освободительной миссии Англии полны пафоса политической пропаганды трибуна официальных властей. Воспрепятствовав установлению военной тирании Наполеона в Европе, Британия «осуществила лучшие надежды человечества» и защитила «цивилизованный мир» от всеобщего «озверения и деградации». Поэма состоит из двух частей, первая из которых «Путешествие» (*Journey*), описывает место сражения в четырех подразделах («Фландры», «Брюссельцы», «После боя» и «Сцены войны»). Вторая часть, состоящая также из четырех подразделов («Башня», «Злой пророк», «Священная гора» и «Надежды человека»), является аллегорическим повествованием и названа «Видение» (*Vision*). Р. Саути избирает шестистрочную рифмованную строфу (a b a b c c), характерную для мелодического стиха Э. Спенсера, имя которого Р. Саути упоминает во введении, подчеркивая свое стремление к образцовому искусству своего любимого поэта — великого «елизаветинца»: «Освободи мой дух, как горный ветер, / Что творит мою симфонию в сей одинокий час. / Не цветистую песнь триумфа вознеси, / Но воспой в бесценных строках славу моей страны».

Будучи официальным поэтом Англии, Р. Саути продолжает оставаться врагом тирании и деспотизма, сохраняет верность идеалам справедливости и человечности, призывая английское правительство обратить силу в акт гуманизма по отношению к Америке, провозгласившей независимость от британской метрополии. Р. Саути проявляет поразительный провидческий дар, убеждая власти в сохранении несокрушимого единства всех колоний «королевы морей» Англии благодаря английскому языку, тогда как со временем они непре-

менно обретут независимость по причине исторической обреченности всех империй. Во время подготовки в 1814 г. отправки к берегам Северной Америки британских кораблей Р. Саути вызывает к разуму властей: «Королева морей! Обуздай себя; /... / Ведь, пройдя сквозь года, / Несмотря на то, что пронесутся столетия и тысячелетия /... / Твой язык и твой дух не утратят себя» (*Queen of the Seas! Enlarge thyself /... / For in the years to come, / Though centuries or milleniums intervene, /... / Thy language, and thy spirit shall be found*).

В то же время Р. Саути исключал возможность выявления существенных пороков в политике, экономике или культурном развитии современной Англии, обращая к официальным властям все более неистовые панегирики. К числу несомненно одиозных произведений подобного толка относится пресловутая поэма «Видение суда» (*A Vision of Judgement*), посвященная его высочеству королю Великобритании с хвалебной оценкой «георгианского века» как вершины в развитии славной истории государства. В каждой из озаглавленных частей аллегорической поэмы-панегирика предстает ансамблевый портрет великих мужей Англии в исторической перспективе от периода основания королевства до современности. Библейские и античные аллюзии в представленных картинах напоминают знаменитые фрески дела Сеньятуры Рафаэля со сценами Афинской школы философов, пантеона великих поэтов, в центре которых располагается Апполон, а по обе стороны от него — Данте Алигьери и Анжело Полициано, разделенные в реальном времени двумя столетиями. Так, в восьмой строфе «Государи» (*Sovereigns*) назван король Альфред, а в девятой строфе «Патриархи славы» (*The Elder Worthies*) — «отец» национальной литературы Джефффри Чосер, в одном ряду с Ньютоном и Беркли. Современники поэта перечислены в десятой строфе (*The Worthies of the Georgian Age*). Отворяются врата небесной славы, и взору поэта являются выдающиеся художники, поэты, философы, политики. Это Джошуа Рейнольдс, «с которого берет начало школа искусств, равная по блеску итальянцам» (*Reynolds, with whom began that school of art which has equall'd / Richest Italy's work...*), Хогарт, судья Мэнсфилд, Эдмунд Берк, поэт Уильям Каупер, адмирал Нельсон, обретший «королевство мира» (*Kingdom of Peace*), несмотря на свое участие в войнах. Поэтическим достоинством поэмы, привлечшим внимание литературных критиков, является оригинальное освоение античного гекзаметра, предложенное Р. Саути. В предисловии к поэме автор объясняет свою концепцию английского гекзаметра, исходя из принципа согласования формы и содержания поэтического произведения, а также особенностей английского языка. Он предлагает «имитацию античного гекзаметра» с небольшими отступлениями: из шести стоп в каждой строке последние две неизменны — сначала дактиль, а затем трохей, в первых же четырех возможна свободная последовательность дактилических и трохеических стоп на вкус автора. Дактилю идеально соответствует фамилия Веллингтона (*Wellington*): первый слог долгий, второй и третий — краткие, а трохею соответствует фамилия Нельсона (первый слог долгий, второй — краткий). Поскольку для английского языка многосложные слова не столь характерны, как для немецкого, то применять постоянную цезуру без потери плавности стиха затруднительно. Р. Саути не считает, что гекза-

метр лучше наиболее органичного для английской эпической и драматургической традиции белого стиха (10-сложного ямбического или разностопного от 13 до 17 слогов), которому он отдал дань в своих поэмах, но видит в подобном эксперименте способ обогащения языка английской поэзии, тем более, что он подкреплен именами Ф. Сидни и О. Голдсмита.

Поэма стала поводом для справедливых резких обвинений в адрес Р. Саути со стороны Дж. Г. Байрона на страницах его романа «Дон Жуан». Действительно, не называя имен Дж. Г. Байрона и П. Б. Шелли, Р. Саути в предисловии к «Видению суда» имел в виду именно их, когда недопустимо уничижительно говорил о так называемой «сатанинской школе» в современной английской поэзии. Позволив себе откровенно назидательный, ригористический тон речи, почти язык инвективы (изобилие таких слов, как «стыдно», «нельзя», «не должно быть»), Р. Саути осуждает культ воображаемых болезненных страстей, гордыни и амбиций поэтов названной школы, видя в них «угрозу моральному состоянию общества», «источник морального и политического зла» и «яд для литературы». Моралист в данном случае затмил поэта.

Многое в творчестве Р. Саути было обусловлено служебными обязанностями официального поэта страны. Определенный цикл од посвящен королю, принцам и принцессам в торжественный («Ода, написанная после визита короля в Шотландию», 1822) или траурный день их жизни (Ода на смерть королевы Шарлотты, 1818). Королеве Шарлотте Р. Саути посвятил своеобразную дилогию: на жизнь и на смерть ее королевского высочества. Это трехчастная «Песнь лауреата» (*Carmen Nuptiale, the Lay of Laureate: Proem, The Dream, Epilogue*) и «Похоронная песнь» (*Funeral Song, for the Princess Charlotte of Wales*).

Среди почетных героев поэтических адресов Р. Саути (*Carmina Aulica*, 1814) наряду с другими правителями стран — победительниц Наполеона — русский царь Александр I («Ода его императорскому величеству Александру Первому, императору всея Руси» (*Ode to his imperial majesty, Alexander the First, Emperor of All the Russias*)). Р. Саути восхищается могуществом и красотой русских городов — Москвы и гордого Санкт-Петербурга, украшенного классической архитектурой: «В Москве и величественном Петербурге / Возведены бронзовые памятники; / Образец застилает образец / По мере того, как огромная колонна возвышается над башнями!» (*In Moscow and in proud Petropolis, / The brazen trophy build; / Cannon on cannon piled, / Till the huge column overtop your towers!*). Данный фрагмент позволяет обратить внимание на удивительное пространственное мышление английского поэта. В двух строках он сумел передать ощущение панорамного обзора архитектурных шедевров Северной Пальмиры в процессе воображаемого восхождения на вершину Александринской колонны.

Среди од, посвященных раздумьям о судьбе родины, особое внимание волнующим пафосом, искренностью и красотой исповедальной молитвы привлекает одическая дилогия «Взывающий голос» (*The Warning Voice*, 1819—1820). В первой оде из 8 частей поэт, взывая к Британии, чья всемирная слава обязует ее быть защитницей свободы и справедливости, обращается к Богу с молитвой об очищении от грехов и пороков, каких предостаточно в его родной стране: «Спаси нас, о Господи! Спаси нас от самих себя!» (*Spare us, O Father! Save us*

*from ourselves*). Вторая ода состоит из 16 частей и написана в жанре видения, который позволяет автору нарисовать картину родной земли с «горней» высоты, из обители ангелов и творца. Мириады огней в городе предстают перед взором поэта звездами на дне озера, а их шепот похож на голос морских волн, разбивающихся о скалистый берег. Описание ощущений поэта, услышавшего небесный голос, в определенной мере напоминает образы из «Пророка» Пушкина: «Мои глаза открылись, / И мне открылся Незримый Мир.... Я увидел ангелов вокруг, / снисходящих с небес на землю / По велению закона любви». Слова, которые с трепетом выслушивает поэт, звучат как горестная инвектива в адрес людей и заставляют вспомнить торжественный и грозный слог библейских пророков: «Они имеют глаза, но не хотят видеть! / Они имеют уши, но не хотят слышать! / Они имеют сердца, не желают чувствовать! / Горе народу, который закрывает глаза!...». Поэт молит Творца о прощении и об указании пути к искуплению людских пороков. Ода завершается обращением поэта ко всем народам, континентам и стихиям земного шара с призывом к объединению. Торжественный слог, величавый ритм сменяющих друг друга многосложных и коротких строк в строфах, рисующих поэту видение ангела и небесного мира, сменяются в финале дробными краткосложными строчками, передающими состояние автора, возвратившегося к яви и обретшего мир и покой в душе. Усмирился ветер, рассеялись облака, сквозь голубое небо проник серебристый лунный свет, и это заставило поэта убедиться в том, что голос ангела был услышан: «И я ощутил в моей душе, / Что голос Ангела был услышан» (*And I felt in my soul / That the voice of the Angel was heard*).

В жанре жития святого с элементами миракля написана религиозно-мистическая поэма «Все для любви, или грешник спасется» (*All for Love, or A Sinner Well Saved*, 1829), посвященная поэтессе Каролине Баулз. Сюжет опирается на историю из жизни святого Василия, написанную кардиналом Урсусом на латинском языке в IX в. Р. Саути использовал четырехударный стих английской баллады, напоминающий ритмичный и емкий ритм строф «Старого Морехода» С. Т. Колриджа. В финале поэмы герой озарен светом истины и дважды слышит небесный голос: «Когда видение исчезло, / остался голос во мне,.. / Призывный голос,... Я слышал его дважды; / Ни звука человеческого рядом (*When from the vision I awoke, / A voice was in my ear,... / A waking voice, ..I heard it twice; / No human tongue was near*).

Перу Р. Саути принадлежит также ряд прозаических произведений, в которых в полной мере проявляется его эрудиция в сфере истории и этнографии разных народов, а также совершенная манера письма. Это небольшая книга «Жизнь адмирала Нельсона» (*Life of Nelson*), «Книга о Церкви» (*The Book of Church*), «Жизнеописание британских адмиралов» (*The Lives of the British Admirals*), История Бразилии (*History of Brazil*), «Пиренейская война» (*Peninsular War*).

Какими бы ортодоксальными ни были политические или религиозные воззрения Р. Саути, он всегда старался быть искренним и честным в своих убеждениях, полезным своей родине, преданным литературному творчеству поэтом и человеком.

## Глава 6

### РОБЕРТ БРАУНИНГ (ПРИНЦИП ТОЧКИ ЗРЕНИЯ И КОНЦЕПЦИЯ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ)

Роберт Браунинг (*Robert Browning*, 1812–1889) родился в Камберуэлле. Он получил домашнее образование, сформировавшееся к 14 годам. Небольшой период времени Роберт провел в Лондонском университете в 1828 г. Обеспеченность родителей избавила его от необходимости зарабатывать себе на жизнь, как это делал, например, Э. Тrolloпу, служивший почти всю жизнь в почтовом ведомстве. В прекрасной библиотеке отца Роберт приобщился к миру художественной словесности и рано начал писать стихи. От первого юношеского сборника стихов «Инкондита» (*Incondita*), посвященного дочери бывшего редактора «Кембридж Интеллидженсер» (*Cambridge Intelligencer*) Бенджамина Флауэра Элизе, с которой Р. Браунинг познакомился в 13 лет, остались только два стихотворения. Они сохранились на страницах ее письма к нему: «Первое рождение Египта» (*The First Born of Egypt*) и «Пляска Смерти» (*The Dance of Death*). В первом стихотворении, написанном белым стихом, ощутимо влияние драм Дж. Г. Байрона и П. Б. Шелли. Второе стихотворение представляет собой сатирическую аллегорю, состоящую из речей Лихорадки, Проклятия, Безумия и Жадности. Замысел данного стихотворения возник под влиянием известной сатиры С. Т. Колриджа «Огонь, Голод и Резня».

Поначалу Р. Браунинг находился под влиянием Дж. Г. Байрона, Р. Саути и С. Т. Колриджа, а не П. Б. Шелли, которому посвятил позже знаменательную статью с обоснованием своих литературных принципов. В данных стихах повествование ведется от первого лица для достижения драматического эффекта, а не лирического самовыражения.

В 1833 г. на средства своей тети Браунинг опубликовал первую поэму «Полина» (*Pauline*). Форма поэмы выбрана в подражание «Аластару» П. Б. Шелли. В письме Т. Д. Уайзу в 1886 г. Р. Браунинг признает, что прочитал произведения П. Б. Шелли в пиратских копиях и был глубоко потрясен их поэтической силой. Он даже стал вегетарианцем и атеистом под влиянием личности П. Б. Шелли, и только переживания глубоко верующей матери вернули Р. Браунинга к вере в Бога. Главный герой поэмы — сам поэт, рассказывающий о своем духовном состоянии в определенный период жизни и о спасении благодаря красоте и благородству возлюбленной. Поэма представляет собой большой монолог, пронизанный лирическими отступлениями, обращенными к любящей его девушке. Герой описывает перипетии своего духовного роста — утрату юношеских идеалов, целеустремленности, появление гордыни ума, опустошившей его. Он говорит о своих проблемах, одержимый эгоцентризмом: «Я сделан из внутренней жизни; из чистейшей идеи самосознания, ... существующей как центр всех вещей». Под влиянием Полины он вновь обращается к Богу, возвращая себе собственную душу: «Могу ли я забыть правду о том, что она любит меня. Разве я не чувствую любовь, которая одна во всем свете... Если я ошибаюсь, спаси меня, сделай безумным, Отними силы и радости, позволь мне умереть...». Он воспринимает невинность и красоту Полины как напоминание о божественной истине. Ее любовь — проявление бесконечных возможностей божественной любви. Она спасает его от эгоизма соб-

ственного ума: «Мы пойдем рука об руку, Я с тобой, как дитя — раб любви». Поэма завершается обращением к П. Б. Шелли как к посланнику Солнца (*Suntreader*) — символу стремления поэта к Богу посредством Правды и Любви. Однако в «Полине» не только влияние П. Б. Шелли, но и отход от него.

К числу литературных источников первых поэм Р. Браунинга следует отнести также произведения авторов так называемой спазмодической школы (поэмы «Фестус» Д. Бейли, «Живая драма» А. Смита), вызывавшие к себе двойственное отношение.

В «Эссе о Шелли» (*Essay on Shelley*, 1852) Р. Браунинг объясняет свое отличие от П. Б. Шелли, в творчестве которого он находит ответы на вопросы о сущности поэта и его предназначения: «Я рассматриваю поэзию Шелли как возвышенный пример существования обращенности вселенной к Богу, природы — к духовности, реальности — к идеалу...» (*I would rather consider Shelley's poetry as a sublime fragmentary essay towards a presentment of the correspondency of the universe to Deity, of the natural to the spiritual, and of the actual to the ideal...*)<sup>1</sup>. П. Б. Шелли был для Р. Браунинга примером поэта, чье воображение и душа связывают человека с Богом, Время с вечностью. Идея согласования материального благополучия и блеска духовного существования — одна из основных задач писателей «викторианской» эпохи. Частично она восходит к борьбе романтиков за абсолютный идеал. Идея высокого служения поэта как богоравного творца, наделенного воображением, открывающим божественный свет бытия, сформулированная С. Т. Колриджем, оказала влияние на М. Арнольда, А. Клава, К. Пэтмора, А. Теннисона и Р. Браунинга. Отличие ценности воображения от интеллекта, характерное для У. Вордсворта и Дж. Китса, повлияло на многих прозаиков XIX в., столь разных, как рационалист Д. С. Милль и католический священнослужитель кардинал Дж. Г. Ньюман. Впоследствии писатели, увлеченные эстетизмом, утратили таинство возможного согласования противоположностей реального и идеального, воображения и интеллекта. Эстетизм утвердил тождество красоты искусства и жизни. У. Моррис говорит о «мечтателе и мечтах» в «Земном раю» (1868). Но Р. Браунинг и А. Клав составляют исключение, не принимая в поэзии мышления терминами абстрактной красоты, образами живописно-музыкальными, но лишенными смысла.

Первая опубликованная поэма Р. Браунинга получила одобрительные отзывы. Так, Дж. Милль подчеркнул поэтическую силу Р. Браунинга, тему интенсивного самопознания. Была отмечена тенденция отхода от субъективизма, автобиографичности в поэзии Р. Браунинга. Интересно, что в «Эссе о Шелли» Р. Браунинг отличает два типа поэта: «объективный» и «субъективный», относя себя в большей мере к «объективному» поэту, но в идеале стремясь к синтезу двух типов творчества. По мнению Р. Браунинга, «объективный поэт в своем обращении к человеческому сознанию стремится иметь дело с поступками человека (...это то, что мы называем драматической поэзией), в то время как субъективный поэт, изучающий самого себя, вызывает через себя самого к абсолютному божественному разуму, предпочитая внимать тем внешним проявлениям, которые питают наиболее сильно и непрерывно его внутренние свет и силу».

---

<sup>1</sup> *Browning R. The Poems : in 2 v. / ed. by J. Pettigrew. New Haven and Z. 1981. P. 1012.*

С этой точки зрения «Полина» в большей мере может быть отнесена к субъективной поэзии, тем более в письме к Элизабет Баррет, впоследствии ставшей женой Р. Браунинга, он замечает, что предполагал озаглавить поэму собственным именем. Р. Браунинг всегда считал свое творчество манифестом собственной личности.

Сюжет поэмы, принесшей Р. Браунингу известность, был подсказан французским роялистом А. де Риперт-Монкларом, с которым поэт познакомился, когда подумывал о карьере дипломата и в составе миссии русского консула генерала де Бенкхаусена весной 1834 г. посетил Россию. Поэма, посвященная знаменитому ученому и философу XVI в., была написана за полгода (март 1835 г.) и получила название «Парацельс» (*Paracelsus*). По жанровой природе это драматическая поэма, в которой, однако, раскрывается не столько драма действия, сколько драма мысли. Сам поэт в предисловии к поэме отметил данную особенность: «Это попытка, возможно, более новая, чем удачная, отказаться от метода, обычно используемого писателями, чья цель — утвердить силу любого феномена ума или чувства посредством персонажей и событий; вместо же обращения к внешней машинерии событий... я взялся представить в мгновениях само настроение в его зарождении и развитии». Поэма разделена на пять частей, в каждой из которых Парацельс вступает в диалог со своим другом Фестусом (*Festus*) и подругой Мишель (*Michal*), ставшей женой Фестуса, а также с поэтом Априлем (*Aprile*). В поэме отсутствует действие как таковое, хотя каждая из частей соотносена с определенным периодом в биографии главного героя. События в жизни героя не важны, главное — история его интеллектуального развития. Парацельс посвятил свою жизнь поискам абсолютной истины, пожертвовав человеческими привязанностями. Самоотверженно работая, переезжая из страны в страну, он постепенно осознает ошибочность своего пути в отлучении от любви и веры в Бога. Герой силится понять Бога и Вселенную поначалу посредством Знания, а затем с помощью Любви. Его жизнь наполнена вдохновением и отчаянием до тех пор, пока он не обретает в конце своего долгого пути правду, связав Бога и человека. На смертном одре он понимает, что настоящая цель жизни человека не в поисках абстрактной истины, а в открытии божественных свойств своей собственной природы и в устремлении к высшему существованию, приближающему человека к Богу.

В первой сцене в саду Вартбурга Фестус и Мишель пытаются отговорить Парацельса от решения посвятить свою жизнь поискам абсолютного знания. Фестуса беспокоит не столько отдаление друга, сколько опасность замысла для души Парацельса, который, направляясь к благой цели, возможно, ошибается в средствах ее достижения. Фестус отстаивает созвучную автору мысль о том, что человек может бороться за открытие тех элементов божества, какие сокрыты в нем самом. Фестус предупреждает об опасности игнорирования человеческой любви, ценность которой главный герой поймет много позже.

Во второй сцене Парацельс спустя девять лет прибывает в Константинополь в дом греческого мага. Подчинив свою жизнь сверхчеловеческой задаче, он ощущает усталость и в отчаянии просит Бога восстановить его былые силы

для продолжения пути в поисках абсолюта. В данном случае Парацельс выгодно отличается от Фауста, попросившего у Мефистофеля молодость для чувственных наслаждений, разочаровавшись в науках. Неожиданно воздух наполняет поющий голос поэта по имени Апрель. Столь же истово, как Парацельс о Знании, Апрель думает о Любви. Он связывает природу любви с творчеством. Мечтая быть поэтом, художником, скульптором, музыкантом, он стремится проявить любовь изнутри себя и вызвать любовь людей к себе: «Возьми меня к себе, вечная, неизбывная любовь». Апрель так же, как и Парацельс в начале пути, полагается исключительно на собственные возможности. Только Парацельс движется к истине через знание, а Апрель — через любовь. Любовь Апреля к красоте, его жажда творчества становятся эгоистичными. Ему не удается исполнить романтическую миссию посредника между Богом и людьми. Его вдохновение ведет не к объединению с человечеством, а к жизни в мечтах. По иронии судьбы он верит, что Парацельс, посвятивший себя цели за пределами собственного существования, достиг успеха. Он умирает с верой, оставляя Парацельса с новым представлением о пути к Богу: «Твой дух воспарил, Апрель! Позволь мне любить! Я достиг понимания, и теперь я могу расстаться». Парацельс приходит к пониманию того, о чем в начале поэмы говорил Фестус. Знание в одиночестве недостаточно для достижения Бога, чья любовь по силе своей превосходит знание.

В третьей части спустя пять лет Парацельс приобретает известность как ученый Базельского университета. Фестус разыскивает друга, чтобы выразить ему свое восхищение, однако встречает его разбитым и разочарованным. Открыв для себя, благодаря Апрелью, смысл любви, ученый старается помогать людям, просвещая их, но встречает в ответ безразличие и глупость: «Истина от меня так же далека, как когда-то; / И я бы обратил свою жизнь вспять». Фестус стремится поддержать друга, но Парацельс продолжает: «Любовь, надежда, страх, вера — это составляющие человечности: / Это ее облик, мелодия и существо. И это я потерял!». Фестус берет обещание с друга, что в случае беды тот его позовет.

В четвертой части два года спустя в Алсатии изгнанный из Базеля Парацельс пытается обрести силы в вине для противостояния своим невзгодам. Он по-прежнему ищет правду, но при этом не возвышает себя: «Я ищу знания и радости в единстве, / Но, как и прежде, одно отделено от другого. / Возможно, мой труд окажется вдохновленным самим божеством / Однажды, как я и мечтал поначалу». Парацельс не в силах начать свой путь сначала, но в своей песне Фестусу призывает не останавливаться в поисках истины. Меланхолия и чувство одиночества — характерные мотивы «викторианской» поэзии — окрашивают песню героя. Он приходит к грустному выводу о невозможности что-либо изменить в жизни, особенно после вести о смерти жены Фестуса Мишели.

В пятой сцене рассказывается о последней странице земной жизни Парацельса. В госпитале Зальцбурга спустя 13 лет рядом с больным ученым его верный друг Фестус молит создателя о спасении души Парацельса. Искренность и благородство героя, возможно, перевесят его отступничество от пути, заве-

щанного Богом всем людям. После этой молитвы слышится голос ученого, пребывающего в полусознательном состоянии. Он обращается к Апрелью, вопрошая о воле создателя, предлагая помощь во мраке небытия. Ему кажется, что путь в «золотой град» закрыт для них. Временами он приходит в сознание и узнает своего друга, временами вновь проваливается в потусторонний мир. Р. Браунинг с большим психологическим мастерством рисует состояние героя на грани фантастики и реальности, яви и сна. Финал поэмы торжественный и величественный. Р. Браунинг утверждает идею божественной природы человека в единстве Силы, Знания и Любви, к которому возможно прийти через нравственное совершенствование, очищение, человечность. Воспоминания о юности, рассказанные Фестусом, возвращают душевные силы Парацельсу, и его последняя надежда обращена к будущим поколениям, которые объединят разрозненные элементы божества, обретут единство Силы и Любви.

Поэма «Сорделло», опубликованная в марте 1840 г., спустя семь лет после «Парацельса», не принесла автору успеха. Толчком к ее написанию послужил заказ Р. Браунингу со стороны известного актера Чарльза Макриди написать пьесу. Произошло это во время званого обеда, данного У. Вордсвортом в честь С. Тэлфорда по случаю написания им поэтической драмы «Ион». В 1838 г. Р. Браунинг впервые отправляется в Италию для сбора материала. В основу сюжета легла история борьбы гвельфов и гибеллинов. Главный герой — благородный поэт Сорделло. Поэма отличается сложной структурой и разработкой характеров, состоит из шести книг, написана рифмованным двустушием.

Р. Браунинг пробует писать пьесы. Первая из его драматургических попыток — пьеса «Стрэфффорд» (1837). Главный герой разрешает дилемму между патристическими чувствами и отношением к королю, мотивировка которой не вполне разработана автором. Пьеса написана традиционным для английской драматургии белым стихом. Следующая пьеса Р. Браунинга «Король Виктор и король Чарльз» (1842) раскрывает внутренний мир двух королей Сардинии — отца и сына, и более напоминает поэму, чем пьесу. В четырех частях пьесы последовательно показан характер одного из главных героев. Р. Браунинга не интересует внешнее действие, он проникает во внутреннюю драму чувств и мыслей. Столь же мало впечатляющей для Макриди оказалась и третья пьеса Р. Браунинга — «Возвращение Драсов» (1843), имеющая полуфантастический сюжет. Семью Драсов, изгнанную из Ливана турецкими войсками, по всей Европе сопровождает Дьявол, играющий главную роль в пьесе, отличающейся большим драматизмом и связью между действием и характером, чем предыдущие. Макриди отчаялся увидеть удачную пьесу, но Ч. Диккенс убедил его взять пьесу к постановке, найдя ее очень динамичной: «...трагедия должна быть сыграна, и должна быть сыграна Макриди». Однако при первом же прочтении пьесы актерам она вызвала смех и не имела продолжения. Р. Браунинг не отступал, переключившись на другого заказчика — Чарльза Кина, и написал пьесу «День рождения Коломбы». Пьеса содержала этико-философскую проблематику, рассматривая взаимоотношения между сознанием человека, правдой и идеалом. Под днем рождения главной героини — графини Клевской Коломбы, имеется в виду рождение ее души, обретшей истинную лю-

бовь. В дальнейшем Р. Браунинг уже не рассчитывал на сценический успех своих пьес. После «Трагедии Души» он создает последнюю свою пьесу «Лурия», которая имеет более литературный характер и скорее предназначена для чтения, а не для театральной инсценировки. Главный герой, сражающийся против Пизы за интересы Флоренции, имеет черты сходства с Отелло. Честный и доверчивый, окруженный шпионами и завистниками, он может опереться только на себя и своего верного друга.

Несмотря на прохладное отношение к «Сорделло», Р. Браунинг вошел в литературный мир, образовав круг друзей. Среди них будущий премьер-министр Новой Зеландии А. Дометт, которому посвящено стихотворение (*Waring*, 1842), поэты Б. У. Проктор, Т. Худ, Ли Хант и литературный критик Р. Х. Хорн, а также Д. Кеньон, благодаря которому Р. Браунинг познакомился со своей женой Э. Барретт. Все произведения Р. Браунинга этого периода вошли в серию «Колокола и Гранаты» (*Bells and Pomegranates*), опубликованную на средства его отца. Помимо пьес, сюда вошли поэмы «Пиппа проходит» (*Pippa Passes*), циклы «Драматическая лирика» (*Dramatic Lyrics*), «Драматические романсы» (*Dramatic Romances*) и «Лирика» (*Lyrics*). Читателей удивило название серии, однако оно взято из книги Исход, того места, где Моисею объясняют смысл одевания священника у алтаря и называют голубые, пурпурные, алые гранаты и золотые колокольчики символами цветения жизни. Жена поэта Элизабет настаивала на своем объяснении, основанном на цитатах из писем Р. Браунинга к ней. В октябре 1845 г. он писал, что колокола и гранаты символизируют диалектическую пару радости и горя, поэзии и прозы, песни и проповеди. В середине восьмого тома серии Р. Браунинг вновь объясняет смысл названия как смесь музыки и смысла, звука и значения, поэзии и идеи, приводя в качестве примера гранат, положенный Джотто в руку Данте, и объяснение Дж. Вазари относительно листьев граната у Рафаэля как символа удавшейся работы.

Драматическая поэма «Пиппа проходит» — экспериментальная по новизне формы. Она состоит из четырех разных драматических историй, связанных между собой только фигурой главной героини Пиппы — работницы из Асоло. Поэма начинается с пения Пиппы, прославляющего первый день нового года, в котором она надеется увидеть всех счастливыми. Она выбирает четырех героев, которые кажутся ей наиболее счастливыми в городе. Это Оттима — возлюбленная Себальда, Джулия, в которую влюблен скульптор, терпеливо любящая мать Луиджи и священник, исполненный божественной любви к людям. Представляя их счастье и значительность, она ощущает себя столь же счастливой и значительной, как они: «Я пройду сквозь каждого из них, и увижу их счастье». Однако реальное состояние избранных Пиппой счастливых иронически контрастирует с той возвышенной картиной, которую нарисовало ее воображение. Рассвет приносит Оттиму и Себальду ужасное раскаяние, поскольку обнаруживает накануне убитого Себальдом мужа Оттимы. Над скульптором потешается толпа студентов, удовлетворенная своим жестоким розыгрышем по отношению к нему: девушка, которую он полюбил и приютил у себя дома, оказывается проституткой. Мать Луиджи

не находит в себе силы поддержать сына в его политической борьбе против австрийского тирана, и Луиджи поколеблен. Последняя история непосредственно затрагивает судьбу Пиппы. Священник, недавно потерявший двух братьев, вступил в права наследства, однако выясняется, что дочь его старшего брата осталась жива. Ею признана Пиппа, однако священнику не выгодно признавать это родство и терять наследство. Отправная точка этих историй — песня Пиппы — приводит всех героев к обновлению: Оттима и Себальд мирятся, скульптор, отвергнувший свою порочную возлюбленную, убеждается в ее нравственной чистоте, к Луиджи возвращается отвага и решительность, священник совладал с искушением и обеспечил Пиппе счастливое будущее. Идея поэмы имеет морально-нравственный характер и выражается в словах из песни Пиппы: Бог на небесах, Благоволение в мире. Как и С. Т. Колридж в «Сказании о Старом Мореходе», Р. Браунинг утверждает божественную связь между всем сущим, проявляемую во взаимной любви человека к Богу. «Все сущее едино в Боге, / вместе с Богом, чьи дети, хорошие или дурные / Мы: нет среди нас ни последних, ни первых», — подчеркивает Р. Браунинг. Вся атмосфера поэмы, пронизанная символами, оказывает примиряющее воздействие, утверждает равновесие между добром и злом, исходящее не из реального жизненного опыта, а из оптимистической мировоззренческой позиции автора. Р. Браунинг убежден, что один человек не в силах составить объективную картину происходящих событий и потому не вправе судить о том, что есть правда и ложь, добро и зло, часто пребывающие в сложном смешении. Показывая несоответствие образов в представлении Пиппы и героев поэмы, Р. Браунинг достигает эффекта драматической иронии и впервые разрабатывает в английской поэзии новый принцип повествования — принцип «точки зрения», т. е. изложения разными героями одной истории с противоположных точек зрения. Впоследствии в прозе этот прием разработает Д. Конрад. В этой поэме Р. Браунинг достиг также уникального равновесия между лирическим и драматическим началом. Песня Пиппы, открывая мир ее чувств и мыслей, имеет лирический характер, а описание взаимоотношений Оттимы и Себальда — драматический. Две стилевые стихии соединяют реалистический план поэмы, касающийся изображения реальных событий во всей их противоречивости, и романтический план, выражающий идеальные чувства главной героини. Лирико-драматический характер отличает также поэму «В гондоле», в которой показано противостояние силы любви главных героев внешним обстоятельствам. Эта тема иначе рассматривается в поэме «Статуя и Бюст», в которой герои не отваживаются на активный поступок и поддаются давлению обстоятельств.

В своих поисках новой жанровой формы Р. Браунинг приходит к разработке форм драматического монолога и повествовательной поэмы, в которых наиболее ярко проявились его индивидуальность и поэтическое мастерство.

Форму драматического монолога, которая дает возможность читателю постигнуть характер героя из его рассказа о себе, имеют 16 стихотворений цикла «Драматическая лирика». Одиннадцать из них объединены в пять групп соответственно формальному, а не содержательному принципу. Две группы

стихотворений названы «Италия и Франция». В них рассматриваются французский и итальянский женский характеры. Другие три из пяти групп стихотворений названы «Лагерь и монастырь» (*Camp and Cloister*). В них показаны чувства, характерные для одного типа людей, но неожиданно обнаруживаемые в других людях. Например, в одном из стихотворений солдат переживает чувство самопожертвования, тогда как в другом стихотворении монах испытывает ненависть и злобу. Впоследствии стихотворение «Италия» опубликовано под названием «Моя последняя герцогиня», «Франция» — «Граф Гисмонд», а «Лагерь» — «Монолог в испанском лагере».

В «Моей последней герцогине» Р. Браунинг впервые взялся за создание характеров ренессансной Италии, что позже осуществил в сборнике «Мужчины и женщины» (1855). Поэма считается рубежом в эволюции художественной манеры поэта. Сюжетная коллизия проявляется только в финале. Рассказчик — Герцог — после утраты жены сосредоточивает свои чувства на ее портрете. Контраст между личностью герцогини и ее портретом отражает различие между жизнью и искусством, хранящим память о ней с удвоенной силой. Герцог называет портрет чудом, сохраняющим ему живое чувство: «Это моя последняя герцогиня, нарисованная на стене, словно живая».

После тайного венчания с Элизабет Барретт 12 сентября 1846 г. Р. Браунинг вместе с женой отправляется в Италию. В период между 1846 и 1855 гг. он почти ничего не публикует. Его увлекают скульптура и живопись. Более плодотворным этот период был для Элизабет Браунинг, которая написала «Сонеты, переведенные с португальского», поэму «Окна дома Гуиди», «Стихотворения накануне Конгресса» и объемистую, в 11 тысяч строк, эпическую поэму «Аврора Ли», в сюжетном отношении напоминающую роман Ш. Бронте «Джейн Эйр».

Возможно, Р. Браунинг осмыслил существенные изменения в литературном процессе, появление новых философско-эстетических тенденций в отечественной и европейской мысли, пытался найти новые связи между своим творчеством и современной ситуацией. Созданные им за 20 лет два сборника — «Мужчины и женщины» (*Men and Women*, 1855) и «Действующие лица» (*Dramatis Personae*, 1864), имеют, однако, исключительную художественную ценность.

Так, лирико-драматическое стихотворение «Саул» из сборника «Мужчины и женщины» представляет оригинальную версию знаменитого библейского сюжета о целительной силе волшебных звуков арфы царя Давида, отогнавших злой дух от Саула. Автор акцентирует внимание на контрасте между совершенством творца и несовершенством его творения и утверждает мысль о том, что путь к Богу открыт, но требует душевного усилия, поступка. Стихотворение написано рифмованной строкой пятистопным анапестом, что создает величавую, торжественную звукопись лирической исповеди героя (*I have gone the whole round of creation: I saw and I spoke*).

В поэме «Эпистола о странном медицинском эксперименте Каршиша, арабского ученого» (*An Epistle containing the Strange Medical Experience of Karshish*) Р. Браунинг с юмором рассказывает о недостатках двух типов ученых — мате-

риалисте Каршише и идеалисте Лазаре. Наиболее популярная из поэм Р. Браунинга «Фра Липпо Липпи» (*Fra Lippo Lippi*) посвящена великому итальянскому художнику эпохи Возрождения. Главный герой показан как основоположник натуралистической школы. Р. Браунинг размышляет над проблемой соотношения идеального и реального в искусстве. Художник рассказывает о себе без пафоса, разговорным языком, в который вкрадываются и звукоподражания из жизненной сценки, и просторечные слова, и реплики тех, о ком вспоминает художник. Живые интонации, темп естественной речи, артистизм и остроумие отличают речь художника. Р. Браунинг использует белый стих, пятистопные ямбические строки, но при этом меняет количество ударений и местоположение цезуры в строке. (*While I stood munching my first bread that mounth: 'So, boy, you're minded', quoth the good fat father Wipping his own mouth, 'twas reflection-time, — 'To quit this very miserable world?'*). Герой поэмы выступает против идеализма в искусстве, защищая принципы жизнеподобия.

Поэму «Калибан и Сетевос» (*Caliban upon Setebos*, 1864) Р. Браунинг пишет под влиянием работы Ч. Дарвина «Происхождение видов» и сопровождает подзаголовком «Натуральная теология на острове». Калибан — приверженец обоснования идеи Бога, исходящей из сущности естественной природы и человека. Его попытка такого рода — иронический ответ автора на всевозможные современные работы теологов, пытающихся сделать то же самое. Р. Браунинг вновь возвращается к божественной природе любви, без которой сущность Бога постигнуть невозможно. Калибан лишен способности любить, предельно одинок и возлагает надежды на Сетевоса.

Вершиной творчества Р. Браунинга стала поэма «Кольцо и книга» (*Ring and the Book*, 1868–1869) объемом в 21 тысячу строк. Поэма включает в себя серию драматических монологов основных рассказчиков, связанных с историей суда над графом Гвидо Франческини за убийство своей жены Помпилии Компари-ни. В центре внимания ситуации, а не события. В прологе и в эпилоге, названия которых зеркально отражают друг друга («Кольцо и Книга» — «Книга и Кольцо»), Р. Браунинг объясняет название произведения, обращаясь к метафоре тосканского кольца из сплава золота и металла. Когда мастер, придав форму кольцу, поместил его в раствор, металл разложился, а золото осталось в нетронутой чистоте. С золотом автор сравнивает правду, которую пытаются оболгать. Задача поэта такая же, как у всех людей, — приблизиться к Богу по мере своих сил. Эту метафору Р. Браунинг использовал в эпитафии, обращенной к жене, которой не стало 29 июня 1861 г. во Флоренции, когда поэту было 49 лет («Кольцо бесценное звучит во мне. О исповедальная любовь, полуангел и полуптица...»). По возвращении в Англию он создал несколько произведений: «Принц Гогенштиль-Швангау» (*Prince Hohenstiel-Schwangau*, 1871), «Апология Аристофана», (*Aristophanes Apology*, 1875), «Драматические идиллии» (*Dramatic Idyls*, 1879, 1880). Последнее произведение поэта «Азоландо: фантазии и факты» (*Azolando: Fancies and Facts*) опубликовано в день его смерти — 12 декабря 1889 г.

Творчество Р. Браунинга оказало существенное влияние на творчество поэтов-прерафаэлитов.

## Глава 7

### АЛЬФРЕД ТЕННИСОН И РОМАНТИЧЕСКИЙ НЕОКЛАССИЦИЗМ

Имя Альфреда Теннисона (*Alfred Tennyson*, 1809—1892) стоит в ряду величайших литераторов викторианской эпохи. Его популярность позволила американскому поэту У. Уитмену сравнить его с Ч. Диккенсом и назвать народным поэтом (*the Boss, The Poet of the People*). Современникам он казался волшебником, «королем слога», облаченным в мантию поэта-лауреата, а затем и лорда.

А. Теннисон родом из семьи среднего достатка. Его отец Р. Дж. Теннисон подавал большие надежды, будучи разносторонне образованным человеком. Сын богатого землевладельца, он решил жить самостоятельно и избрал стезю священника, профессию, которую очень скоро разлюбил. Вместе с семьей, в которой было 12 детей, он поселился в маленьком приходе Сомерсби. Растущее разочарование привело его к увлечению алкоголем, что отразилось на братьях Альфреда, один из которых стал наркоманом, а другой возненавидел отца. Однако именно отец будущего поэта исполнял обязанности наставника, обучал детей классическим и современным языкам, готовил их к поступлению в университет. У А. Теннисона рано проявился поэтический талант, и еще до поступления в Кембриджский университет он издал первый сборник стихотворений в соавторстве с братом Чарльзом «Стихотворения двух братьев» (*Poems by Two Brothers*, 1827). Спустя многие годы, в 1880 г. А. Теннисон посвятил памяти брата замечательную эпитафию в подражание Катулле «Брат, здравствуй и прощай» (*Frater Ave atque Vale*).

Ранние стихи А. Теннисона, написанные в манере «елизаветинцев», Дж. Мильтона, Дж. Байрона, привлекли внимание талантливых студентов Кембриджа, объединенных в группу «Апостолы» (*Apostles*). Они укрепили юного поэта в мысли посвятить себя творчеству. Дружба с ними, атмосфера интеллектуальных диспутов расширили его представление о мире, который долгое время ограничивался отцовским домом, придали ему уверенность, помогли преодолеть болезненную застенчивость, отличавшую его, несмотря на исполинскую статью. Наиболее близким другом А. Теннисона становится лидер группы «Апостолы» А. Халлам. Позже он был помолвлен с сестрой А. Теннисона. Поэта глубоко потрясла внезапная кончина друга в 1833 г., памяти которого он посвятил много прекрасных стихотворений, и прежде всего знаменитую поэму «Памяти А. Г. Х.» (*In Memoriam A. H. H.*). В 1831 г. учеба А. Теннисона в Кембриджском университете неожиданно прерывается из-за семейных и финансовых проблем. Он возвращается домой и самостоятельно продолжает учиться и упражняться в поэзии. В 1830 и 1832 гг. вышли в свет сборники стихов А. Теннисона, которые подверглись резкой критике за подражательность и аффектированность. Тяжело переживая неудачу, А. Теннисон тем не менее усердно и прилежно совершенствует

свой стиль, освобождаясь от очевидных недостатков, несамостоятельности в выборе тем. Появившийся в 1842 г. новый сборник «Стихотворения» демонстрирует замечательное мастерство формы и стиля, оригинальный почерк большого поэта. Поворотным событием в жизни и творчестве А. Теннисона становится создание поэмы «Памяти А. Г. Х.», с которой начинается долгий период заслуженной славы и абсолютного признания его таланта литературными критиками. В том же году А. Теннисон принимает звание «поэта-лауреата» вслед за У. Вордсвортом.

Двадцатилетняя борьба за признание стала испытанием и в личной жизни А. Теннисона. Встретив в 1836 г. свою будущую жену, он вынужден был откладывать свадьбу вплоть до 1850 г. по причине бедности. Популярность А. Теннисона стала сопоставима только со славой Дж. Г. Байрона. Материальный достаток позволил ему вести желаемый образ жизни. В своем загородном доме он принимал гостей из литературного мира Англии, Европы и Америки. По воспоминаниям современников, поэт отличался своеобразным характером, колоритной внешностью, особой манерой одеваться и говорить. Обладая сочным голосом, он читал собственные стихи с неотразимой силой воздействия на слушателей. «Викторианская» публика не только восхищалась им как личностью, его искусством поэтического слова, но и прислушивалась к его оценкам современной политики, к мыслям по вопросам глобальных мировых проблем. А. Теннисон представлял голос самой нации, однако существует мнение о том, что колоссальный успех навредил творческому развитию, и после поэмы «Памяти А. Г. Х.» он уже не создал ничего столь же значительного. Нельзя не отметить некоторую манерность в стихотворениях последних лет. Сам автор объяснял это явление тем, что очень трудно описывать обыкновенные явления и «в то же время сохранять поэтическую возвышенность». А. Теннисон стремился, как и Ч. Диккенс, обращаться к широкой публике, воображая, будто она находится прямо перед ним и внимает его голосу. Это порождало декламационную вычурность, интонационную акцентированность. Однако несправедливо лишать внимания все позднее творчество А. Теннисона. Так, поэма «Мод» (*Maud*, 1855), названная им «экспериментальным монологом» и «маленьким Гамлетом», относится к ярким достижениям поэта. В 1859 г. он опубликовал четыре книги большой эпической поэмы «Королевские идиллии» (*Idylls of the King*). В основе поэмы — цикл «артуровских» легенд, использованных автором для раскрытия социальной темы возвышения и падения современной цивилизации. А. Теннисон обращается к средневековым идеалам рыцарского братства, героизма, благородной любви, обреченным на исчезновение. Поэта волновала актуальная для его времени проблема циклического развития цивилизации, повторяющей одни и те же ошибки саморазрушения. Поэма была завершена в 1888 г., она включает 12 книг. Современники А. Теннисона по-разному отнеслись к этому творению. К примеру, Т. Карлайл нашел ее претенциозной и усложненной слащавой «конфеткой».

Однако лирика А. Теннисона не теряет своих высоких достоинств. Еще в 1835 г. Дж. Милль отметил в стихотворении А. Теннисона «Мариана» (*Mariana*): «не силу воспроизводящую, которую... обычно связывают с описательной поэзией, ... но силу, творящую образы в сочетании с определенным состоянием чувств человека, ... словно они являются их воплощенным символом». Наиболее характерным состоянием чувств, которое передавал автор, было меланхолическое чувство одиночества, как у его героини Марианы, покинутой своим возлюбленным.

Поэме предпослан эпиграф из пьесы У. Шекспира «Мера за меру», в которой Мариана, обманутая братом главной героини Изабеллы, ждет его в покинутом деревенском домике (*Mariana in the moated grange*). Свою героиню А. Теннисон сравнивает также с Дидоной из «Энеиды» Вергилия, которой невыносимо тяжело лицезреть само небо (*She could not look on the sweet heaven*, 15-я строка поэмы А. Теннисона). Поэма написана четырехударным ямбическим стихом, 12-строчной строфой, что в совокупности с тропо-синтаксическим рисунком, тяготеющим к песенным рефренам, повторам, возвышенным эпитетам, говорит о ярко выраженной балладной традиции, наследованной А. Теннисоном как от народной, так и от романтической баллады, в которую привнесено свежее дыхание индивидуальной поэтической манеры автора.

Будучи мастером балладного жанра, новаторски разработанного английскими романтиками, А. Теннисон существенно обогатил литературную балладу новыми темами, изысканной композиционной структурой, манерой повествования, сочетающей лирические интонации и эпическую объективность повествования, оригинальными ритмическими и строфическими решениями. Одна из его известнейших баллад «Годива» традиционно считается исторической, поскольку в основе сюжета лежит древнее предание об отважном поступке супруги графа Ковентри Годивы, защитившей интересы своего народа. Автор обрамляет древнее предание описанием веры современного человека в добро и зло и тем самым задает перспективу сопоставления героического прошлого и будничного настоящего.

Я в Ковентри ждал поезда, толкаясь  
В толпе народа по мосту, смотрел  
На три высокие башни — и в поэму  
Облек одну из древних местных баллад.

(Пер. И. А. Бунина)

История Годивы представлена поэтом как напряженная драма столкновения благородства и низости, верности и предательства, справедливости и деспотического произвола. Циничный граф Ковентри подвергает унижительному испытанию искреннее чувство любви и сострадания Годивы к своему народу, изнывающему под бременем непосильной дани, которой обложил горожан ее супруг.

«...Но вы за эту сволочь  
Мизинца не уколете!» — сказал он.  
«Я умереть согласна!» — возразила  
Ему Годива.

Далее А. Теннисон с тончайшим психологическим мастерством передает внутреннюю борьбу противоположных чувств героини — стыда и гордости — с сочувствием и состраданием.

Мысли,  
Как вихри, закружились в ней и долго  
Вели борьбу, пока не победило  
Их Состраданье.

В момент героического шествия Годивы вдоль родного города народ и его защитница едины в высоком устремлении своих помыслов и чувств. Испытание на верность проходит не только Годива, но и жители города. Тот же, кто не выдержал клятвы верности, был наказан самим провидением вечной слепотой. Величие героини баллады подчеркнуто рядом красочных эпитетов и метафор. Дважды — в начале и в конце шествия Годивы — повторяются слова «гений целомудрия», воздух замирает в этот момент, цветущая бузина излучает белоснежное сияние. Баллада завершается прославлением вечной памяти народа о своей героине.

Более лирическим характером отличается баллада «У моря». Малая форма поэмы о море сочетается с интенсивностью драматического содержания. А. Теннисон создает метафору судьбы человека от его рождения до гибели благодаря сопоставлению жизни человека и морской стихии. Звучание бушующих волн обрамляет историю о радости и печали, жизни и смерти человека. Мгновения жизни исчезают со временем, а морская стихия извечна.

Бей, бей, бей  
В неподвижные камни, вода!  
Благодатная радость потерянных дней  
Не вернется ко мне никогда.

Единство ощущения печали и смирения, настоящего и воспоминаний о счастливом прошлом придают стихотворению акварельную прозрачность атмосферы возвышенных чувств.

Баллада «Странствия Мальдуна» по сложной форме и притчевому характеру содержания приближается к балладам Р. Киплинга. Главный герой, с самого рождения отравленный жадой мести за убийство отца, отправляется с друзьями на поиски врага. Развитие сюжета имеет кольцевую композицию. Мальдун отплывает от берегов родного острова, исполненный ненавистью, а возвращается усталым от скитаний, исполненным примирения. Внутри этого сюжетного кольца вставлено еще одно — двойная встреча с островом, на котором живет убийца отца Мальдуна. Если в начале путешествия к острову не позволяет приблизиться буря на море, то в финале сам герой, отказавшись от мести, проплывает мимо, спеша навстречу родным берегам. В течение путешествия Мальдун посещает девять островов: Молчания, Криков, Цветов, Плодов, Огня, Щедрот, Колдуний, Двойных Башен и Святого. Каждый из островов описан красочно и музыкально соответственно названию, однако основное качество острова, каким бы прекрасным он ни казался поначалу, время делает избыточным, порождая пресыщенность и безумие. Только на острове Святого герой понимает, что продолжение цепи преступлений

былого к добру не приведет. Святой призывает Мальдуна вернуться на родину и забыть о мести.

В балладе «Леди Шалотт» (*The Lady Shalott*, 1831–32), состоящей из четырех частей, прослеживается влияние любимейшего поэта романтиков Э. Спенсера. Так, «красный рыцарь» (78-я строка) заимствован из «Королевы фей» Э. Спенсера.

А. Теннисон достиг совершенного искусства техники лирического стиха благодаря усердным упражнениям, как пианист. В качестве примера можно привести стихотворение «Едоки лотоса» (*The Lotos-Eaters*, 1832, 1842). Сюжетная основа стихотворения связана с коротким эпизодом из «Одиссеи» Гомера, в котором уставшие греческие воины, победившие в Троянской войне и исполненные желания преодолеть долгий путь домой, высадились на земле едоков лотоса. Одиссей велел своим людям рассеяться среди местных жителей, предлагавших испробовать лотос на вкус. Однако вкусившие медоносный, как фрукт, цветок проникались желанием остаться здесь навсегда и забывали дорогу домой. А. Теннисон расширяет короткий эпизод из поэмы Гомера, создавая проникновенную картину болезненного состояния души и желания обрести отдохновение в смерти. Описания ландшафта в первых строках похожи на фрагменты из шестого дня второй книги «Королевы фей» Э. Спенсера, у которого заимствуется и строфическая форма стиха. В последней части отражена концепция богов Лукреция из поэмы «О природе вещей». Чередуя хореический и ямбический рисунок строки, а также меняя количество стоп в строке, автор достигает музыкального эффекта, плавного и отрывистого, как взмах весла, движения, напоминающего плывущий корабль.

Вдоль берега ниспадал томный воздух,  
Дыша, как некто, скованный тяжким сном.  
Полная луна нависала над долиной;  
И, подобно сползающему дыму, слабый поток  
Вдоль утеса ниспадал, замирал и, казалось, исчезал.

All round the coast the languid air did swoon,  
Breathing like one that hath a weary dream.  
Full-faced above the valley stood the moon;  
And, like a downward smoke, the slender stream  
Along the cliff to fall and pause and fall did seem.

Красочные эпитеты, избыточные в описании природы, создают яркий живописный колорит («Чарующий солнечный свет медленно сползал / За багровый горизонт запада; сквозь горные ущелья долина / Виднелась далеко от моря, и желтые холмы окаймляли пальму...» // *The charmed sunset lingered low adown / In the red West; through mountain clefts the dale / Was seen far inland, and the yellow down / Border'd with palm, ...*). Активно используя герундиальные формы глагола (*wavering light, gleaming river*), автор акцентирует внимание не на красках, контрастах света и тени как таковых, а на их пробуждении, проявлении и движении. В последней строфе вступления к основной части стихотворения, роль которой играет песнь хора, ощущение тяжести в природе и в душе героев подчеркивается повтором одного и того же эпитета в тексте (*weary...sea, weary the oar, weary the wandering fields*).

Они уселись на желтый песок,  
Между солнцем и луной над берегом;  
И отрадно было мечтать об отчизне,  
О ребенке, и о жене, и о подданном; но слишком  
Тяжелым было море, тяжелым весло,  
Тяжелым — бесприютные просторы из бесплодной пены,  
И один из них сказал: «Мы никогда больше не вернемся»;  
И все они одновременно запели: «Наш остров родной  
Далеко за волнами; нам не суждено больше скитаться».

Величественная скорбь музыкальной интонации песни героев достигается за счет протяжных анафорических строк, переноса фразы из конца предыдущей строки в начало последующей (*enjambement*). Песня хора приближается к балладной форме, отличающейся свободной вариацией количества стоп при сохранении строгого количества ударений в строке. В данном случае четырехударная строка насчитывает от 6 до 12 слогов. Рифмовка отличается устойчивым рисунком: перекрестная в первых 4 строках сменяется смежной в последующих 3 и 4 строках (всего 11 строк в строфе). Образный строй стихотворения изысканно красив благодаря живописным эпитетам, окружающим одно и то же явление и создающим бесконечно многогранный, подвижный образ («Нежная музыка здесь ниспадает мягче, чем лепестки с развеваемых роз на траву / Или ночная роса на тихие волны между стенами / Тенистого гранита, в едва светящийся проем; / Музыка, что нежнее на душу ложится, чем усталые веки на усталые глаза; / Музыка, что несет сладостный сон с обетованных небес»). А. Теннисон создает мир «не радости, но покоя» (*no joy but calm*) в стране лотоса. Герои осознают свое одиночество и тщетность борьбы против зла в жизни, неминуемо обреченной для всех на конец («Что за радость нам в борьбе со злом?»). Все вокруг отчуждается и наполняется враждебным смыслом. Трагическое состояние героев передается в четвертой строфе:

Ненавистью полн голубой небосвод,  
Нависший над темно-синим морем,  
Смерть есть конец жизни; почему же  
Вся жизнь должна быть трудом?  
Пусть мы будем в одиночестве....

Слова *Let us alone* повторяются в строфе троекратно и звучат столь же безысходно, как слова Морехода из поэмы С. Т. Колриджа (*Alone, all, all alone / Alone in the wide, wide sea*). Лишенные в своей жизни всего самого дорогого, едоки лотоса не видят смысла продолжать ее («Все отнято у нас, и стало / кусочком и жалким посланием из ужасного прошлого»). Лотос дарит героям блаженное состояние полусна-полуяви (*half-dream*), в котором только и оказывается возможным ощутить состояние счастья, пробужденного воспоминаниями о прекрасном прошлом.

Как прекрасно было, слушая ниспадающий поток,  
С полуоткрытыми глазами  
Погружаясь сонным в полумечту,  
Мечтать, мечтать...

Герои начинают по-настоящему «жить вновь в памяти» (*live again in memory*), в мире которой оживают давние лица (*old face*) уснувших в небытии родных и близких сердцу людей. Контраст между прекрасным прошлым, ожившим в воспоминаниях, и безрадостным настоящим подчеркнут в шестой строфе.

Дорога память о наших семьях,  
И дороги последние объятия наших жен  
И теплые их слезы; но все трагически изменилось;  
Ведь наверняка сейчас наш домашний очаг холоден,  
Наши сыновья сменили нас, наш лик странен,  
И мы придем, как гости, чтобы омрачить их радость.

Идейной антитезой и второй частью диптиха по отношению к стихотворению «Едоки лотоса» можно назвать монолог-исповедь «Улисс» (*Ulysses*, 1842). Подобно тому, как Дж. Мильтон объединил в своем знаменитом лирическом диптихе («Веселый» и «Задумчивый») два контрастных состояния человеческой души — радость и грусть, А. Теннисон противопоставил безволию отвагу, отказу от борьбы — непреклонное сопротивление и движение вперед. В основу сюжета «Улисса» положен рассказ о великом герое-мореплавателе и первооткрывателе неизведанных просторов вселенной, каким в «Божественной комедии» А. Данте предстает Улисс. А. Теннисон использует также речь Одиссея при возвращении на Итаку, где он наконец соединяется со своей семьей — верной женой Пенелопой и сыном Телемахом. Героический характер слов Одиссея, исповедующего стоицизм в преодолении опасностей, мужество в борьбе с обстоятельствами и верность призванию, любовь к родине, подчеркнут чеканной ритмикой стиха. В начале монолога Улисса А. Теннисон обыгрывает известную реплику Гамлета о человеческой природе, отличной от природы животного лишь благодаря духовным устремлениям и разуму («Что есть человек, / Когда его главная добродетель... / Спать и есть? Животное, не более»). Улисс как подлинно ренессансная личность вбирает в свой внутренний мир (микрокосмос) все пространство земли (макрокосмос) и все впечатления, знания о встреченных народах («Я — часть всего, что повстречал» // *I am a part of all that I have met*). В непрестанных поисках новых миров Улисс видит героическое призвание человека, не отрывающегося от родины и семьи, но вдохновляемого мыслями о возвращении домой («Еще не поздно искать новый мир / Плыть по ту сторону заката, и объемлющий землю океан — прибежище заходящих звезд, до самой смерти» // *Tis not too late to seek a newer world. /... / To sail beyond the sunset, and the baths / Of all the western stars, until I die.*). Устами Улисса А. Теннисон подчеркивает отличие между былой силой героев, способной преобразовать мир, и усилиями современных храбрецов, испытывающих давление фатума внешних обстоятельств, однако сохраняет за ними право оставаться верными духу борьбы и отваги.

Возможно, волны поглотят нас;  
Возможно, мы достигнем Земли Обетованной,  
И увидим великого Ахилла, которого мы знали.  
И хотя многое отнято, многое остается жить; и хотя  
Мы теперь уже не та сила, что в былые дни

Двигала землю и небо, но мы есть, мы есть —  
Одно единое устремление героических сердец,  
Ослабленных временем и судьбой, но сильных в дерзании  
Бороться, искать, находить и не сдаваться.

Последние слова «Улисса» стали девизом героев-первооткрывателей. Эти слова начертаны на надгробии великого полярного исследователя Роберта Скотта, погибшего на обратном пути после покорения Южного полюса.

Форму монолога-исповеди и античный миф в сюжетной основе имеет стихотворение «Титон» (*Tithonus*, 1833, 1859), в котором рассматривается интересная философская дилемма о жизни и смерти. Богиня Эо, или Аврора, влюбленная в троянского принца Титона, наградила его даром бессмертия, не позаботившись о сохранении для него вечной молодости. В результате вечная жизнь оказалась для героя жестоким наказанием и тяжким бременем. Стихотворение начинается с описания картины природы, в которой все живое, совершив свой жизненный круг, заслуживает вечного покоя и отдохновения («Леса ветшают, леса ветшают и падают» // *The woods decay, the woods decay and fall*). Только герой обречен на «жестокое бессмертие» (*cruel immortality*) и просит богиню вернуть ему земную природу «счастливых людей, обладающих силой умереть» (*happy men that have the power to die*).

Особенно украшают лирику А. Теннисона небольшие фрагменты, которые можно отнести к пейзажной философской традиции, восходящей к поэзии У. Вордсворта. Так, стихотворение «Слезы, тщетные слезы» (*Tears, Idle Tears*, 1847) пронизано впечатлениями от окрестностей Тинтернского аббатства в осеннюю золотую пору и навеяно воспоминаниями о Халламе, похороненном неподалеку, а также настроениями из стихотворения У. Вордсворта «Тинтернское аббатство». Невозможность вернуть счастливое прошлое, навсегда оставшееся лишь в воспоминаниях, подчеркивает повторяющаяся в конце второй и третьей строф строка: «Так печальны, так свежи (так странны) дни, которым не бывать больше» (*So sad, so fresh (so strange), the days that are no more*). Состояние души, охваченной воспоминанием о невозвратном прошлом, автор называет «Смертью-в-Жизни» (*O Death in Life, the days that are no more!*), напоминая об известном образе из «Старого Морехода» С. Т. Колриджа. А. Теннисон часто обращается к элегической теме одиночества и меланхолического переживания о прошлом. В стихотворениях «Разбивай» (*Break, Break, Break*, 1842), «Орел» (*The Eagle: A Fragment*, 1851), «Не спрашивай меня» (*Ask Me No More*, 1850), «Прекрасное падение» (*The Splendor Falls*, 1850) созданы поразительные в своей живописной красоте и музыкальности картины бушующего моря, разбивающегося о камни берега, как человеческая жизнь о неумолимую судьбу, летящего над морскими просторами орла, устремленного к солнцу и падающего в пучину вод.

Призыв друзей поэта наполнить стихи философским содержанием, глубоким смыслом не остался без внимания. Период, отделяющий ранние опыты автора и поэму «Памяти А. Г. Х.», наполнен изучением трудов по астроно-

мии, геологии, биологии, а также личными религиозными переживаниями, связанными с гибелью близкого друга. В результате объемная элегия «Памяти А. Г. Х.» отразила отношение автора к человеку, природе, Богу, вобрала многолетний интеллектуальный опыт осмысления бытия. Так, выдающийся ученый Т. Г. Хаксли назвал А. Теннисона «интеллектуальным гигантом», мыслителем, который глубоко проникся научными открытиями своего века и полностью отверг его предрассудки. Этой восторженной оценке противостоит мнение поэта У. Г. Одена, назвавшего А. Теннисона «глупейшим из английских поэтов». Т. С. Элиот считал поэму замечательной не благодаря вере, а благодаря сомнению, что представляется наиболее точным определением основной идеи автора. Действительно, внезапная кончина Халлама в возрасте 22 лет вызвала потрясение от потери не только ближайшего друга, но и совершенного человека, которого А. Теннисон считал своим наставником и путеводителем. Появившиеся сомнения в разумности устройства мира и осмысленности участи человечества во вселенной преодолевались поэтом благодаря изучению наук. Свои чувства и размышления в процессе открытия новых знаний А. Теннисон отражал в течение 17 лет в лирических набросках, которые позже назвал «короткими глотками-вздохами песен» (*short swallow-flights of song*) и объединил в объемную элегию, раскрывающую путь от отчаяния к надежде.

По завершении поэмы в 1849 г. А. Теннисон сочинил пролог из 11 четверостиший (с опоясывающей рифмовкой), которыми написана вся поэма, а также эпилог. В прологе, озаглавленном датой кончины Халлама (*obiit MDCCCXXXIII / 1833*), обращаясь к божественной силе «вечной любви» (*Strong Son of God, immortal Love*) как источнику веры и надежды в жизни, не требующему доказательств, А. Теннисон использует цитату из стихотворения поэта-«метафизика» Дж. Герберта «Любовь» (*Immortal Love, Author of this great frame*), в котором вера в любовь отождествляется с верой в Бога (*Believing where we cannot prove*). А. Теннисон также имеет в виду известные слова Иисуса, обращенные к Фоме, из Евангелия от Иоанна: «Благословенны невидящие, но верящие». В любви поэт надеется обрести светлую мудрость, способную побороть слепое неведение и отчаяние (*And in thy wisdom make me wise*). А. Теннисон считал, что формы христианской религии со временем меняются, но дух Христа только возрастает (106-е стихотворение).

Стремление поэта найти новую форму для исповеди, которая сохранила бы лирическую искренность личных переживаний поэта, но обрела объективность в раскрытии непреложных законов бытия, примиряющих человека с горестями жизни, отражено в пятом стихотворении поэмы. Желание «облечь горе в слова» кажется ему грехом, поскольку, оказавшись снаружи, они обнажаются, но, с другой стороны, «слова, словно пальто от холода», защищают чувства.

В пасторальных строфах поэмы (строфы 9–15, 19) изображается прибытие из Вены праха Халлама в Англию для погребения. Строки, в которых поэт призывает уснуть все вокруг – и нежные небеса, и ветры, растворившись в веч-

ном сне любимого друга, исполнены проникновенной лирической силы (*Sleep, gentle heavens, before the prow; / Sleep gentle winds, as he sleep now, / My friend, the brother of my love*). А. Теннисону удается виртуозное использование приемов тропо-синтаксического повтора с достижением разнообразных смысловых и ритмических эффектов. Так, в 11-м стихотворении сквозное слово *calm* (*Calm is the morn without a sound, / Calm as to suit a calmer grief, /... / Calm and deep peace on this high wold, /... / Calm and still light on yon great plain /... / Calm and deep peace in this wide air, /... / Calm on the seas, and silver sleep*) подчеркивает беспредельное чувство оскудения в мире, где замолкают все звуки жизни с утратой друга. А. Теннисон использует аллюзии («онемелая боль» / *numbing pain*) из «Оды соловью» Дж. Китса (*numbness pains*). Внутренняя рифма и аллитерация в 15-м стихотворении (*The forest cracked, the waters curled*) напоминают описание ледяного царства Южного полюса в «Старом Мореходе». Некоторые строки звучат как крылатые выражения: «Если бы не горе, / Земля казалась бы Раем» (строфа 24), «Лучше любить и потерять / Чем никогда не любить вовсе».

Далее показано одиночество рассказчика, для которого даже праздник Рождества лишен радости («Мир и добро, добро и мир / Мир и добро, всему человечеству. / В этот год я спал и проснулся с болью» (стихотворения 28–29)). Со временем драматизм внутреннего конфликта поэта смягчается:

Взойди, счастливое утро, взойди, светлое утро,  
Освободи прекрасный день от ночи:  
О Боже, коснись востока и излучай  
Свет, что сияет, когда рождается Надежда.

Однако особого напряжения переживания поэта достигают в стихотворениях 50–56. А. Теннисон приходит к философскому осмыслению «Мировой Души», «вечные формы» которой отделяют «вечные души» от «всего стороннего» (стихотворение 47). Кульминацией драмы мысли поэта о сущности человеческой природы становится стихотворение 54:

... Но что я есть?  
Дитя, плачущее в ночи;  
Младенец, тянущийся к свету,  
Не имеющий языка, но зовущий.  
... but what am I?  
An infant crying in the night;  
An infant crying for the night,  
And with no language but a cry.

Страдая и сомневаясь, А. Теннисон возвышается до понимания вселенской радости вечной жизни души и веры («Вечный процесс совершается, / От оболочки к оболочке путешествуют души» (стихотворение 82)). Поэт представляет себя собеседником ушедшего в поднебесье друга («Я вижу себя достойным гостем, / Твоим другом в роскошной прогулке / Из писем, гениальных застольных бесед, / Или серьезного диспута, и изящной остроуты»). В то же время он горестно восклицает: «Твоей души не хватает всему земному шару» (стихотворение 84). Обоснование А. Теннисоном концепции вечной жизни подкре-

пляется сведениями из геологии («Принципы геологии» (1832) Чарльза Лайелла), астрономии, физики (стихотворения 118, 120).

«Памяти А. Г. Х.» имеет черты сходства с сонетами У. Шекспира, а по своей элегической тональности — с поэмами «Люсидас» Дж. Мильтона и «Адонаис» П. Б. Шелли. Композиция поэмы разнообразна и напоминает скорее песенный цикл, чем симфонию, хотя отдельное впечатление от каждого лирического фрагмента, передающего состояние души автора, дополняется ощущением целостности и единства всех частей поэмы. А. Теннисон создал новый жанр поэмы-элегии.

После триумфа «Памяти А. Г. Х.» манера повествования поэта становится более замедленной, тяжеловесной в тех стихотворениях, где он не успевает осмыслить описываемые события. Некоторые из них автор называет газетными стихотворениями. А. Теннисон много писал на актуальные темы современной действительности. Такие стихотворения были необычайно популярны, поскольку во многом отражали иллюзии национального самосознания англичан викторианской эпохи. Так, в стихотворении «Атака легкой кавалерии» (*The Charge of the Light Brigade*, 1854) описано известное событие с театра военных действий во время Крымской войны. Технологические изменения, принесенные научным прогрессом, свершения инженерной мысли поражали А. Теннисона, иногда укрепляя в экзальтированной вере в прогресс человечества, а порой ужасая бесчеловечностью индустриализации, приводящей к умножению войн, стяжательств. Эти мысли выражены в стихотворении «Рассвет» (*The Dawn*, 1892), лейтмотивом которого стали слова Вергилия: «Ты прекрасен в своей печали о сомнительном уделе человечества».

Всю жизнь А. Теннисон тяготел к безыскусной жизни в деревне, а не в городе. Пасторальные мотивы характерны для многих его стихотворений, которые обращены больше в прошлое, чем в настоящее и будущее. Тема прошлого — одна из главных в творчестве поэта. Именно любовь к природе, богатство и утонченность переживаний, безупречность стиля составили неувядающую прелесть его поэзии.

А. Теннисон осознавал, что не будет столь актуален в последующие времена. В стихотворении «Поэты и критики» (1892) он пишет: «Что окажется правдой, узнается в конце. Незначительное поначалу займет высокое место; Нечто малое засверкает; Нечто великое не произведет никакого впечатления. Оставайся верен себе и поступай согласно своей воле».

Влияние А. Теннисона на английскую поэзию значительно. Присущий его стихам пафос героики борьбы находит новое воплощение в поэзии Р. Киплинга. Элегическая грусть, мотив одиночества и неминуемой бренности бытия наследованы поэтами-символистами. Живописный и красочный слог А. Теннисона оказал очевидное влияние на приверженцев эстетизма. Многие строки из поэзии А. Теннисона вошли в английский язык как крылатые выражения, эмблемы утонченных чувств и переживаний, характерных для «викторианской» эпохи периода ее расцвета. Произведения А. Теннисона служили источником вдохновения для художников и музыкантов.

## Глава 8

### АЛДЖЕРНОН ЧАРЛЬЗ СУИНБЕРН (РОМАНТИЗМ И СИМВОЛИЗМ)

Алджернон Чарльз Суинберн (*Algernon Charles Swinburne*, 1837–1909) родился 5 апреля 1837 г. в Лондоне. Отец поэта был адмиралом, мать происходила из старинного аристократического рода. В семье было шестеро детей – четыре сестры и два брата, из которых Алджернон был старшим. Детство его прошло в Нортумберленде, на севере Англии, а также на острове Уайт на юге. Окончив школу Итон, он поступил в колледж Баллиоль в Оксфордский университет в 1856 г., где получил классическое образование, но без степени. Юноша в совершенстве овладел латынью и древнегреческим, французским, итальянским языками.

Сочинять стихи А. Ч. Суинберн начал в колледже. Важную роль в становлении его поэтического таланта сыграло знакомство в 1857 г. с Д. Г. Россетти и У. Моррисоном, которые реставрировали росписи холла университетского клуба в Оксфорде. «Братство прерафаэлитов» культивировало итальянское искусство эпохи Средневековья и раннего Возрождения (Джотто, Данте, Боттичелли), сопротивляясь эпигонам классицизма, связанного с подражанием канонам живописи Рафаэля. В поэзии прерафаэлиты тяготели к опыту английских романтиков. Данный синтез принципов средневеково-ренессансной живописи и эстетики английского романтизма был созвучен литературным вкусам А. Ч. Суинберна. Он выступал против условностей академического искусства в изображении человека, стремясь к непосредственному выражению эмоциональной напряженности духовного существования личности современника. Тяготея к культу чувственной красоты, он обращает внимание на античное искусство с его дионисийскими мотивами языческого наслаждения жизнью и осознанием всевластия рока над судьбой человека. В начале 1860-х гг. А. Ч. Суинберн отходит от прерафаэлитов, устремляясь по своему уникальному пути в английской литературе. Знакомство с патриархом английского романтизма – поэтом У. С. Лэндором в 1864 г. в Италии усиливает эллинистические пристрастия поэта. Впоследствии А. Ч. Суинберн называет Лэндора своим учителем (стихотворение «Памяти Лэндора»). В этот период возрастает влияние на творчество А. Ч. Суинберна французской поэзии Т. Готье и поэтов-«парнасцев» (Т. де Банвиль, Ш. Леконт де Лиль), главным образом Ш. Бодлера. Побывав во Франции в 1860 г., в Италии в 1861 г., А. Ч. Суинберн возвращается в Англию первооткрывателем новых тенденций в европейской поэзии, обозначенных французскими поэтами. Прежде всего интерес возникает к теории «искусства для искусства», обоснованной Т. Готье и «парнасцами», культу абсолютной по совершенству формы материи стиха, достигаемой благодаря ассоциативной образности и оригинальному ритмическому рисунку. Если Франция открыла эстетику формы поэзии нового времени, то Италия, в которой движение Рисорджименто набирало все большую силу, символизировала борьбу за свободу. Отсюда следует подчеркнуть взаимосвязь данной темы в поэзии А. Ч. Суинберна с его отношением к поэтическому наследию П. Б. Шелли.

В 1882 г. в Париже состоялась встреча А. Ч. Суинберна с В. Гюго — кумиром его юности, которому посвящены «Новогодние оды» и стихотворение «Виктору Гюго».

Первая книга А. Ч. Суинберна, состоявшая из двух стихотворных драм — «Королева-мать» (*The Queen Mother*) и «Розамунда» (*Rosamund*), созданных в 1861 г. под влиянием драматургии «елизаветинцев» и младших современников У. Шекспира, успеха не имела. Однако следующая трагедия, написанная на античный сюжет, была встречена читателями с восторгом и обнаружила в новом поэте несравненную силу таланта. Трагедия «Аталанта в Калидоне» (*Atalanta in Calydon*, 1865) отразила эллинистические вкусы А. Ч. Суинберна, однако главным образом она пророчески описала новые настроения эпохи конца века. Стремясь воссоздать мир эллинов и величие античной драмы, А. Ч. Суинберн выразил тщетное тяготение современников к гармонии и первозданной красоте бытия. Гедонистические мотивы в картинах языческого прошлого оттеняют глубокий пессимизм душевного состояния современников поэта из настоящего. Так, во втором хоре дается своеобразная интерпретация сотворения человека языческими богами, их тщетной попытки помочь человеку обрести гармонию души, постигающей смысл бытия.

Сюжет драмы восходит к древнегреческому мифу, запечатленному в «Метаморфозах» Овидия. Рождение Мелеагра, сына царицы Калидона Алтеи, сопряжено с предсказанием. Ему предрекали славу и гибель в тот момент, когда погаснет головня в очаге. В страхе за будущее сына, Алтея прячет головню. Мелеагр становится прославленным воином, но его подстерегает гнев богини Артемиды, которой не приносят жертв на священном огне. Она посылает на землю каледонского вепря, против которого выступают лучшие воины, а также сам Мелеагр и его возлюбленная Аталанта. Из любви к Аталанте Артемида помогает им убить вепря. Когда же Мелеагр изъявляет желание подарить шкуру вепря Аталанте, братья Алтеи не соглашаются с решением своего племянника. Ссора оборачивается убийством, которое в гневе совершает Мелеагр, и тогда Алтея, мстя за своих братьев, бросает головню в огонь, обрекая собственного сына на гибель. Горе убивает и саму Алтею.

Разработка сюжета, выстроенного по законам древнегреческой трагедии рока (ананке), отвечала актуальным проблемам современного искусства. В контексте эстетических споров о преимуществах языческой или христианской, античной или средневековой традиций в современном изображении человека А. Ч. Суинберн предлагает диалектические пары главных образов своей трагедии. Алтея воплощает стихийное, природное начало, Аталанта — гармоничное духовное начало. В центре борьбы между двумя началами — душой и телом — находится Мелеагр, символизирующий человека вообще. Возможно, гибель Мелеагра, приносящего в жертву духовной любви к Аталанте естественные привязанности к Алтее и родным, имеет значение предостережения.

Эстетические взгляды А. Ч. Суинберна нашли отражение в нескольких статьях. Наибольший интерес представляет эссе «Уильям Блейк» (*William Blake. A Critical Essay*, 1867). Новаторски оценивая сущность и значение творчества У. Блейка, отмечая самобытность его мифопоэтической модели мира, мировое

значение его открытий (параллель с У. Уитменом), А. Ч. Суинберн рассуждает о главной проблеме в эстетике «викторианской» эпохи — соотношении искусства и морали, религии и науки. В эссе о П. Б. Шелли (*Notes on the text of Shelley*, 1869) А. Ч. Суинберн определяет внутреннюю и внешнюю музыку стиха (*inner and outer music*) как основополагающую характеристику поэзии.

Прежде всего он повторяет тезис, исходящий частично от английских романтиков (С. Т. Колридж «Литературная биография»), в большей мере от Э. По («Поэтический принцип»), повлиявшего на Ш. Бодлера, чьи поэтические воззрения были близки А. Ч. Суинберну. «Искусство ради искусства прежде всего, а уж потом мы можем допускать все остальное, что могло бы быть присоединено к нему», — утверждает поэт. Выражение *art for art' sake*, характерное для французской поэзии, впервые употребленное А. Ч. Суинберном в английской литературе, было неожиданным и противоречило стремлению «викторианцев» как старшего поколения (Т. Карлейль, Д. Рескин), так и младшего (У. Моррис, М. Арнольд) примирить искусство с общественными запросами («викторианский компромисс»). А. Ч. Суинберн не только декларирует независимость искусства от общественных интересов, но и адресует искусство узкому артистическому кругу. «Священные элементы искусства и поэзии никоим образом не даны как средства к существованию или спасению человечества в целом, но предназначены главным образом для возвышенной пользы и интенсивного удовольствия избранных групп людей...»<sup>1</sup>, — пишет А. Ч. Суинберн. Отвергая социальные и этические критерии оценки художественного произведения, А. Ч. Суинберн концентрирует внимание на эстетической ценности искусства, важнейшим качеством которого является гармония внешней и внутренней формы и идейного содержания. Свобода художника от общественных установок и совершенство художественной формы — постулаты эстетики А. Ч. Суинберна. Внешнюю форму (*outer form*) поэт связывает с традиционными категориями жанра, строфики и метрики, внутреннюю форму (*inner form*) — с «устойчивым контуром», или «строгой» формой (*chaste form*) и «объединяющей формой» (*gathering form*). Первое предполагает необходимость замысла и плана его воплощения, ведущего к композиционному единству. Второе «излучает совокупный блеск» и «подобно набегавшей волне», будучи творческой силой поэта, преображающей части в целое. А. Ч. Суинберн видел в искусстве силу, способную объединить разные сферы бытия в одно целое, приближаясь в этом к идеям романтизма и, в частности, к теории «органического единства» С. Т. Колриджа. Вместе с тем А. Ч. Суинберн имеет в виду теорию соответствий Ш. Бодлера. Описывая формальные характеристики стиха, он обращается к языку метафор, связанных с образами природы. Высказывания А. Ч. Суинберна в данной статье позволяют отнести ее к предтечам английского эстетизма. Апологетом данной концепции становится позже У. Пейтер («Очерки по истории Ренессанаса», 1873).

---

<sup>1</sup> *Swinburne A. Ch. The Complete Work : in 15 v. / ed. by E. Gosse, C. B. and T. J. Wise. L., 1925—1927. V. 15. P. 376.*

# ХРЕСТОМАТИЯ (ANTHOLOGY)



**Mary ROBINSON**

SAPPHO AND PHAON<sup>1</sup>

## Preface

It must strike every admirer of poetical compositions, that the modern sonnet, concluding with two lines, winding up the sentiment of the whole, confines the poet's fancy, and frequently occasions an abrupt termination of a beautiful and interesting picture; and that the ancient, or what is generally denominated, the **legitimate sonnet**, may be carried on in a series of sketches, composing, in parts, one historical or imaginary subject, and forming in the whole a complete and connected story.

With this idea, I have ventured to compose the following collection; not presuming to offer them as imitations of Petrarch, but as specimens of that species of sonnet writing, so seldom attempted in the English language; though adopted by that sublime Bard, whose Muse produced the grand epic of *Paradise Lost*, and the humbler effusion, which I produce as an example of the measure to which I allude, and which is termed by the most classical writers, the legitimate sonnet.

O Nightingale, that on yon bloomy spray  
Warblest at eve, when all the woods are still  
Thou with fresh hope the lover's heart dost fill,  
While the jolly hours lead on propitious May.  
Thy liquid notes that close the eye of day  
First heard before the shallow cuckoo's bill,  
Portend success in love; O if Jove's will  
Have link'd that amorous power to thy soft lay,  
Now timely sing, ere the rude bird of hate  
Foretel my hopeless doom in some grove nigh,  
As thou from year to year hast sung too late  
For my relief, yet hadst no reason why:  
Whether the Muse, or Love call thee his mate,  
Both them I serve, and of their train am I.

To enumerate the variety of authors who have written sonnets of all descriptions, would be endless; indeed few of them deserve notice: and where, among the heterogeneous mass of insipid and laboured efforts, sometimes a bright gem sheds lustre on the page of poesy, it scarcely excites attention, owing to the disrepute into which sonnets are fallen. So little is rule attended to by many, who profess the art of poetry, that I have seen a composition of more than thirty lines, ushered into the world under the name of Sonnet, and that, from the pen of a writer, whose classical taste ought to have avoided such a misnomer.

---

<sup>1</sup> *Robinson Mary. Sapho and Phaon // Romanticism. An Antology / ed. by D. Wu. Oxford, 1995. P. 121–148.*

Doctor Johnson describes a Sonnet, as “a short poem, consisting of fourteen lines, of which the rhymes are adjusted by a particular rule.” He further adds, “It has not been used by any man of eminence since MILTON.” Since the death of Doctor Johnson a few ingenious and elegant writers have composed sonnets, according to the rules described by him: of their merits the public will judge, and the literati decide. The following quotations are given as the opinions of living authors, respecting the legitimate sonnet.

“The little poems which are here called Sonnets have, I believe, no very just claim to that title: but they consist of fourteen lines, and appear to me no improper vehicle for a single sentiment. I am told, and I read it as the opinion of very good judges, that the legitimate sonnet is ill calculated for our language. The specimens Mr. Hayley has given, though they form a strong exception, prove no more, than that the difficulties of the attempt vanish before uncommon powers.”

Mrs. C. Smith’s Preface to her Elegiac Sonnets

Likewise in the preface to a volume of very charming poems, (among which are many legitimate sonnets) by Mr. William Kendall, of Exeter, the following opinion is given of the Italian rythm, which constitutes the legitimate sonnet: he describes it as – “A chaste and elegant model, which the most enlightened poet of our own country disdained not to contemplate. Amidst the degeneracy of modern taste, if the studies of a Milton have lost their attraction, legitimate sonnets, enriched by varying pauses, and an elaborate recurrence of rhyme, still assert their superiority over those tasteless and inartificial productions, which assume the name, without evincing a single characteristic of distinguishing modulation.”

Sensible of the extreme difficulty I shall have to encounter, in offering to the world a little wreath, wreath, gathered in that path, which, even the best poets have thought it dangerous to tread; and knowing that the English language is, of all others, the least congenial to such an undertaking, (for, I believe, that the construction of this kind of sonnet was originally in the Italian, where the vowels are used almost every other letter,) I only point out the track where more able pens may follow with success; and where the most classical beauties may be adopted, and drawn forth with peculiar advantage.

Sophisticated sonnets are so common, for every rhapsody of rhyme, from six lines to sixty comes under that denomination, that the eye frequently turns from this species of poem with disgust. Every school-boy, every romantic scribbler, thinks a sonnet a task of little difficulty. From this ignorance in some, and vanity in others, we see the monthly and diurnal publications abounding with ballads, odes, elegies, epitaphs, and allegories, the non-descript ephemera from the heated brains of self-important poetasters, all ushered into notice under the appellation of sonnet!

I confess myself such an enthusiastic votary of the Muse, that any innovation which seems to threaten even the least of her established rights, makes me tremble, lest that chaos of dissipated pursuits which has too long been growing like an overwhelming shadow, and menacing the lustre of intellectual light, should, aided by the idleness of some, and the profligacy of others, at last obscure the finer mental powers, and reduce the dignity of talents to the lowest degradation.

As poetry has the power to raise, so has it also the magic to refine. The ancients considered the art of such importance, that before they led forth their heroes to the

most glorious enterprizes, they animated them by the recital of grand and harmonious compositions. The wisest scrupled not to reverence the invocations of minds, graced with the charm of numbers: so mystically fraught are powers said to be, which look beyond the surface of events, that an admired and classical writer, describing the inspirations of the Muse, thus expresses his opinion:

So when remote futurity is brought  
Before the keen inquiry of her thought,  
A terrible sagacity informs  
The Poet's heart, he looks to distant storms,  
He hears the thunder ere the tempest low'rs,  
And, arm'd with strength surpassing human pow'rs,  
Seizes events as yet unknown to man,  
And darts his soul into the dawning plan.  
Hence in a Roman mouth the graceful name  
Of Prophet and of Poet was the same,  
Hence British poets too the priesthood shar'd,  
And ev'ry hallow'd druid — was a bard.

That poetry ought to be cherished as a national ornament, cannot be more strongly exemplified than in the simple fact, that, in those centuries when the poets' laurels have been most generously fostered in Britain, the minds and manners of the natives have been most polished and enlightened. Even the language of a country refines into purity by the elegance of numbers: the strains of Waller have done more to effect that, than all the labours of monkish pedantry, since the days of druidical mystery and superstition.

Though different minds are variously affected by the infinite diversity of harmonious effusions, there are, I believe, very few that are wholly insensible to the powers of poetic compositions. Cold must that bosom be, which can resist the magical versification of Eloisa to Abelard; and torpid to all the more exalted sensations of the soul is that being, whose ear is not delighted by the grand and sublime effusions of the divine Milton! The romantic chivalry of Spencer vivifies the imagination; while the plaintive sweetness of Collins soothes and penetrates the heart. How much would Britain have been deficient in a comparison with other countries on the scale of intellectual grace, had these poets never existed! yet it is a melancholy truth, that here, where the attributes of genius have been diffused by the liberal hand of nature, almost to prodigality, there has not been, during a long series of years, the smallest mark of public distinction bestowed on literary talents. Many individuals, whose works are held in the highest estimation, now that their ashes sleep in the sepulchre, were, when living, suffered to languish, and even to perish, in obscure poverty: as if it were the peculiar fate of genius, to be neglected while existing, and only honoured when the consciousness of inspiration is vanished for ever.

The ingenious mechanic has the gratification of seeing his labours patronized, and is rewarded for his invention while he has the powers of enjoying its produce. But the Poet's life is one perpetual scene of warfare: he is assailed by envy, stung by malice, and wounded by the fastidious comments of concealed assassins. The more eminently beautiful his compositions are, the larger is the phalanx he has to encounter; for the enemies of genius are multitudinous.

It is the interest of the ignorant and powerful, to suppress the effusions of enlightened minds: when only monks could write, and nobles read, authority rose triumphant over right; and the slave, spell-bound in ignorance, hugged his fetters without repining. It was then that the best powers of reason lay buried like the gem in the dark mine; by a slow and tedious progress they have been drawn forth, and must, ere long, diffuse an universal lustre: for that era is rapidly advancing, when talents will tower like an unperishable column, while the globe will be strewn with the wrecks of superstition.

As it was the opinion of the ancients, that poets possessed the powers of prophecy, the name was consequently held in the most unbounded veneration. In less remote periods the bard has been publicly distinguished; princes and priests have bowed before the majesty of genius: Petrarch was crowned with laurels, the noblest diadem, in the Capitol of Rome: his admirers were liberal; his contemporaries were just; and his name will stand upon record, with the united and honourable testimony of his own talents, and the generosity of his country.

It is at once a melancholy truth, and a national disgrace, that this Island, so profusely favoured by nature, should be marked, of all enlightened countries, as the most neglectful of literary merit! And I will venture to believe, that there are both poets and philosophers, now living in Britain, who, had they been born in any other clime, would have been honoured with the proudest distinctions, and immortalized to the latest posterity.

I cannot conclude these opinions without paying tribute to the talents of my illustrious countrywomen; who, unpatronized by courts, and protected by the powerful, persevere in the paths of literature, and ennoble themselves by the unperishable lustre of mental pre-eminence!

### **To the Reader**

THE story of the LESBIAN MUSE, though not new to the classical reader, presented to my imagination such a lively example of the human mind, enlightened by the most exquisite talents, yet yielding to the destructive controul of ungovernable passions, that I felt an irresistible impulse to attempt the delineation of their progress; mingling with the glowing picture of her soul, such moral reflections, as may serve to exite that pity, which, while it proves the susceptibility of the heart, arms it against the danger of indulging a too luxuriant fancy.

The unfortunate lovers, Heloise and Abeilard; and, the supposed platonic, Petrarch and Laura, have found panegyrists in many distinguished authors. OVID and POPE have celebrated the passion of Sappho for Phaon; but their portraits, however beautifully finished, are replete with shades, tending rather to depreciate than to adorn the Grecian Poetess.

I have endeavoured to collect, in the succeeding pages, the most liberal accounts of that illustrious woman, whose fame has transmitted to us some fragments of her works, through many dark ages, and for the space of more than two thousand years. The merit of her compositions must have been indisputable, to have left all contemporary female writers in obscurity; for it is known, that poetry was, at the period in which she lived, held in the most sacred veneration; and that those who were gifted with that divine inspiration, were ranked as the first class of human beings.

Among the many Grecian writers, Sappho was the unrivalled poetess of her time: the envy she excited, the public honours she received, and the fatal passion which terminated her existence, will, I trust, create that sympathy in the mind of the susceptible reader, which may render the following poetical trifles not wholly uninteresting.

### **Account of Sappho**

SAPPHO, whom the ancients distinguished by the title of the TENTH MUSE, was born at Mytilene in the island of Lesbos, six hundred years before the Christian era. As no particulars have been transmitted to posterity, respecting the origin of her family, it is most likely she derived but little consequence from birth or connections. At an early period of her life she was wedded to Cercolus, a native of the isle of Andros; he was possessed of considerable wealth, and though the Lesbian Muse is said to have been sparingly gifted with beauty, he became enamoured of her, more perhaps on account of mental, than personal charms. By this union she is said to have given birth to a daughter; but Cercolus leaving her, while young, in a state of widowhood, she never after could be prevailed on to marry.

The Fame which her genius spread even to the remotest parts of the earth, excited the envy of some writers who endeavoured to throw over her private character, a shade, which shrunk before the brilliancy of her poetical talents. Her soul was replete with harmony; that harmony which neither art nor study can acquire; she felt the intuitive superiority, and to the Muses she paid unbounded adoration.

The Mytilenians held her poetry in such high veneration, and were so sensible of the honour conferred on the country which gave her birth, that they coined money with the impression of her head; and at the time of her death, paid tribute to her memory, such as was offered to sovereigns only.

The story of Antiochus has been related as an unequivocal proof of Sappho's skill in discovering, and powers of describing the passions of the human mind. That prince is said to have entertained a fatal affection for his mother-in-law Stratonice; which, though he endeavoured to subdue it's influence, preyed upon his frame, and after many ineffectual struggles, at length reduced him to extreme danger. His physicians marked the symptoms attending his malady, and found them so exactly correspond with Sappho's delineation of the tender passion, that they did not hesitate to form a decisive opinion on the cause, which had produced so perilous an effect. That Sappho was not insensible to the feelings she so well described, is evident in her writings: but it was scarcely possible, that a mind so exquisitely tender, so sublimely gifted, should escape those fascinations which even apathy itself has been awakened to acknowledge. The scarce specimens now extant, from the pen of the Grecian Muse, have by the most competent judges been esteemed as the standard for the pathetic, the glowing, and the amatory. The ode, which has been so highly estimated, is written in a measure distinguished by the title of the Sapphic. POPE made it his model in his juvenile production, beginning – "Happy the man – whose wish and care" – Addison was of opinion, that the writings of Sappho were replete with such fascinating beauties, and adorned with such a vivid glow of sensibility, that, probably, had they been preserved entire, it would

have been dangerous to have perused them. They possessed none of the artificial decorations of a feigned passion; they were the genuine effusions of a supremely enlightened soul, labouring to subdue a fatal enchantment; and vainly opposing the conscious pride of illustrious fame, against the warm susceptibility of a generous bosom.

Though few stanzas from the pen of the Lesbian poetess have darted through the shades of oblivion; yet, those that remain are so exquisitely touching and beautiful, that they prove beyond dispute the taste, feeling, and inspiration of the mind which produced them. In examining the curiosities of antiquity, we look to the perfections, and not the magnitude of those reliques, which have been preserved amidst the wrecks of time: as the smallest gem that bears the fine touches of a master, surpasses the loftiest fabric reared by the labours of false taste, so the precious fragments of the immortal Sappho, will be admired, when the voluminous productions of inferior poets are mouldered into dust.

When it is considered, that the few specimens we have of the poems of the Grecian Muse, have passed through three and twenty centuries, and consequently through the hands of innumerable translators: and when it is known that Envy frequently delights in the base occupation of depreciating merit which it cannot aspire to emulate; it may be conjectured, that some passages are erroneously given to posterity, either by ignorance or design. Sappho, whose fame beamed round her with the superior effulgence which her works had created, knew that she was writing for future ages: it is not therefore natural that she should produce any composition which might tend to tarnish her reputation, or to lessen that celebrity which it was the labour of her life to consecrate. The delicacy of her sentiments cannot find a more eloquent advocate than in her own effusions; she is said to have commended in the most animated panegyric, the virtues of her brother Lanychus; and with the most pointed and severe censure, to have contemned the passion which her brother Charaxus entertained for the beautiful Rhodope. If her writings were, in some instances, too glowing for the fastidious refinement of modern times; let it be her excuse, and the honour of her country, that the liberal education of the Greeks was such, as inspired them with an unprejudiced enthusiasm for the works of genius: and that when they paid adoration to Sappho, they idolized the MUSE, and not the woman.

I shall conclude this account with an extract from the works of the learned and enlightened ABBÉ Bartelemi; at once the vindication and eulogy of the Grecian Poetess.

Sappho undertook to inspire the Lesbian women with a taste for literature; many of them received instructions from her, and foreign women increased the number of her disciples. She loved them to excess, because it was impossible for her to love otherwise; and she expressed her tenderness in all the violence of passion: your surprize at this will cease, when you are acquainted with the extreme sensibility of the Greeks; and discover, that amongst them the most innocent connections often borrow the impassioned language of love.

A certain facility of manners, she possessed; and the warmth of her expressions were but too well calculated to expose her to the hatred of some women of distinction,

humbled by her superiority; and the jealousy of some of her disciples, who happened not to be the objects of her preference. To this hatred she replied by truths and irony, which completely exasperated her enemies. She repaired to Sicily, where a statue was erected to her; it was sculptured by silanion, one of the most celebrated staturists of his time. The sensibility of Sappho was extreme! She loved Phaon, who forsook her; after various efforts to bring him back, she took the leap of Leucata, and perished in the waves!

“Several Grecian women have cultivated poetry, with success, but none have hitherto attained to the excellence of Sappho. And among other poets, there are few, indeed, who have surpassed her.”

“Flendus amor meus est; elegeïa flebile carmen;  
non facit ad lacrymas barbitos ulla meas.”

*Ovidius*

“Love taught my tears in sadder notes to flow,  
And tun’d my heart to elegies of woe.”

*Alexander Pope*

### SONNET INTRODUCTORY

FAVOUR’D by Heav’n are those, ordain’d to taste  
The bliss supreme that kindles fancy’s fire;  
Whose magic fingers sweep the muses’ lyre,  
In varying cadence, eloquently chaste!  
Well may the mind, with tuneful numbers grac’d,  
To Fame’s immortal attributes aspire,  
Above the treach’rous spells of low desire,  
That wound the sense, by vulgar joys debas’d.  
For thou, blest POESY! with godlike pow’rs  
To calm the miseries of man wert giv’n;  
When passion rends, and hopeless love devours,  
By mem’ry goaded, and by frenzy driv’n,  
‘Tis thine to guide him ‘midst Elysian bow’rs,  
And shew his fainting soul, — a glimpse of Heav’n.

### SONNET II. The Temple of Chastity

HIGH on a rock, coæval with the skies,  
A Temple stands, rear’d by immortal pow’rs  
To Chastity divine! ambrosial flow’rs  
Twining round icicles, in columns rise,  
Mingling with pendent gems of orient dyes!  
Piercing the air, a golden crescent tow’rs,  
Veil’d by transparent clouds; while smiling hours  
Shake from their varying wings — celestial joys!  
The steps of spotless marble, scatter’d o’er  
With deathless roses arm’d with many a thorn,  
Lead to the altar. On the frozen floor,

Studded with tear-drops petrified by scorn,  
Pale vestals kneel the Goddess to adore,  
While Love, his arrows broke, retires forlorn.

**SONNET III. The Bower of Pleasure**

TURN to yon vale beneath, whose tangled shade  
Excludes the blazing torch of noon-day light,  
Where sportive Fawns, and dimpled Loves invite,  
The bow'r of Pleasure opens to the glade:  
Lull'd by soft flutes, on leaves of violets laid,  
There witching beauty greets the ravish'd sight,  
More gentle than the arbitress of night  
In all her silv'ry panoply array'd!  
The birds breathe bliss! light zephyrs kiss the ground,  
Stealing the hyacinth's divine perfume;  
While from pellucid fountains glitt'ring round,  
Small tinkling rills bid rival flow'rets bloom!  
HERE, laughing Cupids bathe the bosom's wound;  
THERE, tyrant passion finds a glorious tomb!

**SONNET IV. Sappho discovers her Passion**

WHY, when I gaze on Phaon's beauteous eyes,  
Why does each thought in wild disorder stray?  
Why does each fainting faculty decay,  
And my chill'd breast in throbbing tumults rise?  
Mute, on the ground my Lyre neglected lies,  
The Muse forgot, and lost the melting lay;  
My down-cast looks, my faltering lips betray,  
That stung by hopeless passion, — Sappho dies!  
Now, on a bank of Cypress let me rest;  
Come, tuneful maids, ye pupils of my care,  
Come, with your dulcet numbers soothe my breast;  
And, as the soft vibrations float on air,  
Let pity waft my spirit to the blest,  
To mock the barb'rous triumphs of despair!

**SONNET V. Contemns its Power**

O! How can LOVE exulting Reason quell!  
How fades each nobler passion from his gaze!  
E'en Fame, that cherishes the Poet's lays,  
That fame, ill-fated Sappho lov'd so well.  
Lost is the wretch, who in his fatal spell  
Wastes the short Summer of delicious days,  
And from the tranquil path of wisdom strays,  
In passion's thorny wild, forlorn to dwell.  
O ye! who in that sacred Temple smile

Where holy Innocence resides enshrin'd;  
Who fear not sorrow, and who know not guile,  
Each thought compos'd, and ev'ry wish resign'd;  
Tempt not the path where pleasure's flow'ry wile  
In sweet, but pois'nous fetters, holds the mind.

**SONNET VI. Describes  
the characteristics of Love**

IS it to love, to fix the tender gaze,  
To hide the timid blush, and steal away;  
To shun the busy world, and waste the day  
In some rude mountain's solitary maze?  
Is it to chant one name in ceaseless lays,  
To hear no words that other tongues can say,  
To watch the pale moon's melancholy ray,  
To chide in fondness, and in folly praise?  
Is it to pour th' involuntary sigh,  
To dream of bliss, and wake new pangs to prove;  
To talk, in fancy, with the speaking eye,  
Then start with jealousy, and wildly rove;  
Is it to loath the light, and wish to die?  
For these I feel, — and feel that they are Love.

**SONNET VII. Invokes Reason**

COME, Reason, come! each nerve rebellious bind,  
Lull the fierce tempest of my fev'rish soul;  
Come, with the magic of thy meek controul,  
And check the wayward wand'rings of my mind:  
Estrang'd from thee, no solace can I find,  
O'er my rapt brain, where pensive visions stole,  
Now passion reigns and stormy tumults roll —  
So the smooth Sea obeys the furious wind!  
In vain Philosophy unfolds his store,  
O'erwhelm'd is ev'ry source of pure delight;  
Dim is the golden page of wisdom's lore;  
All nature fades before my sick'ning sight:  
For what bright scene can fancy's eye explore,  
'Midst dreary labyrinths of mental night?

**SONNET VIII. Her Passion increases**

WHY, through each aching vein, with lazy pace  
Thus steals the languid fountain of my heart,  
While, from its source, each wild convulsive start  
Tears the scorch'd roses from my burning face?  
In vain, O Lesbian Vales! your charms I trace;

Vain is the poet's theme, the sculptor's art;  
No more the Lyre its magic can impart,  
Though wak'd to sound, with more than mortal grace!  
Go, tuneful maids, go bid my Phaon prove  
That passion mocks the empty boast of fame;  
Tell him no joys are sweet, but joys of love,  
Melting the soul, and thrilling all the frame!  
Oh! may th' ecstatic thought his bosom move,  
And sighs of rapture, fan the blush of shame!

**SONNET IX. Laments  
the volatility of Phaon**

YE, who in alleys green and leafy bow'rs,  
Sport, the rude children of fantastic birth;  
Where frolic nymphs, and shaggy tribes of mirth,  
In clam'rous revels waste the midnight hours;  
Who, link'd in flaunting bands of mountain flow'rs,  
Weave your wild mazes o'er the dewy earth,  
Ere the fierce Lord of Lustre rushes forth,  
And o'er the world his beamy radiance pours!  
Oft has your clanking cymbal's madd'ning strain,  
Loud ringing through the torch-illumin'd grove,  
Lur'd my lov'd Phaon from the youthful train,  
Through rugged dells, o'er craggy rocks to rove;  
Then how can she his vagrant heart detain,  
Whose Lyre throbs only to the touch of Love?

**SONNET X. Describes Phaon**

DANG'ROUS to hear, is that melodious tongue,  
And fatal to the sense those murd'rous eyes,  
Where in a sapphire sheath, Love's arrow lies,  
Himself conceal'd the crystal haunts among!  
Oft o'er that form, enamour'd have I hung,  
On that smooth cheek to mark the deep'ning dyes,  
While from that lip the fragrant breath would rise,  
That lip, like Cupid's bow with rubies strung!  
Still let me gaze upon that polish'd brow,  
O'er which the golden hair luxuriant plays;  
So, on the modest lily's leaves of snow  
The proud Sun revels in resplendent rays!  
Warm as his beams this sensate heart shall glow,  
Till life's last hour, with Phaon's self decays!

**SONNET XI. Rejects the Influence of Reason**

O! Reason! vaunted Sov'reign of the mind!  
Thou pompous vision with a sounding name!

Can'st thou, the soul's rebellious passions tame?  
Can'st thou in spells the vagrant fancy bind?  
Ah, no! capricious as the wav'ring wind  
Are sighs of Love that dim thy boasted flame,  
While Folly's torch consumes the wreath of fame,  
And Pleasure's hands the sheaves of Truth unbind.  
Press'd by the storms of Fate, hope shrinks and dies;  
Frenzy darts forth in mightiest ills array'd;  
Around thy throne destructive tumults rise,  
And hell-fraught jealousies, thy rights invade!  
Then, what art thou? O! Idol of the wise!  
A visionary theme!—a gorgeous shade!

**SONNET XII. Previous to her  
Interview with Phaon**

NOW, o'er the tessellated pavement strew  
Fresh saffron, steep'd in essence of the rose,  
While down yon agate column gently flows  
A glitt'ring streamlet of ambrosial dew!  
My Phaon smiles! the rich carnation's hue,  
On his flush'd cheek in conscious lustre glows,  
While o'er his breast enamour'd Venus throws  
Her starry mantle of celestial blue!  
Breathe soft, ye dulcet flutes, among the trees  
Where clust'ring boughs with golden citron twine,  
While slow vibrations, dying on the breeze,  
Shall soothe his soul with harmony divine!  
Then let my form his yielding fancy seize,  
And all his fondest wishes, blend with mine.

**SONNET XIII. She endeavours  
to fascinate him**

BRING, bring to deck my brow, ye Sylvan girls,  
A roseate wreath; nor for my waving hair  
The costly band of studded gems prepare,  
Of sparkling crysolite or orient pearls:  
Love, o'er my head his canopy unfurls,  
His purple pinions fan the whisp'ring air;  
Mocking the golden sandal, rich and rare,  
Beneath my feet the fragrant woodbine curls.  
Bring the thin robe, to fold about my breast,  
White as the downy swan; while round my waist  
Let leaves of glossy myrtle bind the vest,  
Not idly gay, but elegantly chaste!  
Love scorns the nymph in wanton trappings drest;  
And charms the most conceal'd, are doubly grac'd.

**SONNET XIV. To the Æolian Harp**

COME, soft Æolian harp, while zephyr plays  
Along the meek vibration of thy strings,  
As twilight's hand her modest mantle brings,  
Blending with sober grey, the western blaze!  
O! prompt my Phaon's dreams with tend'rest lays,  
Ere night o'er shade thee with its humid wings,  
While the lorn Philomel his sorrow sings  
In leafy cradle, red with parting rays!  
Slow let thy dulcet tones on ether glide,  
So steals the murmur of the am'rous dove;  
The mazy legions swarm on ev'ry side,  
To lulling sounds the sunny people move!  
Let not the wise their little world deride,  
The smallest sting can wound the breast of Love.

**SONNET XV. Phaon awakes**

NOW, round my favour'd grot let roses rise,  
To strew the bank where Phaon wakes from rest;  
O! happy buds! to kiss his burning breast,  
And die, beneath the lustre of his eyes!  
Now, let the timbrels echo to the skies,  
Now damsels sprinkle cassia on his vest,  
With od'rous wreaths of constant myrtle drest,  
And flow'rs, deep tinted with the rainbow's dyes!  
From cups of porphyry let nectar flow,  
Rich as the perfume of Phoenicia's vine!  
Now let his dimpling cheek with rapture glow,  
While round his heart love's mystic fetters twine;  
And let the Grecian Lyre its aid bestow,  
In songs of triumph, to proclaim him mine!

**SONNET XVI. Sappho rejects Hope**

DELUSIVE Hope! more transient than the ray  
That leads pale twilight to her dusky bed,  
O'er woodland glen, or breezy mountain's head,  
Ling'ring to catch the parting sigh of day.  
Hence with thy visionary charms, away!  
Nor o'er my path the flow'rs of fancy spread;  
Thy airy dreams on peaceful pillows shed,  
And weave for thoughtless brows, a garland gay.  
Farewell low vallies; dizzy cliffs, farewell!  
Small vagrant rills that murmur as ye flow:  
Dark bosom'd labyrinth and thorny dell;

The task be mine all pleasures to forego;  
To hide, where meditation loves to dwell,  
And feed my soul, with luxury of woe!

**SONNET XVII. The Tyranny of Love**

LOVE steals unheeded o'er the tranquil mind,  
As Summer breezes fan the sleeping main,  
Slow through each fibre creeps the subtle pain,  
'Till closely round the yielding bosom twin'd.  
Vain is the hope the magic to unbind,  
The potent mischief riots in the brain,  
Grasps ev'ry thought, and burns in ev'ry vein,  
'Till in the heart the Tyrant lives enshrin'd.  
Oh! Victor strong! bending the vanquish'd frame;  
Sweet is the thralldom that thou bid'st us prove!  
And sacred is the tear thy victims claim,  
For blest are those whom sighs of sorrow move!  
Then nymphs beware how ye profane my name,  
Nor blame my weakness, till like me ye love!

**SONNET XVIII. To Phaon**

WHY art thou chang'd? O Phaon! tell me why?  
Love flies reproach, when passion feels decay;  
Or, I would paint the raptures of that day,  
When, in sweet converse, mingling sigh with sigh,  
I mark'd the graceful languor of thine eye  
As on a shady bank entranc'd we lay:  
O! Eyes! whose beamy radiance stole away  
As stars fade trembling from the burning sky!  
Why art thou chang'd? dear source of all my woes!  
Though dark my bosom's tint, through ev'ry vein  
A ruby tide of purest lustre flows,  
Warm'd by thy love, or chill'd by thy disdain;  
And yet no bliss this sensate Being knows;  
Ah! why is rapture so allied to pain?

**SONNET XIX. Suspects his constancy**

FAREWELL, ye coral caves, ye pearly sands,  
Ye waving woods that crown yon lofty steep;  
Farewell, ye Nereides of the glitt'ring deep,  
Ye mountain tribes, ye fawns, ye sylvan bands:  
On the bleak rock your frantic minstrel stands,  
Each task forgot, save that, to sigh and weep;  
In vain the strings her burning fingers sweep,  
No more her touch, the Grecian Lyre commands!  
In Circe's cave my faithless Phaon's laid,  
Her dæmons dress his brow with opiate flow'rs;

Or, loit'ring in the brown pomgranate shade,  
Beguile with am'rous strains the fateful hours;  
While Sappho's lips, to paly ashes fade,  
And sorrow's cank'ring worm her heart devours!

**SONNET XX. To Phaon**

OH! I could toil for thee o'er burning plains;  
Could smile at poverty's disastrous blow;  
With thee, could wander 'midst a world of snow,  
Where one long night o'er frozen Scythia reigns.  
Sever'd from thee, my sick'ning soul disdains  
The thrilling thought, the blissful dream to know,  
And can'st thou give my days to endless woe,  
Requiting sweetest bliss with cureless pains?  
Away, false fear! nor think capricious fate  
Would lodge a dæmon in a form divine!  
Sooner the dove shall seek a tyger mate,  
Or the soft snow-drop round the thistle twine;  
Yet, yet, I dread to hope, nor dare to hate,  
Too proud to sue! too tender to resign!

**SONNET XXI. Laments her  
early Misfortunes**

WHY do I live to loath the cheerful day,  
To shun the smiles of Fame, and mark the hours  
On tardy pinions move, while ceaseless show'rs  
Down my wan cheek in lucid currents stray?  
My tresses all unbound, nor gems display,  
Nor scents Arabian! on my path no flow'rs  
Imbibe the morn's resuscitating pow'rs,  
For one blank sorrow, saddens all my way!  
As slow the radiant Sun of reason rose,  
Through tears my dying parents saw it shine;  
A brother's frailties, swell'd the tide of woes,—  
And, keener far, maternal griefs were mine!  
Phaon! if soon these weary eyes shall close,  
Oh! must that task, that mournful task, be thine?

**SONNET XXII. Phaon forsakes her**

WILD is the foaming Sea! The surges roar!  
And nimbly dart the livid lightnings round!  
On the rent rock the angry waves rebound;  
Ah me! the less'ning bark is seen no more!  
Along the margin of the trembling shore,  
Loud as the blast my frantic cries shall sound,  
My storm-drench'd limbs the flinty fragments wound,

And o'er my bleeding breast the billows pour!  
Phaon! return! ye winds, O! waft the strain  
To his swift bark; ye barb'rous waves forbear!  
Taunt not the anguish of a lover's brain,  
Nor feebly emulate the soul's despair!  
For howling winds, and foaming seas, in vain  
Assail the breast, when passion rages there!

**SONNET XXIII. Sappho's Conjectures**

TO Ætna's scorching sands my Phaon flies!  
False Youth! can other charms attractive prove?  
Say, can Sicilian loves thy passions move,  
Play round thy heart, and fix thy fickle eyes,  
While in despair the Lesbian Sappho dies?  
Has Spring for thee a crown of poppies wove,  
Or dost thou languish in th' Idalian grove,  
Whose altar kindles, fann'd by Lover's sighs?  
Ah! think, that while on Ætna's shores you stray,  
A fire, more fierce than Ætna's, fills my breast;  
Nor deck Sicilian nymphs with garlands gay,  
While Sappho's brows with cypress wreaths are drest;  
Let one kind word my weary woes repay,  
Or, in eternal slumbers bid them rest.

**SONNET XXIV. Her Address to the Moon**

O THOU! meek Orb! that stealing o'er the dale  
Cheer'st with thy modest beams the noon of night!  
On the smooth lake diffusing silv'ry light,  
Sublimely still, and beautifully pale!  
What can thy cool and placid eye avail,  
Where fierce despair absorbs the mental sight,  
While inbred glooms the vagrant thoughts invite,  
To tempt the gulph where howling fiends assail?  
O, Night! all nature owns thy temper'd pow'r;  
Thy solemn pause, thy dews, thy pensive beam;  
Thy sweet breath whisp'ring the moonlight bow'r,  
While fainting flow'rets kiss the wand'ring stream!  
Yet, vain is ev'ry charm! and vain the hour,  
That brings to madd'ning love, no soothing dream!

**SONNET XXV. To Phaon**

CAN'ST thou forget, O! Idol of my Soul!  
Thy Sappho's voice, her form, her dulcet Lyre!  
That melting ev'ry thought to fond desire,  
Bade sweet delirium o'er thy senses roll?  
Cans't thou, so soon, renounce the blest control

That calm'd with pity's tears love's raging fire,  
 While Hope, slow breathing on the trembling wire,  
 In every note with soft persuasion stole?  
 Oh! Sov'reign of my heart! return! return!  
 For me no spring appears, no summers bloom,  
 No Sun-beams glitter, and no altars burn!  
 The mind's dark winter of eternal gloom,  
 Shews 'midst the waste a solitary urn,  
 A blighted laurel, and a mould'ring tomb!

**SONNET XXVI. Contemns Philosophy**

WHERE antique woods o'er-hang the mountain's crest,  
 And mid-day glooms in solemn silence lour;  
 Philosophy, go seek a lonely bow'r,  
 And waste life's fervid noon in fancied rest.  
 Go, where the bird of sorrow weaves her nest,  
 Cooing, in sadness sweet, through night's dim hour;  
 Go, cull the dew-drops from each potent flow'r  
 That med'cines to the cold and reas'ning breast!  
 Go, where the brook in liquid lapse steals by,  
 Scarce heard amid'st the mingling echoes round,  
 What time, the moon fades slowly down the sky,  
 And slumb'ring zephyrs moan, in caverns bound:  
 Be these thy pleasures, dull Philosophy!  
 Nor vaunt the balm, to heal a lover's wound.

**SONNET XXVII. Sappho's Address  
 to the Stars**

OH! ye bright Stars! that on the Ebon fields  
 Of Heav'n's vast empire, trembling seem to stand;  
 'Till rosy morn unlocks her portal bland,  
 Where the proud Sun his fiery banner wields!  
 To flames, less fierce than mine, your lustre yields,  
 And pow'rs more strong my countless tears command;  
 Love strikes the feeling heart with ruthless hand,  
 And only spares the breast which dullness shields!  
 Since, then, capricious nature but bestows  
 The fine affections of the soul, to prove  
 A keener sense of desolating woes,  
 Far, far from me the empty boast remove;  
 If bliss from coldness, pain from passion flows,  
 Ah! who would wish to feel, or learn to love?

**SONNET XXVIII. Describes  
 the fascinations of Love**

WEAK is the sophistry, and vain the art  
 That whispers patience to the mind's despair!  
 That bids reflection bathe the wounds of care,

While Hope, with pleasing phantoms, soothes their smart;  
For mem'ry still, reluctant to depart  
From the dear spot, once rich in prospects fair,  
Bids the fond soul enamour'd linger there,  
And its least charm is grateful to the heart!  
He never lov'd, who could not muse and sigh,  
Spangling the sacred turf with frequent tears,  
Where the small rivulet, that ripples by,  
Recalls the scenes of past and happier years,  
When, on its banks he watch'd the speaking eye,  
And one sweet smile o'erpaid an age of fears!

**SONNET XXIX. Determines to follow Phaon**

FAREWELL, ye tow'ring Cedars, in whose shade,  
Lull'd by the Nightingale, I sunk to rest,  
While spicy breezes hover'd o'er my breast  
To fan my cheek, in deep'ning tints array'd;  
While am'rous insects, humming round me, play'd,  
Each flow'r forsook, of prouder sweets in quest;  
Of glowing lips, in humid fragrance drest,  
That mock'd the Sunny Hybla's vaunted aid!  
Farewell, ye limpid rivers! Oh! farewell!  
No more shall Sappho to your grotts repair;  
No more your white waves to her bosom swell,  
Or your dank weeds, entwine her floating hair;  
As erst, when Venus in her sparry cell  
Wept, to behold a brighter goddess there!

**SONNET XXX. Bids farewell to Lesbos**

O'ER the tall cliff that bounds the billowy main  
Shad'wing the surge that sweeps the lonely strand,  
While the thin vapours break along the sand,  
Day's harbinger unfolds the liquid plain.  
The rude Sea murmurs, mournful as the strain  
That love-lorn minstrels strike with trembling hand,  
While from their green beds rise the Syren band  
With tongues aërial to repeat my pain!  
The vessel rocks beside the pebbly shore,  
The foamy curls its gaudy trappings lave;  
Oh! Bark propitious! bear me gently o'er,  
Breathe soft, ye winds; rise slow, O! swelling wave!  
Lesbos; these eyes shall meet thy sands no more:  
I fly, to seek my Lover, or my Grave!

**SONNET XXXI. Describes her Bark**

FAR o'er the waves my lofty Bark shall glide,  
Love's frequent sighs the flutt'ring sails shall swell,  
While to my native home I bid farewell,

Hope's snowy hand the burnish'd helm shall guide!  
 Tritons shall sport amidst the yielding tide,  
 Myriads of Cupids round the prow shall dwell,  
 And Venus, thron'd within her opal shell,  
 Shall proudly o'er the glitt'ring billows ride!  
 Young Dolphins, dashing in the golden spray,  
 Shall with their scaly forms illumine the deep  
 Ting'd with the purple flush of sinking day,  
 Whose flaming wreath shall crown the distant steep;  
 While on the breezy deck soft minstrels play,  
 And songs of love, the lover soothe to sleep!

**SONNET XXXII. Dreams of a Rival**

BLEST as the Gods! Sicilian Maid is he,  
 The youth whose soul thy yielding graces charm;  
 Who bound, O! thralldom sweet! by beauty's arm,  
 In idle dalliance fondly sports with thee!  
 Blest as the Gods! that iv'ry throne to see,  
 Throbbing with transports, tender, timid, warm!  
 While round thy fragrant lips light zephyrs swarm,  
 As op'ning buds attract the wand'ring Bee!  
 Yet, short is youthful passion's fervid hour;  
 Soon, shall another clasp the beauteous boy;  
 Soon, shall a rival prove, in that gay bow'r,  
 The pleasing torture of excessive joy!  
 The Bee flies sicken'd from the sweetest flow'r;  
 The lightning's shaft, but dazzles to destroy!

**SONNET XXXIII. Reaches Sicily**

I WAKE! delusive phantoms hence, away!  
 Tempt not the weakness of a lover's breast;  
 The softest breeze can shake the halcyon's nest,  
 And lightest clouds o'er cast the dawning ray!  
 'Twas but a vision! Now, the star of day  
 Peers, like a gem on Ætna's burning crest!  
 Wellcome, ye Hills, with golden vintage drest;  
 Sicilian forests brown, and vallies gay!  
 A mournful stranger, from the Lesbian Isle,  
 Not strange, in loftiest eulogy of Song!  
 She, who could teach the Stoic's cheek to smile,  
 Thaw the cold heart, and chain the wond'ring throng,  
 Can find no balm, love's sorrows to beguile;  
 Ah! Sorrows known too soon! and felt too long!

**SONNET XXXIV. Sappho's Prayer to Venus**

VENUS! to thee, the Lesbian Muse shall sing,  
 The song, which Myttellenian youths admir'd,  
 When Echo, am'rous of the strain inspir'd,

Bade the wild rocks with madd'ning plaudits ring!  
 Attend my pray'r! O! Queen of rapture! bring  
 To these fond arms, he, whom my soul has fir'd;  
 From these fond arms remov'd, yet, still desir'd,  
 Though love, exulting, spreads his varying wing!  
 Oh! source of ev'ry joy! of ev'ry care!  
 Blest Venus! Goddess of the zone divine!  
 To Phaon's bosom, Phaon's victim bear;  
 So shall her warmest, tend'rest vows be thine!  
 For Venus, Sappho shall a wreath prepare,  
 And Love be crown'd, immortal as the Nine!

**SONNET XXXV. Reproaches Phaon**

WHAT means the mist opake that veils these eyes;  
 Why does yon threat'ning tempest shroud the day?  
 Why does thy altar, Venus, fade away,  
 And on my breast the dews of horror rise?  
 Phaon is false! be dim, ye orient Skies,  
 And let black Erebus succeed your ray;  
 Let clashing thunders roll, and lightnings play;  
 Phaon is false! and hopeless Sappho dies!  
 "Farewell! my Lesbian love, you might have said,"  
 Such sweet remembrance had some pity prov'd,  
 "Or coldly thus, farewell, Oh! Lesbian maid"  
 No task severe, for one so fondly lov'd!  
 The gentle thought had sooth'd my wand'ring shade,  
 From life's dark valley, and its thorns remov'd!

**SONNET XXXVI. Her confirmed Despair**

LEAD me, Sicilian Maids, to haunted bow'rs,  
 While yon pale moon displays her faintest beams  
 O'er blasted woodlands, and enchanted streams,  
 Whose banks infect the breeze with pois'nous flow'rs.  
 Ah! lead me, where the barren mountain tow'rs,  
 Where no sounds echo, but the night-owl's screams,  
 Where some lone spirit of the desert gleams,  
 And lurid horrors wing the fateful hours!  
 Now goaded frenzy grasps my shrinking brain,  
 Her touch absorbs the crystal fount of woe!  
 My blood rolls burning through each gasping vein;  
 Away, lost Lyre! unless thou can'st bestow  
 A charm, to lull that agonizing pain,  
 Which those who never lov'd, can never know!

**SONNET XXXVII. Foresees her Death**

WHEN, in the gloomy mansion of the dead,  
 This with'ring heart, this faded form shall sleep:  
 When these fond eyes, at length shall cease to weep,

And earth's cold lap receive this fev'rish head:  
Envy shall turn away, a tear to shed,  
And Time's obliterating pinions sweep  
The spot, where poets shall their vigils keep,  
To mourn and wander near my freezing bed!  
Then, my pale ghost, upon th' Elysian shore,  
Shall smile, releas'd from ev'ry mortal care;  
While, doom'd love's victim to repine no more,  
My breast shall bathe in endless rapture there!  
Ah! no! my restless shade would still deplore,  
Nor taste that bliss, which Phaon did not share.

**SONNET XXXVIII. To a Sigh**

OH Sigh! thou steal'st, the herald of the breast,  
The lover's fears, the lover's pangs to tell;  
Thou bid'st with timid grace the bosom swell,  
Cheating the day of joy, the night of rest!  
Oh! lucid Tears! with eloquence confest,  
Why on my fading cheek unheeded dwell,  
Meek, as the dew-drops on the flowret's bell  
By ruthless tempests to the green-sod prest.  
Fond sigh be hush'd! congeal, O! slighted tear!  
Thy feeble pow'rs the busy Fates control!  
Or if thy crystal streams again appear,  
Let them, like Lethe's, to oblivion roll:  
For Love the tyrant plays, when hope is near,  
And she who flies the lover, — chains the soul!

**SONNET XXXIX. To the Muses**

PREPARE your wreaths, Aonian maids divine,  
To strew the tranquil bed where I shall sleep;  
In tears, the myrtle and the laurel steep,  
And let Erato's hand the trophies twine.  
No parian marble, there, with labour'd line,  
Shall bid the wand'ring lover stay to weep;  
There holy silence shall her vigils keep,  
Save, when the nightingale such woes as mine  
Shall sadly sing; as twilight's curtains spread,  
There shall the branching lotos widely wave,  
Sprinkling soft show'rs upon the lily's head,  
Sweet drooping emblem for a lover's grave!  
And there shall Phaon pearls of pity shed,  
To gem the vanquish'd heart he scorn'd to save!

**SONNET XL. Visions appear  
to her in a dream**

ON the low margin of a murm'ring stream,  
As rapt in meditation's arms I lay;

Each aching sense in slumbers stole away,  
 While potent fancy form'd a soothing dream;  
 O'er the Leucadian deep, a dazzling beam  
 Shed the bland light of empyrean day!  
 But soon transparent shadows veil'd each ray,  
 While mystic visions sprang athwart the gleam!  
 Now to the heaving gulf they seem'd to bend,  
 And now across the sphery regions glide;  
 Now in mid-air, their dulcet voices blend,  
 "Awake! awake!" the restless phalanx cried,  
 See ocean yawns the lover's woes to end,  
 "Plunge the green wave, and bid thy griefs subside."

**SONNET XLI. Resolves to take  
 the Leap of Leucata**

YES, I will go, where circling whirlwinds rise,  
 Where threat'ning clouds in sable grandeur lour;  
 Where the blast yells, the liquid columns pour,  
 And madd'ning billows combat with the skies!  
 There, while the Dæmon of the tempest flies  
 On growing pinions through the troublous hour,  
 The wild waves gasp impatient to devour,  
 And on the rock the waken'd Vulture cries!  
 Oh! dreadful solace to the stormy mind!  
 To me, more pleasing than the valley's rest,  
 The woodland songsters, or the sportive kind,  
 That nip the turf, or prune the painted crest;  
 For in despair alone, the wretched find  
 That unction sweet, which lulls the bleeding breast!

**SONNET XLII. Her last Appeal to Phaon**

OH! can'st thou bear to see this faded frame,  
 Deform'd and mangled by the rocky deep?  
 Wilt thou remember, and forbear to weep,  
 My fatal fondness, and my peerless fame?  
 Soon o'er this heart, now warm with passion's flame,  
 The howling winds and foamy waves shall sweep;  
 Those eyes be ever clos'd in death's cold sleep,  
 And all of Sappho perish, but her name!  
 Yet, if the Fates suspend their barb'rous ire,  
 If days less mournful, Heav'n designs for me!  
 If rocks grow kind, and winds and waves conspire,  
 To bear me softly on the swelling sea;  
 To Phoebus only will I tune my Lyre,  
 "What suits with Sappho, Phoebus suits with thee!"

**SONNET XLIII. Her Reflections  
on the Leucadian Rock before she perishes**

While from the dizzy precipice I gaze,  
The world receding from my pensive eyes,  
High o'er my head the tyrant eagle flies,  
Cloth'd in the sinking sun's transcendent blaze!  
The meek-ey'd moon, 'midst clouds of amber plays  
As o'er the purpling plains of light she hies,  
Till the last stream of living lustre dies,  
And the cool concave owns her temper'd rays!  
So shall this glowing, palpitating soul,  
Welcome returning Reason's placid beam,  
While o'er my breast the waves Lethean roll,  
To calm rebellious Fancy's fev'rish dream;  
Then shall my Lyre disdain love's dread control,  
And loftier passions, prompt the loftier theme!

**SONNET XLIV. Conclusive.**

HERE droops the muse! while from her glowing mind,  
Celestial Sympathy, with humid eye,  
Bids the light Sylph capricious Fancy fly,  
Time's restless wings with transient flow'r's to bind!  
For now, with folded arms and head inclin'd,  
Reflection pours the deep and frequent sigh,  
O'er the dark scroll of human destiny,  
Where gaudy buds and wounding thorns are twin'd.  
O! Sky-born VIRTUE! sacred is thy name!  
And though mysterious Fate, with frown severe,  
Oft decorates thy brows with wreaths of Fame,  
Bespangled o'er with sorrow's chilling tear!  
Yet shalt thou more than mortal raptures claim,  
The brightest planet of th' ETERNAL SPHERE!

**Вопросы и задания**

1. Определите отличительные черты «правильного» и «неправильного» сонета, используя предисловие М. Робинсон к сонетному циклу «Сапфо и Фаон».
2. Какую традицию жанра сонета продолжает М. Робинсон – итальянскую или английскую? Какой рисунок рифмовки отличает сонет М. Робинсон?
3. Приведите примеры аллегорий в сонетах.
4. Приведите примеры метафор и символов в сонетах.
5. Что отличает способ лирического переживания М. Робинсон – эготизм или имперсонализм?
6. Сделайте подстрочный перевод одного из сонетов.

## Mary TIGHE

### PSYCHE OR THE LEGEND OF LOVE<sup>1</sup>

#### Argument

*Introduction. The power of Love to soften adversity. Exhortation to guard Love from the attacks of Ill-temper, which conduct to Indifference and Disgust. Psyche becalmed. Psyche surprised and carried to the Island of Indifference. Pursued and rescued by her Knight. The Voyage concluded. Psyche brought home beholds again the Temple of Love. Is reunited to her Lover, and invited by Venus to receive in Heaven her Apotheosis. Conclusion.*

#### Canto VI

When pleasure sparkles in the cup of youth,  
And the gay hours on downy wing advance,  
Oh! then tis sweet to hear the lip of truth  
Breathe the soft vows of love, sweet to entrance  
The raptured soul by intermingling glance  
Of mutual bliss; sweet amid roseate bowers,  
Led by the hand of Love, to weave the dance,  
Or unmolested crop life's fairy flowers,  
Or bask in joy's bright sun through calm unclouded hours.

Yet they, who light of heart in may-day pride  
Meet love with smiles and gaily amorous song,  
(Though he their softest pleasures may provide,  
Even then when pleasures in full concert throng)  
They cannot know with what enchantment strong  
He steals upon the tender suffering soul,  
What gently soothing charms to him belong,  
How melting sorrow owns his soft control,  
Subsiding passions hushed in milder waves to roll.

When vexed by cares and harassed by distress,  
The storms of fortune chill thy soul with dread,  
Let Love, consoling Love! still sweetly bless,  
And his assuasive balm benignly shed:  
His downy plumage o'er thy pillow spread  
Shall lull thy weeping sorrows to repose;  
To Love the tender heart hath ever fled,  
As on its mother's breast the infant throws  
Its sobbing face, and there in sleep forgets its woes.

Oh! fondly cherish then the lovely plant,  
Which lenient Heaven hath given thy pains to ease;  
Its lustre shall thy summer hours enchant,

---

<sup>1</sup> Tighe Mary. Psyche or the Legend of Love. Canto VI // Romanticism. An Antology / ed. by D. Wu. Oxford, 1995. P. 198–274.

And load with fragrance every prosperous breeze,  
And when rude winter shall thy roses seize,  
When nought through all thy bowers but thorns remain,  
This still with undeciduous charms shall please,  
Screen from the blast and shelter from the rain,  
And still with verdure, cheer the desolated plain.

Through the hard season Love with plaintive note  
Like the kind red-breast tenderly shall sing,  
Which swells mid dreary snows its tuneful throat,  
Brushing the cold dews from its shivering wing,  
With cheerful promise of returning spring  
To the mute tenants of the leafless grove.  
Guard thy best treasure from the venom'd sting  
Of baneful peevishness; oh! never prove  
How soon ill-temper's power can banish gentle Love!

Repentance may the storms of passion chase,  
And Love, who shrunk affrighted from the blast,  
May hush his just complaints in soft embrace,  
And smiling wipe his tearful eye at last:  
Yet when the wind's rude violence is past,  
Look what a wreck the scattered fields display!  
See on the ground the withering blossoms cast!  
And hear sad Philomel with piteous lay  
Deplore the tempest's rage that swept her young away.

The tears capricious beauty loves to shed,  
The pouting lip, the sullen silent tongue,  
May wake the impassioned lovers tender dread,  
And touch the spring that clasps his soul so strong;  
But ah, beware! the gentle power too long  
Will not endure the frown of angry strife;  
He shuns contention, and the gloomy throng  
Who blast the joys of calm domestic life,  
And flies when discord shakes her brand with quarrels rife.

Oh! he will tell you that these quarrels bring  
The ruin, not renewal of his flame:  
If oft repeated, lo! on rapid wing  
He flies to hide his fair but tender frame;  
From violence, reproach, or peevish blame  
Irrevocably flies. Lament in vain!  
Indifference comes the abandoned heart to claim,

Asserts for ever her repulsive reign,  
Close followed by disgust and all her chilling train.

Indifference, dreaded power! what art shall save  
The good so cherished from thy grasping hand?  
How shall young Love escape the untimely grave  
Thy treacherous arts prepare? or how withstand  
The insidious foe, who with her leaden band  
Enchains the thoughtless, slumbering deity?  
Ah, never more to wake! or e'er expand  
His golden pinions to the breezy sky,  
Or open to the sun his dim and languid eye.

Who can describe the hopeless, silent pang  
With which the gentle heart first marks her sway?  
Eyes the sure progress of her icy fang  
Resistless, slowly fastening on her prey;  
Sees rapture's brilliant colours fade away,  
And all the glow of beaming sympathy;  
Anxious to watch the cold averted ray  
That speaks no more to the fond meeting eye  
Enchanting tales of love, and tenderness, and joy.

Too faithful heart! thou never canst retrieve  
Thy withered hopes: conceal the cruel pain!  
O'er thy lost treasure still in silence grieve;  
But never to the unfeeling ear complain:  
From fruitless struggles dearly bought refrain!  
Submit at once--the bitter task resign,  
Nor watch and fan the expiring flame in vain;  
Patience, consoling maid, may yet be thine,  
Go seek her quiet cell, and hear her voice divine!

But lo! the joyous sun, the soft-breathed gales  
By zephyrs sent to kiss the placid seas,  
Curl the green wave, and fill the swelling sails;  
The seamen's shouts, which jocund hail the breeze,  
Call the glad knight the favouring hour to seize.  
Her gentle hostess Psyche oft embraced,  
Who still solicitous her guest to please  
On her fair breast a talisman had placed,  
And with the valued gem her parting blessing graced.

How gaily now the bark pursues its way  
Urged by the steady gale! while round the keel

The bubbling currents in sweet whispers play,  
Their force repulsive now no more they feel;  
No clouds the unsullied face of heaven conceal,  
But the clear azure one pure dome displays,

Whether it bids the star of day reveal  
His potent beams, or Cynthia's milder rays  
On deep cerulean skies invite the eye to gaze.

Almost unconscious they their course pursue,  
So smooth the vessel cuts the watery plain;  
The wide horizon to their boundless view  
Gives but the sky, and Neptune's ample reign:  
Still the unruffled bosom of the main  
Smiles undiversified by varying wind;  
No toil the idle mariners sustain,  
While, listless, slumbering o'er his charge reclined,  
The pilot cares no more the unerring helm to mind.

With light exulting heart glad Psyche sees  
Their rapid progress as they quit the shore:  
Yet weary languor steals by slow degrees  
Upon her tranquil mind; she joys no more  
The never changing scene to wander o'er  
With still admiring eye; the enchanting song  
Yields not that lively charm it knew before,  
When first enraptured by his tuneful tongue  
She had her vocal knight the heavenly strain prolong.

A damp chill mist now deadens all the air,  
A drowsy dullness seems o'er all to creep,  
No more the heavens their smile of brightness wear,  
The winds are hushed, while the dim glassy deep  
Oppressed by sluggish vapours seems to sleep;  
See his light scarf the knight o'er Psyche throws,  
Solicitous his lovely charge to keep  
From still increasing cold; while deep repose  
Benumbs each torpid sense and bids her eye-lids close.

Now as with languid stroke they ply the oars,  
While the dense fog obscures their gloomy way;  
Hymen, well used to coast these dangerous shores,  
Roused from the dreaming trance in which he lay,  
Cries to the knight in voice of dread dismay,  
"Steer hence thy bark, oh! yet in time beware;

Here lies Petrea, which with baneful sway  
Glacella rules, I feel the dank cold air,  
I hear her chilling voice, methinks it speaks despair!"

Even while he speaks, behold the vessel stands  
Immoveable! in vain the pilot tries  
The helm to turn; fixed in the shallow strands,  
No more obedient to his hand, it lies,  
The disappointed oar no aid supplies  
While sweeping o'er the sand it mocks their force.  
The anxious knight to Constance now applies,  
To his oft tried assistance has recourse,  
And bids his active mind design some swift resource.

Debating doubtfully awhile they stood,  
At length on their united strength rely,  
To force the bark on the supporting flood;  
They rouse the seamen, who half slumbering lie,  
Subdued and loaded by the oppressive sky.  
Then wading mid the fog, with care explore  
What side the deepest waters may supply,  
And where the shallows least protect the shore,  
While through their darksome search the star sheds light before.

Mean time deep slumbers of the vaporous mist  
Hang on the heavy eye-lids of the fair;  
And Hymen too, unable to resist  
The drowsy force of the o'erwhelming air,  
Laid at her feet at length forgets his care.  
When lo! Glacella's treacherous slaves advance,  
Deep wrapt in thickest gloom; the sleeping fair  
They seize, and bear away in heedless trance,  
Long ere her guardian knight suspects the bitter chance.

Thus the lorn traveller imprudent sleeps  
Where his high glaciers proud Locendro shews;  
Thus o'er his limbs resistless torpor creeps,  
As yielding to the fatal deep repose  
He sinks benumbed upon the Alpine snows,  
And sleeps no more to wake; no more to view  
The blooming scenes his native vales disclose,  
Or ever more the craggy path pursue,  
Or o'er the lichen'd steep the chamois chase renew.

Lo! to their queen they bear their sleeping prey,  
Deep in her ice-built castle's gloomy state,  
There on a pompous couch they gently lay  
Psyche, as yet unconscious of her fate,  
And when her heavy eyes half opening late  
Dimly observe the strange and unknown scenes,  
As in a dream she views her changed estate,  
Gazing around with doubtful, troubled mien  
Now on the stupid crowd, now on their dull proud queen.

With vacant smile, and words but half exprest,  
In one ungracious, never-varying tone,  
Glacella welcomes her bewildered guest,  
And bids the chief supporter of her throne  
Approach and make their mighty mistress known,  
Proud Selfishness, her dark ill-favoured lord!  
Her gorgeous seat, which still he shared alone,  
He slowly leaves obedient to her word,  
And ever as he moved the cringing train adored.

Nought of his shapeless form to sight appears,  
Impenetrable furs conceal each part;  
Harsh and unpleasing sounds in Psyche's ears  
That voice which had subdued full many a heart;  
While he, exerting every specious art,  
Persuades her to adore their queen's control;  
Yet would he not Glacella's name impart,  
But with false title, which she artful stole  
From fair Philosophy, deludes the erring soul.

"Rest, happy fair!" he cries, "who here hast found  
From all the storms of life a safe retreat,  
Sorrow thy breast henceforth no more shall wound  
Nor care invade thee in this quiet seat:  
The voice of the distressed no more shall meet  
The sympathizing ear; another's woes  
Shall never interrupt the stillness sweet,  
Which here shall hush thee to serene repose,  
Nor damp the constant joys these scenes for thee disclose.

Fatigue no more thy soft and lovely frame  
With vain benevolence and fruitless care;  
No deep heaved sigh shall here thy pity claim,  
Nor hateful want demand thy wealth to share;  
For thee shall Independence still prepare

Pleasures unmingled, and for ever sure;  
His lips our sovereign's peaceful laws declare,  
Centre existence in thyself secure,  
Nor let an alien shade thy sunshine e'er obscure."

He spoke, and lo! unnumbered doors unfold,  
And various scenes of revelry display;  
Here Grandeur sunk beneath the massive gold;  
Here discontented Beauty pined away,  
And vainly conscious asked her promised sway;  
Here Luxury prepared his sumptuous feast,  
While lurking Apathy behind him lay  
To poison all the insipid food he drest,  
And shake his poppy crown o'er every sated guest.

The hireling minstrels strike their weary lyre,  
And slumber o'er the oft repeated strain;  
No listless youth to active grace they fire:  
Here Eloquence herself might plead in vain,  
Nor one of all the heartless crowd could gain:  
And thou, oh! sweeter than the Muses song,  
Affection's voice divine! with cold disdain  
Even thou art heard, while mid the insulting throng  
The daunted, shivering form moves timidly along!

Thus o'er the oiled surface softly slides  
The unadmitted stream, rapid it flows,  
And from the impervious plain pellucid glides;  
Repulsed with gentle murmurs thus it goes,  
Till in the porous earth it finds repose,  
Concealed and sheltered in its parents' breast:  
Oh! man's best treasure in this vale of woes!  
Still cheer the sad, and comfort the distrest,  
Nor ever be thy voice by selfishness opprest!

Psyche with languid step he leads around,  
And bids her all the castle's splendour see.  
Here Dissipation's constant sports abound,  
While her loose hand in seeming bounty free,  
Her scentless roses, painted mimicry,  
Profusely sheds; here Pride unheeded tells  
To nodding crowds his ancient pedigree;  
And Folly with reiterated spells  
To count her spotted cards the yawning group compels.

“See how, attentive to her subjects ease,”  
To their reluctant prey exclaims her guide,  
Each fleeting joy of life she bids them seize,  
Anxious for each gay pastime to provide;  
See her fast spreading power increasing wide,  
Adored and worshipped in each splendid dome!  
Lo! Beauty glows for ever at her side,  
She bids her cheek the unvarying rose assume;  
And Bacchus sees for her his votive ivy bloom.

Is aught then wanting in this fairy bower?  
“Or is there aught which yet thy heart can move?”  
That heart, unyielding to their sovereign’s power,  
In gentle whispers sighing answers, “Love!”  
While scornful smiles the fond reply reprove,  
“Lo!” he exclaims, “thy vanquished Cupid view;  
He oft with powerful arms had vainly strove  
Our sovereign’s rocky fortress to subdue,  
Now, subject to her reign, he yields obedience due.”

Wondering she gazed around, and where he points,  
An idiot child in golden chains she spies,  
Rich cumbrous gems load all his feeble joints,  
A gaudy bandage seels his stupid eyes,  
And foul Desire his short-lived torch supplies:  
By the capricious hand of Fashion led,  
Her sudden starts with tottering step he tries  
Submissive to attend: him had she bred,  
And Selfishness himself the nursling ever fed.

With lustre false his tinsel arms to deck  
Ungraceful ornaments around him shone,  
Gifts of his sportive guide; she round his neck  
A glittering cord insultingly had thrown,  
Loading its pendent purse with many a stone  
And worthless dross, and ever as he went,  
His leaden darts, with wanton aim unknown,  
Now here, now there, in careless chance she sent,  
That oft their blunted force in empty air was spent.

Shocked, from the gross imposture Psyche turned  
With horror and disgust her fearful eye;  
Her fate forlorn in silent anguish mourned,  
And called her knight with many a hopeless sigh.

But see, the crowds in sudden tumult fly!  
The doors, fast closing to exclude some foe,  
Proclaim to Psyche's hopes her hero nigh:  
Escaping from her guard she flies, when lo!  
His form the bursting gates in awful beauty shew.

"Fly from these dangerous walls," his page exclaims;  
Swift let us haste our floating bark to gain!  
See thy knight's wondrous dart in terror flames;  
Soon shall these ice-built walls no shape retain!  
"Nor can their Queen his dreaded sight sustain."  
Scarcely she heard while rapidly she fled,  
Even as a bird, escaped the wily train  
The fowler with destructive art had spread,  
Nor panting stays its flight, nor yet foregoes its dread.

See how astonished now the crowd supine,  
Roused by his potent voice, confused arise;  
In tottering masses o'er their heads decline  
Dissolving walls; they gaze with wild surprise,  
And each affrighted from the ruin flies —  
Pitying he views the vain unfeeling band  
Beneath his care, a vile and worthless prize,  
Their Queen alone his vengeful arms demand,  
But unknown force was hers his terrors to withstand.

A shield she had of more than Gorgon power,  
And whom she would she could transform to stone,  
Nor ever had it failed her till that hour:  
She proves his form invincible alone,  
And calls its force petrific on her own.  
Amazed he sees the indurated train,  
The callous tenants of the silent throne,  
And all the marble subjects of their reign,  
Inviolably hard, their breathless shape retain.

The magic shield he thence in triumph bore,  
Resolved, in pity to the human race,  
Her noxious hands its might should guide no more,  
And bade the seas conceal its Hydra face:  
Oh! kindly meant, though much defeated grace!  
For though the o'erwhelming weight of sounding waves  
Conceal its rugged orb a little space,  
Snatched by Glacella from the dark deep caves,

Once more the arm of Love with potent spell it braves.

But Psyche, rescued from their cruel scorn,  
Urges her knight to hasten from the shore:  
The buoyant vessel on the billows borne  
Rides proudly o'er the mounting surge once more;  
Again they spread the sails, the feathered oar  
Skims with impatient stroke the sparkling tide;  
The blushing Hymen now their smiles restore  
Again to frolic gaily at their side,  
Though still their playful taunts reproach their slumbering guide.

Psyche looks back with horror on the coast;  
Black, drear, and desolate is all the scene:  
The rocky cliffs still human shape may boast;  
There the sad victims of the cruel Queen,  
Memorials of her baneful power, are seen:  
No vine crowned hills, no glowing vales appear,  
Nor the white cottage laughs upon the green;  
The black and leafless thorn alone is there,  
And the chill mountains lift their summits wild and bare.

Her spirits lighten as they leave behind  
The dreary prospect of Glacella's isle;  
She blest with gladdened heart the light-winged wind  
That bears her swiftly from a scene so vile;  
With glistening eye, and hope's prophetic smile,  
She hears her knight foretel their dangers o'er,  
That sure success shall crown their fated toil,  
And soon arriving at that happy shore,  
Love shall again be found, and leave his bride no more.

Now, from light slumbers and delicious dreams,  
The jocund cry of joy aroused the fair;  
The morn that kissed her eyes with golden beams,  
Bade her the universal transport share;  
Divinely breathed the aromatic air,  
And Psyche's heart, half fainting with delight,  
In the peculiar odour wafted there  
Recalled the breezes which, o'er scenes most bright,  
Their wings of perfume shook, and lingering stayed their flight.

The lovely shore the mariners descry,  
And many a gladsome cheer the prospect hails;  
Its graceful hills rise full before the eye,

While eagerly expanding all their sails  
They woo the freshness of the morning gales:  
The approaching scenes new opening charms display,  
And Psyche's palpitating courage fails,  
She sees arrived at length the important day,  
Uncertain yet of power the mandate to obey.

But one dear object every wish confines,  
Her spouse is promised in that bower of rest;  
And shall the sun, that now so cheerful shines,  
Indeed behold her to his bosom prest,  
And in his heavenly smiles of fondness blest?  
Oh! tis too much! – exhausted life she fears  
Will struggling leave her agitated breast,  
Ere to her longing eyes his form appears,  
Or the soft hand of Love shall wipe away her tears.

Oh! how impatience gains upon the soul  
When the long promised hour of joy draws near!  
How slow the tardy moments seem to roll!  
What spectres rise of inconsistent fear!  
To the fond doubting heart its hopes appear  
Too brightly fair, too sweet to realize;  
All seem but day-dreams of delight too dear!  
Strange hopes and fears in painful contest rise,  
While the scarce trusted bliss seems but to cheat the eyes.

But safely anchored in the happy port,  
Led by her knight the golden sands she prest:  
His heart beat high, his panting breath heaved short,  
And sighs proclaim his agitated breast  
By some important secret thought opprest:  
“At length,” he cries, “behold the fated spring!  
Yon rugged cliff conceals the fountain blest,  
(Dark rocks its crystal source o’ershadowing,)  
And Constance swift for thee the destined urn shall bring.”

He speaks, but scarce she hears, her soul intent  
Surveys as in a dream each well known scene:  
Now from the pointed hills her eye she bent  
Inquisitive o’er all the sloping green;  
The graceful temple meet for Beauty’s queen,  
The orange groves that ever blooming glow,  
The silvery flood, the ambrosial air serene,

The matchless trees that fragrant shade bestow,  
All speak to Psyche's soul, all seem their queen to know.

Let the vain rover, who his youth hath past  
Mised in idle search of happiness,  
Declare, by late experience taught at last,  
In all his toils he gained but weariness,  
Wooed the coy goddess but to find that less  
She ever grants where dearest she is bought;  
She loves the sheltering bowers of home to bless,  
Marks with her peaceful hand the favourite spot,  
And smiles to see that Love has home his Psyche brought.

On the dear earth she kneels the turf to press,  
With grateful lips and fondly streaming eyes,  
"Are these the unknown bowers of Happiness?  
Oh! justly called, and gained at last!" she cries,  
As eagerly to seize the urn she flies.  
But lo! while yet she gazed with wondering eye  
Constance ascends the steep to gain the prize,  
The eagle's eyry is not built so high  
As soon she sees his star bright blazing to the sky.

With light and nimble foot the boy descends,  
And lifts the urn triumphant in his hand;  
Low at the turf-raised altar Psyche bends,  
While her fond eyes her promised Love demand;  
Close at her side her faithful guardians stand,  
As thus with timid voice she pays her vows,  
Venus, fulfilled is thine adored command,  
Thy voice divine the suppliant's claim allows,  
"The smile of favour grant, restore her heavenly spouse."

Scarce on the altar had she placed the urn,  
When lo! in whispers to her ravished ear  
Speaks the soft voice of Love! "Turn, Psyche, turn!  
And see at last, released from every fear,  
Thy spouse, thy faithful knight, thy lover here!"  
From his celestial brow the helmet fell,  
In joy's full glow, unveiled his charms appear,  
Beaming delight and love unspeakable,  
While in one rapturous glance their mingling souls they tell.

Two tapers thus, with pure converging rays,  
In momentary flash their beams unite,

Shedding but one inseparable blaze  
Of blended radiance and effulgence bright,  
Self-lost in mutual intermingling light;  
Thus, in her lover's circling arms embraced,  
The fainting Psyche's soul, by sudden flight,  
With his its subtlest essence interlaced;  
Oh! bliss too vast for thought! by words how poorly traced!

Fond youth! whom Fate hath summoned to depart,  
And quit the object of thy tenderest love,  
How oft in absence shall thy pensive heart  
Count the sad hours which must in exile move,  
And still their irksome weariness reprove;  
Distance with cruel weight but loads thy chain  
With every step which bids thee farther rove,  
While thy reverted eye, with fruitless pain,  
Shall seek the trodden path its treasure to regain.

For thee what rapturous moments are prepared!  
For thee shall dawn the long expected day!  
And he who ne'er thy tender woes hath shared,  
Hath never known the transport they shall pay,  
To wash the memory of those woes away;  
The bitter tears of absence thou must shed,  
To know the bliss which tears of joy convey,  
When the long hours of sad regret are fled,  
And in one dear embrace thy pains compensated!

Even from afar beheld, how eagerly  
With rapture thou shalt hail the loved abode!  
Perhaps already, with impatient eye,  
From the dear casement she hath marked thy road,  
And many a sigh for thy return bestowed:  
Even there she meets thy fond enamoured glance:  
Thy soul with grateful tenderness o'erflowed,  
Which firmly bore the hand of hard mischance,  
Faints in the stronger power of joy's o'erwhelming trance.

With Psyche thou alone canst sympathise,  
Thy heart benevolently shares her joy!  
See her unclothe her rapture beaming eyes,  
And catch that softly pleasurable sigh,  
That tells unutterable ecstasy!  
While hark melodious numbers through the air,

On clouds of fragrance wafted from the sky,  
Their ravished souls to pious awe prepare,  
And lo! the herald doves the Queen of Love declare.

With fond embrace she clasped her long lost son,  
And gracefully received his lovely bride,  
“Psyche! thou hardly hast my favour won!”  
With roseate smile her heavenly parent cried,  
“Yet hence thy charms immortal, deified,  
With the young Joys, thy future offspring fair,  
Shall bloom for ever at thy lover’s side;  
All ruling Jove’s high mandate I declare,  
Blest denizen of Heaven! arise its joys to share.”

She ceased, and lo! a thousand voices, joined  
In sweetest chorus, Love’s high triumph sing;  
There, with the Graces and the Hours entwined,  
His fairy train their rosy garlands bring,  
Or round their mistress sport on halcyon wing;  
While she enraptured lives in his dear eye,  
And drinks immortal love from that pure spring  
Of never-failing full felicity,  
Bathed in ambrosial showers of bliss eternally!

Dreams of Delight farewell! your charms no more  
Shall gild the hours of solitary gloom!  
The page remains--but can the page restore  
The vanished bowers which Fancy taught to bloom?  
Ah, no! her smiles no longer can illumine  
The path my Psyche treads no more for me;  
Consigned to dark oblivion’s silent tomb  
The visionary scenes no more I see,  
Fast from the fading lines the vivid colours flee!

### **Вопросы и задания**

1. Определите отличительные черты спенсеровой строфы
2. Приведите примеры ассоциативной образности в поэме М. Тай.
3. Приведите примеры аллегорий в поэме.
4. Приведите примеры метафор и символов в поэме.
5. Эготизм или имперсонализм отличает способ лирического переживания М. Тай?
6. Выберите одну из строф поэмы и сделайте подстрочный перевод.

## **William WORDSWORTH**

### **THE PRELUDE, OR GROWTH OF A POET'S MIND, AN AUTOBIOGRAPHICAL POEM**

There are 14 books in the poem: Introduction. Childhood and School-Time (1), School Time (continued) (2), Residence at Cambridge (3), Summer Vacation (4), Books (5), Cambridge and the Alps (6), Residence in London (7), Retrospect. Love of Nature leading to Love of Man (8), Residence in France (9), Residence in France (continued) (10), Residence in France (concluded) (11), Imagination and Taste, How Impaired and Restored (12), Imagination and Taste, How Impaired and Restored (continued) (13), Conclusion (14)

*The following lines were composed by Coleridge after listening to the recitation of the Prelude by its author at Coleorton, Leicestershire, where the Wordsworths were living in the winter of 1806.*

#### **To William Wordsworth**

FRIEND of the wise! and teacher of the good!  
Into my heart have I received that lay  
More than historic, that prophetic lay  
Wherein (high theme by thee first sung aright)  
Of the foundations and the building up  
Of a Human Spirit thou hast dared to tell  
What may be told, to the understanding mind  
Revealable; and what within the mind  
By vital breathings secret as the soul  
Of vernal growth, oft quickens in the heart  
Thoughts all too deep for words!  
Theme hard as high,  
Of smiles spontaneous, and mysterious fears  
(The first-born they of Reason and twin birth),  
Of tides obedient to external force,  
And currents self-determined, as might seem,  
Or by some inner power: of moments awful,  
Now in thy inner life, and now abroad,  
When power streamed from thee, and thy soul received  
The Light reflected, as a light bestowed  
Of fancies fair, and milder hours of youth,  
Hyblean murmurs of poetic thought  
Industrious in its joy, in vales and glens,  
Native or outland, lakes and famous hills!  
Or on the lonely high-road, when the stars  
Were rising; or by secret mountain-streams,  
The guides and the companions of thy way!  
Of more than Fancy, of the Social Sense  
Distending wide, and man beloved as man,

Where France in all her towns lay vibrating  
 Like some becalmed bark beneath the burst  
 Of Heaven's immediate thunder, when no cloud  
 Is visible, or shadow on the main.  
 For thou wert there, thine own brows garlanded,  
 Amid the tremor of a realm aglow,  
 Amid a mighty nation jubilant,  
 When from the general heart of humankind  
 Hope sprang forth like a full-born Deity!  
 Of that dear Hope afflicted and struck down,  
 So summoned homeward, thenceforth calm and sure,  
 From the dread watch-tower of man's absolute self,  
 With light unwaning on her eyes, to look  
 Far on herself a glory to behold.  
 The Angel of the vision! Then (last strain)  
 Of Duty, chosen laws controlling choice,  
 Action and joy! An Orphic song indeed,  
 A song divine of high and passionate thoughts  
 To their own music chanted!  
 O great Bard!  
 Ere yet that last strain dying awed the air,  
 With steadfast eye I viewed thee in the choir  
 Of ever-enduring men. The truly great  
 Have all one age, and from one visible space  
 Shed influence! They, both in power and act,  
 Are permanent, and Time is not with them,  
 Save as it worketh for them, they in it.  
 Nor less a sacred roll, than those of old,  
 And to be placed, as they, with gradual fame  
 Among the archives of mankind, thy work  
 Makes audible a linked lay of Truth,  
 Of Truth profound a sweet continuous lay,  
 Not learnt, but native, her own natural notes!  
 Ah! as I listened with a heart forlorn,  
 The pulses of my being beat anew:  
 And even as life returns upon the drowned,  
 Life's joy rekindling roused a throng of pains  
 Keen pangs of Love, awakening as a babe  
 Turbulent, with an outcry in the heart;  
 And fears self-willed, that shunned the eye of hope;  
 And hope that scarce would know itself from fear;  
 Sense of past youth, and manhood come in vain,  
 And genius given, and knowledge won in vain;  
 And all which I had culled in wood-walks wild,  
 And all which patient toil had reared, and all,

Commune with thee had opened out but flowers  
 Strewed on my corse, and borne upon my bier,  
 In the same coffin, for the self-same grave!  
 Eve following eve,  
 Dear tranquil time, when the sweet sense of Home  
 Is sweetest! moments for their own sake hailed,  
 And more desired, more precious for thy song,  
 In silence listening, like a devout child,  
 My soul lay passive, by thy various strain  
 Driven as in surges now beneath the stars,  
 With momentary stars of my own birth,  
 Fair constellated foam, still darting off  
 Into the darkness; now a tranquil sea,  
 Outspread and bright, yet swelling to the moon.  
 And when! O Friend! my comforter and guide!  
 Strong in thyself and powerful to give strength!  
 Thy long-sustained Song finally closed,  
 And thy deep voice had ceased yet thou thyself  
 Wert still before my eyes, and round us both  
 That happy vision of beloved faces  
 Scarce conscious, and yet conscious of its close  
 I sate, my being blended in one thought  
 (Thought was it? or aspiration? or resolve?)  
 Absorbed, yet hanging still upon the sound  
 And when I rose I found myself in prayer.

#### **Ad vertisement**

The following Poem was commenced in the beginning of the year 1799, and completed in the summer of 1805. The design and occasion of the work are described by the Author in his Preface to the EXCURSION, first published in 1814, where he thus speaks: "Several years ago, when the Author retired to his native mountains with the hope of being enabled to construct a literary work that might live, it was a reasonable thing that he should take a review of his own mind, and examine how far Nature and Education had qualified him for such an employment. As subsidiary to this preparation, he undertook to record, in verse, the origin and progress of his own powers, as far as he was acquainted with them. That work, addressed to a dear friend, most distinguished for his knowledge and genius, and to whom the Author's intellect is deeply indebted, has been long finished, and the result of the investigation which gave rise to it, was a determination to compose a philosophical Poem, containing views of Man, Nature, and Society, and to be entitled the 'Recluse'; as having for its principal subject the sensations and opinions of a poet living in retirement".

#### **The prelude**

"The preparatory Poem is biographical, and conducts the history of the Author's mind to the point when he was emboldened to hope that his faculties were sufficiently matured for entering upon the arduous labor which he had proposed to himself;

and the two works have the same kind of relation to each other, if he may so express himself, as the Ante-chapel has to the body of a Gothic church. Continuing this allusion, he may be permitted to add, that his minor pieces, which have been long before the public, when they shall be properly arranged, will be found by the attentive reader to have such connection with the main work as may give them claim to be likened to the little cells, oratories, and sepulchral recesses, ordinarily included in those edifices.”

### **Book first**

#### **Introduction. Childhood and school-time**

THERE is blessing in this gentle breeze,  
A visitant that while it fans my cheek  
Doth seem half-conscious of the joy it brings  
From the green fields, and from yon azure sky,  
Whate'er its mission, the soft breeze can come  
To none more grateful than to me; escaped  
From the vast city, where I long had pined  
A discontented sojourner; now free,  
Free as a bird to settle where I will.  
What dwelling shall receive me?  
in what vale Shall be my harbor? underneath what grove  
Shall I take up my home? and what clear stream  
Shall with its murmur lull me into rest?  
The earth is all before me. With a heart  
Joyous, nor scared at its own liberty,  
I look about; and should the chosen guide  
Be nothing better than a wandering cloud,  
I cannot miss my way. I breathe again!  
Trances of thought and mountings of the mind  
Come fast upon me: it is shaken off,  
That burthen of my own unnatural self,  
The heavy weight of many a weary day  
Not mine, and such as were not made for me.  
Long months of peace (if such bold word accord  
With any promises of human life),  
Long months of ease and undisturbed delight  
Are mine in prospect; whither shall I turn,  
By road or pathway, or through trackless field,  
Up hill or down, or shall some floating thing  
Upon the river point me out my course?  
Dear Liberty! Yet what would it avail  
But for a gift that consecrates the joy?  
For I, methought, while the sweet breath of heaven  
Was blowing on my body, felt within  
A correspondent breeze, that gently moved

With quickening virtue, but is now become  
 A tempest, a redundant energy,  
 Vexing its own creation. Thanks to both,  
 And their congenial powers, that, while they join  
 In breaking up a long-continued frost,  
 Bring with them vernal promises, the hope  
 Of active days urged on by flying hours,  
 Days of sweet leisure, taxed with patient thought.  
 Abstruse, nor wanting punctual service high,  
 Matins and vespers of harmonious verse!  
 Thus far, O Friend! did I, not used to make  
 A present joy the matter of a song,  
 Pour forth that day my soul in measured strains  
 That would not be forgotten, and are here  
 Recorded; to the open fields I told  
 A prophecy: poetic numbers came  
 Spontaneously to clothe in priestly robe  
 A renovated spirit singled out,  
 Such hope was mine, for holy services.  
 My own voice cheered me, and, far more, the mind's  
 Internal echo of the imperfect sound;  
 To both I listened, drawing from them both  
 A cheerful confidence in things to come.  
 Content and not unwilling now to give  
 A respite to this passion, I paced on  
 With brisk and eager steps; and came, at length,  
 To a green shady place, where down I sate  
 Beneath a tree, slackening my thoughts by choice,  
 And settling into gentler happiness.  
 'Twas autumn, and a clear and placid day,  
 With warmth, as much as needed, from a sun  
 Two hours declined towards the west; a day  
 With silver clouds, and sunshine on the grass,  
 And in the sheltered and the sheltering grove  
 A perfect stillness. Many were the thoughts  
 Encouraged and dismissed, till choice was made  
 Of a known Vale, whither my feet should turn,  
 Nor rest till they had reached the very door  
 Of the one cottage which methought I saw.  
 No picture of mere memory ever looked  
 So fair; and while upon the fancied scene  
 I gazed with growing love, a higher power  
 Than Fancy gave assurance of some work  
 Of glory there forthwith to be begun,  
 Perhaps too there performed. Thus long I mused,

Nor e'er lost sight of what I mused upon,  
 Save when, amid the stately grove of oaks,  
 Now here, now there, an acorn, from its cup  
 Dislodged, through sere leaves rustled, or at once  
 To the bare earth dropped with a startling sound.  
 From that soft couch I rose not, till the sun  
 Had almost touched the horizon; casting then  
 A backward glance upon the curling cloud  
 Of city smoke, by distance ruralized;  
 Keen as a Truant or a Fugitive,  
 But as a Pilgrim resolute, I took,  
 Even with the chance equipment of that hour,  
 The road that pointed toward the chosen Vale.  
 It was a splendid evening, and my soul  
 Once more made trial of her strength, nor lacked  
 Eolian visitations j but the harp  
 Was soon defrauded, and the banded host  
 Of harmony dispersed in straggling sounds  
 And lastly utter silence! «Be it so;  
 Why think of anything but present good? «too  
 So, like a home-bound laborer I pursued  
 My way beneath the mellowing sun, that shed  
 Mild influence; nor left in me one wish  
 Again to bend the Sabbath of that time  
 To a servile yoke. What need of many words?  
 A pleasant loitering journey, through three days  
 Continued, brought me to my hermitage.  
 I spare to tell of what ensued, the life  
 In common things the endless store of things,  
 Rare, or at least so seeming, every day no  
 Found all about me in one neighborhood  
 The self-congratulation, and, from morn  
 To night, unbroken cheerfulness serene.  
 But speedily an earnest longing rose  
 To brace myself to some determined aim,  
 Reading or thinking; either to lay up  
 New stores, or rescue from decay the old  
 By timely interference: and therewith  
 Came hopes still higher, that with outward life  
 I might endue some airy phantasies  
 That had been floating loose about for years,  
 And to such beings temperately deal forth  
 The many feelings that oppressed my heart.  
 That hope hath been discouraged; welcome light  
 Dawns from the east, but dawns to disappear

And mock me with a sky that ripens not  
 Into a steady morning: if my mind,  
 Remembering the bold promise of the past,  
 Would gladly grapple with some noble theme,  
 Vain is her wish; where'er she turns she finds  
 Impediments from day to day renewed.  
 And now it would content me to yield up  
 Those lofty hopes awhile, for present gifts  
 Of humbler industry. But, oh, dear Friend!  
 The Poet, gentle creature as he is,  
 Hath, like the Lover, his unruly times;  
 His fits when he is neither sick -nor well,  
 Though no distress be near him but his own  
 Unmanageable thoughts: his mind, best pleased  
 While she as duteous as the mother dove  
 Sits brooding, lives not always to that end,  
 But like the innocent bird, hath goadings on  
 That drive her as in trouble through the groves;  
 With me is now such passion, to be blamed  
 No otherwise than as it lasts too long.  
 When, as becomes a man who would prepare  
 For such an arduous work, I through myself  
 Make rigorous inquisition, the report  
 Is often cheering; for I neither seem  
 To lack that first great gift, the vital soul,  
 Nor general Truths, which are themselves a sort  
 Of Elements and Agents, Under-powers,  
 Subordinate helpers of the living mind:  
 Nor am I naked of external things,  
 Forms, images, nor numerous other aids  
 Of less regard, though won perhaps with toil  
 And needful to build up a Poet's praise.  
 Time, place, and manners do I seek, and these  
 Are found in plenteous store, but nowhere such  
 As may be singled out with steady choice;  
 No little band of yet remembered names  
 Whom I, in perfect confidence, might hope  
 To summon back from lonesome banishment,  
 And make them dwellers in the hearts of men  
 Now living, or to live in future years.  
 Sometimes the ambitious Power of choice, mistaking  
 Proud spring-tide swellings for a regular sea,  
 Will settle on some British theme, some old  
 Romantic tale by Milton left unsung;  
 More often turning to some gentle place

Within the groves of Chivalry, I pipe  
To shepherd swains, or seated harp in hand,  
Amid reposing knights by a river side  
Or fountain, listen to the grave reports  
Of dire enchantments faced and overcome  
By the strong mind, and tales of warlike feats,  
Where spear encountered spear, and sword with sword  
Fought, as if conscious of the blazonry  
That the shield bore, so glorious was the strife;  
Whence inspiration for a song that winds  
Through ever changing scenes of votive quest  
Wrongs to redress, harmonious tribute paid  
To patient courage, and unblemished truth,  
To firm devotion, zeal unquenchable,  
And Christian meekness hallowing faithful loves.  
Sometimes, more sternly moved, I would relate  
How vanquished Mithridates northward passed,  
And, hidden in the cloud of years, became  
Odin, the Father of a race by whom  
Perished the Roman Empire; how the friends  
And followers of Sertorius, out of Spain,  
Flying, found shelter in the Fortunate Isles,  
And left their usages, their arts and laws,  
To disappear by a slow gradual death,  
To dwindle and to perish one by one,  
Starved in those narrow bounds: but not the soul  
Of Liberty, which fifteen hundred years  
Survived, and, when the European came  
With skill and power that might not be withstood,  
Did, like a pestilence, maintain its hold  
And wasted down by glorious death that race  
Of natural heroes: or I would record  
How, in tyrannic times, some high-souled man,  
Unnamed among the chronicles of kings,  
Suffered in silence for Truth's sake: or tell  
How that one Frenchman, through continued force  
Of meditation on the inhuman deeds  
Of those who conquered first the Indian Isles,  
Went single in his ministry across  
The Ocean; not to comfort the oppressed,  
But, like a thirsty wind, to roam about  
Withering the Oppressor; how Gustavus sought  
Help at his need in Dalecarlia's mines:  
How Wallace fought for Scotland; left the name  
Of Wallace to be found, like a wild flower,

All over his dear Country; left the deeds  
Of Wallace, like a family of Ghosts,  
To people the steep rocks and river banks,  
Her natural sanctuaries, with a local soul  
Of independence and stern liberty.  
Sometimes it suits me better to invent  
A tale from my own heart, more near akin  
To my own passions and habitual thoughts;  
Some variegated story, in the main  
Lofty, but the unsubstantial structure melts  
Before the very sun that brightens it,  
Mist into air dissolving! then a wish,  
My last and favorite aspiration, mounts  
With yearning towards some philosophic song  
Of Truth that cherishes our daily life;  
With meditations passionate from deep  
Recesses in man's heart, immortal verse  
Thoughtfully fitted to the Orphean lyre;  
But from this awful burthen I full soon  
Take refuge and beguile myself with trust  
That mellow years will bring a riper mind  
And clearer insight. Thus my days are past  
In contradiction; with no skill to part  
Vague longing, haply bred by want of power,  
From paramount impulse not to be withstood,  
A timorous capacity from prudence,  
From circumspection, infinite delay.  
Humility and modest awe themselves  
Betray me, serving often for a cloak  
To a more subtle selfishness; that now  
Locks every function up in blank reserve,  
Now dupes me, trusting to an anxious eye  
That with intrusive restlessness beats off  
Simplicity and self-presented truth.  
Ah! better far than this, to stray about  
Voluptuously through fields and rural walks,  
And ask no record of the hours, resigned  
To vacant musing, unreprieved neglect  
Of all things, and deliberate holiday.  
Far better never to have heard the name  
Of zeal and just ambition, than to live  
Baffled and plagued by a mind that every hour  
Turns recreant to her task; takes heart again,  
Then feels immediately some hollow thought  
Hang like an interdict upon her Uopes.

This is my lot; for either still I find  
Some imperfection in the chosen theme,  
Or see of absolute accomplishment  
Much wanting, so much wanting, in myself,  
That I recoil and droop, and seek repose  
In listlessness from vain perplexity,  
Unprofitably travelling toward the grave,  
Like a false steward who hath much received  
And renders nothing back. Was it for this  
That one, the fairest of all rivers, loved  
To blend his murmurs with my nurse's song,  
And, from his alder shades and rocky falls,  
And from his fords and shallows, sent a voice  
That flowed along my-dreams? For this, didst thou,  
O Derwent! winding among grassy holms  
Where I was looking on, a babe in arms,  
Make ceaseless music that composed my thoughts  
To more than infant softness, giving me  
Amid the fretful dwellings of mankind  
A foretaste, a dim earnest, of the calm  
That Nature breathes among the hills and groves?  
When he had left the mountains and received  
On his smooth breast the shadow of those towers  
That yet survive, a shattered monument  
Of feudal sway, the bright blue river passed  
Along the margin of our terrace walk;  
A tempting playmate whom we dearly loved.  
Oh, many a time have I, a five years' child,  
In a small mill-race severed from his stream,  
Made one long bathing of a summer's day;  
Basked in the sun, and plunged and basked again  
Alternate, all a summer's day, or scoured  
The sandy fields, leaping through flowery groves  
Of yellow ragwort; or when rock and hill,  
The woods, and distant Skiddaw's lofty height,  
Were bronzed with deepest radiance, stood alone  
Beneath the sky, as if I had been born  
On Indian plains, and from my mother's hut  
Had run abroad in wantonness, to sport  
A naked savage, in the thunder shower.  
Fair seed-time had my soul, and I grew up  
Fostered alike by beauty and by fear  
Much favored in my birth-place, and no less  
In that beloved Vale to which ere long  
We were transplanted there were we let loose

For sports of wider range. Ere I had told  
 Ten birth-days, when among the mountain slopes  
 Frost, and the breath of frosty wind, had snapped  
 The last autumnal crocus, 'twas my joy  
 With store of springes o'er my shoulder hung  
 To range the open heights where woodcocks run  
 Along the smooth green turf. Through half the night,  
 Scudding away from snare to snare, I plied  
 That anxious visitation; moon and stars  
 Were shining o'er my head. I was alone,  
 And seemed to be a trouble to the peace  
 That dwelt among them. Sometimes it befell  
 In these night wanderings, that a strong desire  
 'O'erpowered my better reason, and the bird  
 Which was the captive of another's toil  
 Became my prey; and when the deed was done  
 And heard among the solitary hills  
 Low breathings coming after me, and sounds  
 Of un distinguishable motion, steps  
 Almost as silent as the turf they trod.  
 Nor less when spring had warmed the cultured Vale,  
 Moved we as plunderers where the mother-bird  
 Had in high places built her lodge; though mean  
 Our object and inglorious, yet the end  
 Was not ignoble. Oh! when I have hung  
 Above the raven's nest, by knots of grass  
 And half-inch fissures in the slippery rock  
 But ill sustained, and almost (so it seemed)  
 Suspended by the blast that blew amain,  
 Shouldering the naked crag, oh, at that time  
 While on the perilous ridge I hung alone,  
 With what strange utterance did the loud dry wind  
 Blow through my ear! the sky seemed not a sky  
 Of earth and with what motion moved the clouds!  
 Dust as we are, the immortal spirit grows  
 Like harmony in music; there is a dark  
 Inscrutable workmanship that reconciles  
 Discordant elements, makes them cling together  
 In one society. How strange that all  
 The terrors, pains, and early miseries,  
 Regrets, vexations, lassitudes interfused  
 Within my mind, should e'er have borne a part,  
 And that a needful part, in making up  
 The calm existence that is mine when I  
 Am worthy of myself! Praise to the end!

Thanks to the means which Nature deigned to employ;  
Whether her fearless visitings, or those  
That came with soft alarm, like hurtless light  
Opening the peaceful clouds; or she may use  
Severer interventions, ministry  
More palpable, as best might suit her aim.  
One summer evening (led by her) I found  
A little boat tied to a willow tree  
Within a rocky cove, its usual home.  
Straight I unloosed her chain, and stepping in  
Pushed from the shore. It was an act of stealth  
And troubled pleasure, nor without the voice  
Of mountain-echoes did my boat move on;  
Leaving behind her still, on either side,  
Small circles glittering idly in the moon,  
Until they melted all into one track  
Of sparkling light. But now, like one who rows,  
Proud of his skill, to reach a chosen point  
With an unswerving line, I fixed my view  
Upon the summit of a craggy ridge,  
The horizon's utmost boundary; far above  
Was nothing but the stars and the gray sky.  
She was an elfin pinnace; lustily  
I dipped my oars into the silent lake,  
And, as I rose upon the stroke, my boat  
Went heaving through the water like a swan;  
When, from behind that craggy steep till then  
The horizon's bound, a huge peak, black and huge,  
As if with voluntary power instinct  
Upreared its head. I struck and struck again,  
And growing still in stature the grim shape  
Towered up between me and the stars, and still,  
For so it seemed, with purpose of its own  
And measured motion like a living thing,  
Strode after me. With trembling oars I turned,  
And through the silent water stole my way  
Back to the covert of the willow tree;  
There in her mooring-place I left my bark,  
And through the meadows homeward went, in grave  
And serious mood; but after I had seen  
That spectacle, for many days, my brain  
Worked with a dim and undetermined sense  
Of unknown modes of being; o'er my thoughts  
There hung a darkness, call it solitude  
Or blank desertion. No familiar shapes

Remained, no pleasant images of trees,  
Of sea or sky, no colors of green fields;  
But huge and mighty forms, that do not live  
Like living men, moved slowly through the mind  
By day, and were a trouble to my dreams.  
Wisdom and Spirit of the universe!  
Thou Soul that art the eternity of thought,  
That givest to forms and images a breath  
And everlasting motion, not in vain  
By day or star-light thus from my first dawn  
Of childhood didst thou intertwine for me  
The passions that build up our human soul;  
Not with the mean and vulgar works of man,  
But with high objects, with enduring things  
With life and nature purifying thus  
The elements of feeling and of thought,  
And sanctifying, by such discipline,  
Both pain and fear, until we recognize  
A grandeur in the beatings of the heart.  
Nor was this fellowship vouchsafed to me  
With stinted kindness. In November days,  
When vapors rolling down the valley made  
A lonely scene more lonesome, among woods,  
At noon and 'mid the calm of summer nights,  
When, by the margin of the trembling lake,  
Beneath the gloomy hills homeward I went  
In solitude, such intercourse was mine;  
Mine was it in the fields both day and night,  
And by the waters, all the summer long.  
And in the frosty season, when the sun  
Was set, and visible for many a mile  
The cottage windows blazed through twilight gloom,  
I heeded not their summons: happy time  
It was indeed for all of us for me  
It was a time of rapture! Clear and loud  
The village clock tolled six, I wheeled about,  
Proud and exulting like an untired horse  
That cares not for his home. All shod with steel,  
We hissed along the polished ice in games  
Confederate, imitative of the chase  
And woodland pleasures, the resounding horn,  
The pack loud chiming, and the hunted hare.  
So through the darkness and the cold we flew,  
And not a voice was idle; with the din  
Smitten, the precipices rang aloud;

The leafless trees and every icy crag  
Tinkled like iron; while far distant hills  
Into the tumult sent an alien sound  
Of melancholy not unnoticed, while the stars  
Eastward were sparkling clear, and in the west  
The orange sky of evening died away.  
Not seldom from the uproar I retired  
Into a silent bay, or sportively  
Glanced sideways, leaving the tumultuous throng,  
To cut across the reflex of a star  
That fled, and, flying still before me, gleamed  
Upon the glassy plain; and oftentimes,  
When we had given our bodies to the wind,  
And all the shadowy banks on either side  
Came sweeping through the darkness, spinning still  
The rapid line of motion, then at once  
Have I, reclining back upon my heels,  
Stopped short; yet still the solitary cliffs  
Wheeled by me even as if the earth had rolled  
With visible motion her diurnal round!  
Behind me did they stretch in solemn train,  
Feebler and feebler, and I stood and watched  
Till all was tranquil as a dreamless sleep.  
Ye Presences of Nature in the sky  
And on the earth! Ye visions of the hills!  
And Souls of lonely places! can I think  
A vulgar hope was yours when ye employed  
Such ministry, when ye through many a year  
Haunting me thus among my boyish sports,  
On caves and trees, upon the woods and hills,  
Impressed upon all forms the characters  
Of danger or desire; and thus did make  
The surface of the universal earth  
With triumph and delight, with hope and fear,  
Work like a sea?  
Not uselessly employed,  
Might I pursue this theme through every change  
Of exercise and play, to which the year  
Did summon us in his delightful round.  
We were a noisy crew; the sun in heaven  
Beheld not vales more beautiful than ours;  
Nor saw a band in happiness and joy  
Richer, or worthier of the ground they trod.

I could record with no reluctant voice  
The woods of autumn, and their hazel bowers  
With milk-white clusters hung; the rod and line,  
True symbol of hope's foolishness, whose strong  
And unproved enchantment led us on  
By rocks and pools shut out from every star,  
All the green summer, to forlorn cascades  
Among the windings hid of mountain brooks,  
Unfading recollections! at this hour  
The heart is almost mine with which I felt,  
From some hill-top on sunny afternoons,  
The paper kite high among fleecy clouds  
Pull at her rein like an impetuous courser;  
Or, from the meadows sent on gusty days,  
Beheld her breast the wind, then suddenly  
Dashed headlong, and rejected by the storm.  
Ye lowly cottages wherein we dwelt,  
A ministration of your own was yours;  
Can I forget you, being as you were  
So beautiful among the pleasant fields  
In which ye stood? or can I here forget  
The plain and seemly countenance with which  
Ye dealt out your plain comforts? Yet had ye  
Delights and exultations of your own.  
Eager and never weary we pursued  
Our home-amusements by the warm peat-fire  
At evening, when with pencil, and smooth slate  
In square divisions parcelled out and all  
With crosses and with cyphers scribbled o'er,  
We schemed and puzzled, head opposed to head  
In strife too humble to be named in verse;  
Or round the naked table, snow-white deal,  
Cherry or maple, sate in close array,  
And to the combat, Loo or Whist, led on  
A thick-ribbed army; not, as in the world,  
Neglected and ungratefully thrown by  
Even for the very service they had wrought,  
But husbanded through many a long campaign.  
Uncouth assemblage was it, where no few  
Had changed their functions; some, plebeian cards  
Which Fate, beyond the promise of their birth,  
Had dignified, and called to represent  
The persons of departed potentates.

Oh, with what echoes on the board they fell!  
Ironic diamonds, clubs, hearts, diamonds, spades,  
A congregation piteously akin!  
Cheap matter offered they to boyish wit,  
Those sooty knaves, precipitated down  
With scoffs and taunts, like Vulcan out of heaven:  
The paramount ace, a moon in her eclipse,  
Queens gleaming through their splendor's last decay,  
And monarchs surly at the wrongs sustained  
By royal visages. Meanwhile abroad  
Incessant rain was falling, or the frost  
Raged bitterly, with keen and silent tooth;  
And, interrupting oft that eager game,  
From under Esthwaite's splitting fields of ice  
The pent-up air, struggling to free itself,  
Gave out to meadow grounds and hills a loud  
Protracted yelling, like the noise of wolves  
Howling in troops along the Bothnic Main.  
Nor, sedulous as I have been to trace  
How Nature by extrinsic passion first  
Peopled the mind with forms sublime or fair,  
And made me love them, may I here omit  
How other pleasures have been mine, and joys  
Of subtler origin; how I have felt,  
Not seldom even in that tempestuous time,  
Those hallowed and pure motions of the sense  
Which seem, in their simplicity, to own  
An intellectual charm; that calm delight  
Which, if I err not, surely must belong  
To those first-born affinities that fit  
Our new existence to existing things,  
And, in our dawn of being, constitute  
The bond of union between life and joy.  
Yes, I remember when the changeful earth  
And twice five summers on my mind had stamped  
The faces of the moving year, even then  
I held unconscious intercourse with beauty  
Old as creation, drinking in a pure  
Organic pleasure from the silver wreaths  
Of curling mist, or from the level plain  
Of waters colored by impending clouds.  
The sands of Westmoreland, the creeks and bays  
Of Cumbria's rocky limits, they can tell  
How, when the Sea threw off his evening shade,

And to the shepherd's hut on distant hills  
Sent welcome notice of the rising moon,  
How I have stood, to fancies such as these  
A stranger, linking with the spectacle  
No conscious memory of a kindred sight,  
And bringing with me no peculiar sense  
Of quietness or peace; yet have I stood,  
Even while mine eye hath moved o'er many a league  
Of shining water, gathering as it seemed  
Through every hair-breadth in that field of light  
New pleasure like a bee among the flowers.  
Thus oft amid those fits of vulgar joy  
Which, through all seasons, on a child's pursuits  
Are prompt attendants, 'mid that giddy bliss  
Which, like a tempest, works along the blood  
And is forgotten; even then I felt  
Gleams like the flashing of a shield; the earth  
And common face of Nature spake to me  
Rememberable things; sometimes, 'tis true,  
By chance collisions and quaint accidents  
(Like those ill-sorted unions, work supposed  
Of evil-minded fairies), yet not vain  
Nor profitless, if haply they impressed  
Collateral objects and appearances,  
Albeit lifeless then, and doomed to sleep  
Until maturer seasons called them forth  
To impregnate and to elevate the mind.  
And if the vulgar joy by its own weight  
Wearied itself out of the memory,  
The scenes which were a witness of that joy  
Remained in their substantial lineaments  
Depicted on the brain, and to the eye  
Were visible, a daily sight; and thus  
By the impressive discipline of fear,  
By pleasure and repeated happiness,  
So frequently repeated, and by force  
Of obscure feelings representative  
Of things forgotten, these same scenes so bright,  
So beautiful, so majestic in themselves,  
Though yet the day was distant, did become  
Habitually dear, and all their forms  
And changeful colors by invisible links  
Were fastened to the affections.  
I began

My story early not misled, I trust,  
By an infirmity of love for days  
Disowned by memory ere the breath of spring  
Planting my snowdrops among winter snows:  
Nor will it seem to thee, O Friend! so prompt  
In sympathy, that I have lengthened out  
With fond and feeble tongue a tedious tale.  
Meanwhile, my hope has been that I might fetch  
Invigorating thoughts from former years;  
Might fix the wavering balance of my mind,  
And haply meet reproaches too, whose power  
May spur me on, in manhood now mature  
To honorable toil. Yet should these hopes  
Prove vain, and thus should neither I be taught  
To understand myself, nor thou to know  
With better knowledge how the heart was framed  
Of him thou lovest: need I dread from thee  
Harsh judgments, if the song be loth to quit  
Those recollected hours that have the charm  
Of visionary things, those lovely forms  
And sweet sensations that throw back our life,  
And almost make remotest infancy  
A visible scene, on which the sun is shining?  
One end at least hath been attained; my mind  
Hath been revived, and if this genial mood  
Desert me not, forthwith shall be brought down  
Through later years the story of my life.  
The road lies plain before me; 'tis a theme  
Single and of determined bounds; and hence  
I choose it rather at this time, than work  
Of ampler or more varied argument,  
Where I might be discomfited and lost:  
And certain hopes are with me, that to thee  
This labor will be welcome, honored Friend!

### **Вопросы и задания**

1. Каковы поэтические принципы У. Вордсворта?
2. Охарактеризуйте тему и определите жанровую форму поэмы У. Вордсворта.
3. В чем состоит «эксперимент» У. Вордсворта относительно поэтического языка?
4. Значение образа природы в поэме У. Вордсворта.
5. Сделайте подстрочный перевод выбранного отрывка из поэмы.

## **Samuel Taylor COLERIDGE**

### FANCY IN NUBIBUS, OR THE POET IN THE CLOUDS

O, it is pleasant, with a heart at ease,  
Just after sunset, or by moonlight skies,  
To make the shifting clouds be what you please,  
Or let the easily persuaded eyes  
Own each quaint likeness issuing from the mould  
Of a friend's fancy; or with head bent low,  
And cheek aslant, see rivers flow of gold  
'Twixt crimson banks; and then, a traveller, go  
From mount to mount, through Cloudland, gorgeous land!  
Or listening to the tide, with closèd sight,  
Be that blind bard, who on the Chian strand  
By those deep sounds possessed, with inward light  
Beheld the Iliad and the Odyssee  
Rise to the swelling of the voiceful sea.

### THE GARDEN OF BOCCACCIO

Of late, in one of those most weary hours,  
When life seems emptied of all genial powers  
A dreary mood, which he who ne'er has known  
May bless his happy lot, I sate alone;  
And, from the numbing spell to win relief  
Call'd on the Past for thought of glee or grief  
In vain! bereft alike of grief and glee,  
I sate and cow'r'd o'er my own vacancy!  
  
And as I watch'd the dull continuous ache,  
Which, all else slumb'ring, seem'd alone to wake;  
O Friend! long wont to notice yet conceal,  
And soothe by silence what words cannot heal  
I but half saw that quiet hand of thine  
Place on my desk this exquisite design.  
Boccaccio's Garden and its faery,  
The love, the joyaunce, and the gallantry!  
An Idyll, with Boccaccio's spirit warm,  
Framed in the silent poesy of form.  
  
Like flocks adown a newly-bathéd steep  
Emerging from a mist: or like a stream  
Of music soft that not dispels the sleep,  
But casts in happier moulds the slumberer's dream,

Gazed by an idle eye with silent might  
The picture stole upon my inward sight.  
A tremulous warmth crept gradual o'er my chest,  
As though an infant's finger touch'd my breast.  
And one by one (I know not whence) were brought  
All spirits of power that most had stirr'd my thought  
In selfless boyhood, on a new world tost  
Of wonder, and in its own fancies lost;  
Or charm'd my youth, that, kindled from above,  
Loved ere it loved, and sought a form for love;  
Or lent a lustre to the earnest scan  
Of manhood, musing what and whence is man!  
Wild strain of Scalds, that in the sea-worn caves  
Rehearsed their war-spell to the winds and waves;  
Or fateful hymn of those prophetic maids,  
That call'd on Hertha in deep forest glades;  
Or minstrel lay, that cheer'd the baron's feast;  
Or rhyme of city pomp, of monk and priest,  
Judge, mayor, and many a guild in long array,  
To high-church pacing on the great saint's day:  
And many a verse which to myself I sang,  
That woke the tear, yet stole away the pang  
Of hopes, which in lamenting I renew'd:  
And last, a matron now, of sober mien,  
Yet radiant still and with no earthly sheen,  
Whom as a faery child my childhood woo'd  
Even in my dawn of thought — Philosophy;  
Though then unconscious of herself, pardie,  
She bore no other name than Poesy;  
And, like a gift from heaven, in life's glee,  
That had but newly left a mother's knee,  
Prattled and play'd with bird and flower, and stone,  
As if with elfin playfellows well known,  
And life reveal'd to innocence alone.

Thanks, gentle artist! now I can descry  
Thy fair creation with a mastering eye,  
And all awake! And now in fix'd gaze stand,  
Now wander through the Eden of thy hand;  
Praise the green arches, on the fountain clear  
See fragment shadows of the crossing deer;  
And with that serviceable nymph I stoop,  
The crystal, from its restless pool, to scoop.  
I see no longer! I myself am there,  
Sit on the ground-sward, and the banquet share.

It is I, that sweep that lute's love-echoing strings,  
 And gaze upon the maid who gazing sings:  
 Or pause and listen to the tinkling bells  
 From the high tower, and think that there she dwells.  
 With old Boccaccio's soul I stand possest,  
 And breathe an air like life, that swells my chest.  
 The brightness of the world, O thou once free,  
 And always fair, rare land of courtesy!  
 O Florence! with the Tuscan fields and hills  
 And famous Arno, fed with all their rills;  
 Thou brightest star of star-bright Italy!  
 Rich, ornate, populous – all treasures thine,  
 The golden corn, the olive, and the vine.  
 Fair cities, gallant mansions, castles old,  
 And forests, where beside his leafy hold  
 The sullen boar hath heard the distant horn,  
 And whets his tusks against the gnarled thorn;  
 Palladian palace with its storied halls;  
 Fountains, where Love lies listening to their falls;  
 Gardens, where flings the bridge its airy span,  
 And Nature makes her happy home with man;  
 Where many a gorgeous flower is duly fed  
 With its own rill, on its own spangled bed,  
 And wreathes the marble urn, or leans its head,  
 A mimic mourner, that with veil withdrawn  
 Weeps liquid gems, the presents of the dawn;  
 Thine all delights, and every muse is thine;  
 And more than all, the embrace and intertwine  
 Of all with all in gay and twinkling dance!  
 Mid gods of Greece and warriors of romance,  
 See! Boccace sits, unfolding on his knees  
 The new-found roll of old Maeonides;  
 But from his mantle's fold, and near the heart,  
 Peers Ovid's Holy Book of Love's sweet smart!  
 O all-enjoying and all-blending sage,  
 Long be it mine to con thy mazy page,  
 Where, half conceal'd, the eye of fancy views  
 Fauns, nymphs, and wingéd saints, all gracious to thy muse!  
  
 Still in thy garden let me watch their pranks,  
 And see in Dian's vest between the ranks  
 Of the trim vines, some maid that half believes  
 The vestal fires, of which her lover grieves,  
 With that sly satyr peeping through the leaves!

## BIOGRAPHIA LITERARIA

(From ch. 13)

What is poetry? — is so nearly the same question with, what is a poet? — that the answer to the one is involved in the solution of the other. For it is a distinction resulting from the poetic genius itself, which sustains and modifies the images, thoughts, and emotions of the poet's own mind.

The poet, described in ideal perfection, brings the whole soul of man into activity, with the subordination of its faculties to each other according to their relative worth and dignity. He diffuses a tone and spirit of unity, that blends, and (as it were) fuses, each into each, by that synthetic and magical power, to which I would exclusively appropriate the name of Imagination. This power, first put in action by the will and understanding, and retained under their irremissive, though gentle and unnoticed, control, *laxis effertur habenis*, reveals «itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant» qualities: of sameness, with difference; of the general with the concrete; the idea with the image; the individual with the representative; the sense of novelty and freshness with old and familiar objects; a more than usual state of emotion with more than usual order; judgment ever awake and steady self-possession with enthusiasm and feeling profound or vehement; and while it blends and harmonizes the natural and the artificial, still subordinates art to nature; the manner to the matter; and our admiration of the poet to our sympathy with the poetry.

Finally, Good Sense is the Body of poetic genius, Fancy its Drapery, Motion its Life, and Imagination the Soul that is everywhere, and in each; and forms all into one graceful and intelligent whole.

### Вопросы и задания

1. Какой форме сонета следует С. Т. Колридж в стихотворении *Fancy in Nubibus*?
2. Определите способы образного мышления (аллегория, символ) в стихотворении.
3. Как отличается образ облака в зависимости от типа творчества умозрительного (*Understanding*), фантазийного (*Fancy*) и имагологического (*Imagination*) в стихотворении *Fancy in Nubibus*?
4. Сделайте подстрочный перевод стихотворения *Fancy in Nubibus*.
5. Как соединяются поэзия и философия в стихотворении С. Т. Колриджа *The Garden of Boccaccio*?
6. Какую роль играют Овидий и Боккаччо в стихотворении?
7. Что символизирует образ Флоренции в стихотворении?
8. Роль воображения поэта в данном стихотворении.

## Robert SOUTHEY

### RUDIGER

Bright on the mountain's heathy slope  
The day's last splendors shine  
And rich with many a radiant hue  
Gleam gayly on the Rhine.

And many a one from Waldhurst's walls  
Along the river stroll'd,  
As ruffling o'er the pleasant stream  
The evening gales came cold.

So as they stray'd a swan they saw  
Sail stately up and strong,  
And by a silver chain she drew  
A little boat along,

Whose streamer to the gentle breeze  
Long floating fluttered light,  
Beneath whose crimson canopy  
There lay reclin'd a knight.

With arching crest and swelling breast  
On sail'd the stately swan  
And lightly up the parting tide  
The little boat came on.

And onward to the shore they drew  
And leapt to land the knight,  
And down the stream the swan-drawn boat  
Fell soon beyond the sight.

Was never a Maid in Waldhurst's walls  
Might match with Margaret,  
Her cheek was fair, her eyes were dark,  
Her silken locks like jet.

And many a rich and noble youth  
Had strove to win the fair,  
But never a rich or noble youth  
Could rival Rudiger.

At every tilt and turney he  
Still bore away the prize,  
For knightly feats superior still  
And knightly courtesies.

His gallant feats, his looks, his love,  
Soon won the willing fair,  
And soon did Margaret become  
The wife of Rudiger.

Like morning dreams of happiness  
Fast roll'd the months away,  
For he was kind and she was kind  
And who so blest as they?

Yet Rudiger would sometimes sit  
Absorb'd in silent thought  
And his dark downward eye would seem  
With anxious meaning fraught;

But soon he rais'd his looks again  
And smil'd his cares away,  
And mid the hall of gaiety  
Was none like him so gay.

And onward roll'd the waning months,  
The hour appointed came,  
And Margaret her Rudiger  
Hail'd with a father's name.

But silently did Rudiger  
The little infant see,  
And darkly on the babe he gaz'd  
And very sad was he.

And when to bless the little babe  
The holy Father came,  
To cleanse the stains of sin away  
In Christ's redeeming name,

Then did the cheek of Rudiger  
Assume a death-pale hue,  
And on his clammy forehead stood  
The cold convulsive dew;

And faltering in his speech he bade  
The Priest the rites delay,  
Till he could, to right health restor'd,  
Enjoy the festive day.

When o'er the many-tinted sky  
He saw the day decline,  
He called upon his Margaret  
To walk beside the Rhine.

"And we will take the little babe,  
For soft the breeze that blows,  
And the wild murmurs of the stream  
Will lull him to repose."

So forth together did they go,  
The evening breeze was mild,  
And Rudiger upon his arm  
Did pillow the sweet child.

And many a one from Waldhurst's walls  
Along the banks did roam,  
But soon the evening wind came cold,  
And all betook them home.

Yet Rudiger in silent mood  
Along the banks would roam,  
Nor aught could Margaret prevail  
To turn his footsteps home.

"Oh turn thee — turn thee Rudiger,  
The rising mists behold,  
The evening wind is damp and chill,  
The little babe is cold!"

"Now hush thee — hush thee Margaret,  
The mists will do no harm,  
And from the wind the little babe  
Lies sheltered on my arm."

"Oh turn thee — turn thee Rudiger,  
Why onward wilt thou roam?  
The moon is up, the night is cold,  
And we are far from home."

He answered not, for now he saw  
A Swan come sailing strong,  
And by a silver chain she drew  
A little boat along.

To shore they came, and to the boat  
Fast leapt he with the child,  
And in leapt Margaret — breathless now  
And pale with fear and wild.

With arching crest and swelling breast  
On sail'd the stately swan,  
And lightly down the rapid tide  
The little boat went on.

The full-orb'd moon that beam'd around  
Pale splendor thro' the night,  
Cast through the crimson canopy  
A dim-discoloured light.

And swiftly down the hurrying stream  
In silence still they sail,  
And the long streamer fluttering fast  
Flapp'd to the heavy gale.

And he was mute in sullen thought  
And she was mute with fear,  
Nor sound but of the parting tide  
Broke on the listening ear.

The little babe began to cry  
And waked his mother's care,  
"Now give to me the little babe  
For God's sake, Rudiger!"

"Now hush thee, hush thee Margaret!  
Nor my poor heart distress —  
I do but pay perforce the price  
Of former happiness.

And hush thee too my little babe,  
Thy cries so feeble cease:  
Lie still, lie still — a little while  
And thou shalt be at peace."

So as he spake to land they drew,  
And swift he stept on shore,  
And him behind did Margaret  
Close follow evermore.

It was a place all desolate,  
Nor house nor tree was there,  
And there a rocky mountain rose  
Barren, and bleak, and bare.

And at its base a cavern yawn'd,  
No eye its depth might view,  
For in the moon-beam shining round  
That darkness darker grew.

Cold Horror crept thro' Margaret's blood,  
Her heart it paus'd with fear,  
When Rudiger approach'd the cave  
And cried, "lo I am here!"

A deep sepulchral sound the cave  
Return'd "lo I am here!"  
And black from out the cavern gloom  
Two giant arms appear.

And Rudiger approach'd and held  
The little infant nigh;  
Then Margaret shriek'd, and gather'd then  
New powers from agony.

And round the baby fast and firm  
Her trembling arms she folds,  
And with a strong convulsive grasp  
The little infant holds.

"Now help me, Jesus!" loud she cries.  
And loud on God she calls;  
Then from the grasp of Rudiger  
The little infant falls.

And now he shriek'd, for now his frame  
The huge black arms clasp'd round,  
And dragg'd the wretched Rudiger  
Adown the dark profound.

### **Вопросы и задания**

1. Определите отличительные черты жанра баллады. Как баллада согласуется с принципами двоемирия и жанрового синтеза в поэтике романтизма?
2. Какие мотивы английской средневековой поэзии прослеживаются в балладе Р. Саути?
3. Экспрессивные языковые средства в балладе «Рудигер» («Варвик»).

### **Robert BROWNING**

#### **PIPPA PASSES**

*(Fragement)*

*Seb.* God's in His heaven! Do you hear that? Who spoke?

You, you spoke!

*Otti.* Oh — that little ragged girl!

She must have rested on the step: we give them

But this one holiday the whole year round.

Did you ever see our silk-mills — their inside?

There are ten silk-mills new belong to you.

She stoops to pick my double hearts-ease. Sh!

She does not hear: call you out louder!

*Seb.* Leave me!

Go, get your clothes on — dress those shoulders!

*Otti.* Sebald?

*Seb.* Wipe off that paint. I hate you!

*Otti.* Miserable!

*Seb.* My God! and she is emptied of it now!  
Outright now! — how miraculously gone  
All of the grace — had she not strange grace once?  
Why, the blank cheek hangs listless as it likes,  
No purpose holds the features up together,  
Only the cloven brow and puckered chin  
Stay in their places — and the very hair,  
That seemed to have a sort of life in it,  
Drops, a dead web!

*Otti.* Speak to me — speak not of me!

*Seb.* That round great full-orbed face, where not an angle  
Broke the delicious indolence — all broken!

*Otti.* To me — not of me! — ungrateful, perjured cheat!  
A coward, too: but ingrate's worse than all!  
Beggar — my slave — a fawning, cringing lie!  
Leave me! Betray me! I can see your drift!  
A lie that walks, and eats, and drinks!

*Seb.* My God!

Those morbid, olive, faultless shoulder-blades —  
I should have known there was no blood beneath!

*Otti.* You hate me, then? You hate me, then?

*Seb.* To think

She would succeed in her absurd attempt,  
And fascinate by sinning; and show herself  
Superior — Guilt from its excess, superior  
To innocence! That little peasant's voice  
Has righted all again. Though I be lost,  
I know which is the better, never fear,  
Of vice or virtue, purity or lust,  
Nature, or trick! I see what I have done,  
Entirely now! Oh, I am proud to feel  
Such torments — let the world take credit thence —  
I, having done my deed, pay too its price!  
I hate, hate — curse you! God's in His heaven!

*Otti.* — Me!

Me! no, no, Sebald, not yourself — kill me!  
Mine is the whole crime — do but kill me — then  
Yourself — then — presently — first hear me speak —  
I always meant to kill myself — wait, you!  
Lean on my breast — not as a breast; don't love me  
The more because you lean on me, my own  
Heart's Sebald! There — there — both deaths presently!

*Seb.* My brain is drowned now—quite drowned: all I feel  
Is ... is, at swift-recurring intervals,

A hurrying-down within me, as of waters  
Loosened to smother up some ghastly pit:  
here they go – whirls from a black, fiery sea!  
*Otti*. Not to me, God – to him be merciful!

### **Вопросы и задания**

1. Определите отличительные черты жанра драматической поэмы.
2. Как проявляется в тексте принцип точки зрения?
3. Стилиевые особенности повествовательной манеры Р. Браунинга.
4. Понятие субъективной и объективной поэзии Р. Браунинга.

### **Alfred TENNYSON**

#### **THE LOTOS-EATERS**

“Courage!” he said, and pointed toward the land,  
“This mounting wave will roll us shoreward soon.”  
In the afternoon they came unto a land  
In which it seemed always afternoon.  
All round the coast the languid air did swoon,  
Breathing like one that hath a weary dream.  
Full-faced above the valley stood the moon;  
And like a downward smoke, the slender stream  
Along the cliff to fall and pause and fall did seem.

A land of streams! some, like a downward smoke,  
Slow-dropping veils of thinnest lawn, did go;  
And some thro’ wavering lights and shadows broke,  
Rolling a slumbrous sheet of foam below.  
They saw the gleaming river seaward flow  
From the inner land: far off, three mountain-tops,  
Three silent pinnacles of aged snow,  
Stood sunset-flush’d: and, dew’d with showery drops,  
Up-clomb the shadowy pine above the woven copse.

The charmed sunset linger’d low adown  
In the red West: thro’ mountain clefts the dale  
Was seen far inland, and the yellow down  
Border’d with palm, and many a winding vale  
And meadow, set with slender galingale;  
A land where all things always seem’d the same!  
And round about the keel with faces pale,  
Dark faces pale against that rosy flame,  
The mild-eyed melancholy Lotos-eaters came.

Branches they bore of that enchanted stem,  
Laden with flower and fruit, whereof they gave

To each, but whoso did receive of them,  
And taste, to him the gushing of the wave  
Far far away did seem to mourn and rave  
On alien shores; and if his fellow spake,  
His voice was thin, as voices from the grave;  
And deep-asleep he seem'd, yet all awake,  
And music in his ears his beating heart did make.

They sat them down upon the yellow sand,  
Between the sun and moon upon the shore;  
And sweet it was to dream of Fatherland,  
Of child, and wife, and slave; but evermore  
Most weary seem'd the sea, weary the oar,  
Weary the wandering fields of barren foam.  
Then some one said, "We will return no more";  
And all at once they sang, "Our island home  
Is far beyond the wave; we will no longer roam."

### CHORIC SONG

#### I

There is sweet music here that softer falls  
Than petals from blown roses on the grass,  
Or night-dews on still waters between walls  
Of shadowy granite, in a gleaming pass;  
Music that gentlier on the spirit lies,  
Than tir'd eyelids upon tir'd eyes;  
Music that brings sweet sleep down from the blissful skies.  
Here are cool mosses deep,  
And thro' the moss the ivies creep,  
And in the stream the long-leaved flowers weep,  
And from the craggy ledge the poppy hangs in sleep.

#### II

Why are we weigh'd upon with heaviness,  
And utterly consumed with sharp distress,  
While all things else have rest from weariness?  
All things have rest: why should we toil alone,  
We only toil, who are the first of things,  
And make perpetual moan,  
Still from one sorrow to another thrown:  
Nor ever fold our wings,  
And cease from wanderings,  
Nor steep our brows in slumber's holy balm;  
Nor harken what the inner spirit sings,  
"There is no joy but calm!"  
Why should we only toil, the roof and crown of things?

### III

Lo! in the middle of the wood,  
The folded leaf is woo'd from out the bud  
With winds upon the branch, and there  
Grows green and broad, and takes no care,  
Sun-steep'd at noon, and in the moon  
Nightly dew-fed; and turning yellow  
Falls, and floats adown the air.  
Lo! sweeten'd with the summer light,  
The full-juiced apple, waxing over-mellow,  
Drops in a silent autumn night.  
All its allotted length of days  
The flower ripens in its place,  
Ripens and fades, and falls, and hath no toil,  
Fast-rooted in the fruitful soil.

### IV

Hateful is the dark-blue sky,  
Vaulted o'er the dark-blue sea.  
Death is the end of life; ah, why  
Should life all labour be?  
Let us alone. Time driveth onward fast,  
And in a little while our lips are dumb.  
Let us alone. What is it that will last?  
All things are taken from us, and become  
Portions and parcels of the dreadful past.  
Let us alone. What pleasure can we have  
To war with evil? Is there any peace  
In ever climbing up the climbing wave?  
All things have rest, and ripen toward the grave  
In silence; ripen, fall and cease:  
Give us long rest or death, dark death, or dreamful ease.

### V

How sweet it were, hearing the downward stream,  
With half-shut eyes ever to seem  
Falling asleep in a half-dream!  
To dream and dream, like yonder amber light,  
Which will not leave the myrrh-bush on the height;  
To hear each other's whisper'd speech;  
Eating the Lotos day by day,  
To watch the crisping ripples on the beach,  
And tender curving lines of creamy spray;  
To lend our hearts and spirits wholly  
To the influence of mild-minded melancholy;  
To muse and brood and live again in memory,  
With those old faces of our infancy  
Heap'd over with a mound of grass,  
Two handfuls of white dust, shut in an urn of brass!

## VI

Dear is the memory of our wedded lives,  
And dear the last embraces of our wives  
And their warm tears: but all hath suffer'd change:  
For surely now our household hearths are cold,  
Our sons inherit us: our looks are strange:  
And we should come like ghosts to trouble joy.  
Or else the island princes over-bold  
Have eat our substance, and the minstrel sings  
Before them of the ten years' war in Troy,  
And our great deeds, as half-forgotten things.  
Is there confusion in the little isle?  
Let what is broken so remain.  
The Gods are hard to reconcile:  
'Tis hard to settle order once again.  
There *is* confusion worse than death,  
Trouble on trouble, pain on pain,  
Long labour unto aged breath,  
Sore task to hearts worn out by many wars  
And eyes grown dim with gazing on the pilot-stars.

## VII

But, propt on beds of amaranth and moly,  
How sweet (while warm airs lull us, blowing lowly)  
With half-dropt eyelid still,  
Beneath a heaven dark and holy,  
To watch the long bright river drawing slowly  
His waters from the purple hill —  
To hear the dewy echoes calling  
From cave to cave thro' the thick-twined vine —  
To watch the emerald-colour'd water falling  
Thro' many a wov'n acanthus-wreath divine!  
Only to hear and see the far-off sparkling brine,  
Only to hear were sweet, stretch'd out beneath the pine.

## VIII

The Lotos blooms below the barren peak:  
The Lotos blows by every winding creek:  
All day the wind breathes low with mellower tone:  
Thro' every hollow cave and alley lone  
Round and round the spicy downs the yellow Lotos-dust is blown.  
We have had enough of action, and of motion we,  
Roll'd to starboard, roll'd to larboard, when the surge was seething free,  
Where the wallowing monster spouted his foam-fountains in the sea.  
Let us swear an oath, and keep it with an equal mind,  
In the hollow Lotos-land to live and lie reclined  
On the hills like Gods together, careless of mankind.

For they lie beside their nectar, and the bolts are hurl'd  
 Far below them in the valleys, and the clouds are lightly curl'd  
 Round their golden houses, girdled with the gleaming world:  
 Where they smile in secret, looking over wasted lands,  
 Blight and famine, plague and earthquake, roaring deeps and fiery sands,  
 Clanging fights, and flaming towns, and sinking ships, and praying hands.  
 But they smile, they find a music centred in a doleful song  
 Steaming up, a lamentation and an ancient tale of wrong,  
 Like a tale of little meaning tho' the words are strong;  
 Chanted from an ill-used race of men that cleave the soil,  
 Sow the seed, and reap the harvest with enduring toil,  
 Storing yearly little dues of wheat, and wine and oil;  
 Till they perish and they suffer – some, 'tis whisper'd – down in hell  
 Suffer endless anguish, others in Elysian valleys dwell,  
 Resting weary limbs at last on beds of asphodel.  
 Surely, surely, slumber is more sweet than toil, the shore  
 Than labour in the deep mid-ocean, wind and wave and oar;  
 O, rest ye, brother mariners, we will not wander more.

### **Вопросы и задания**

1. Интерпретация античного сюжета в стихотворении А. Теннисона.
2. Религиозно-этическая основа героики в стихотворении «Едоки лотоса» и «Викторианская эпоха».
3. Мелодизм и пластичность поэтического языка А. Теннисона.
4. Переведите отрывок из текста и прокомментируйте тропы и синтаксические фигуры в стихотворении.

### **Algernon SWINBURNE**

#### **THE GARDEN OF PROSERPINE**

Here, where the world is quiet;  
 Here, where all trouble seems  
 Dead winds' and spent waves' riot  
 In doubtful dreams of dreams;  
 I watch the green field growing  
 For reaping folk and sowing,  
 For harvest-time and mowing,  
 A sleepy world of streams.

I am tired of tears and laughter,  
 And men that laugh and weep;  
 Of what may come hereafter  
 For men that sow to reap:  
 I am weary of days and hours,  
 Blown buds of barren flowers,

Desires and dreams and powers  
And everything but sleep.

Here life has death for neighbour  
And far from eye or ear  
Wan waves and wet winds labour,  
Weak ships and spirits steer;  
They drive adrift, and whither  
They wot not who make thither;  
But no such winds blow hither,

And no such things grow here.  
No growth of moor or coppice,  
No heather-flower or vine,  
But bloomless buds of poppies,  
Green grapes of Proserpine,  
Pale beds of blowing rushes  
Where no leaf blooms or blushes  
Save this whereout she crushes  
For dead men deadly wine.

Pale, without name or number,  
In fruitless fields of corn,  
They bow themselves and slumber  
All night till light is born;  
And like a soul belated,  
In hell and heaven unmated,  
By cloud and mist abated  
Comes out of darkness morn.

Though one were strong as seven,  
He too with death shall dwell,  
Nor wake with wings in heaven,  
Nor weep for pains in hell;  
Though one were fair as roses,  
His beauty clouds and closes;  
And well though love reposes,  
In the end it is not well.

Pale, beyond porch and portal,  
Crowned with calm leaves, she stands  
Who gathers all things mortal  
With cold immortal hands;  
Her languid lips are sweeter  
Than love's who fears to greet her  
To men that mix and meet her  
From many times and lands.

She waits for each and other,  
She waits for all men born;  
Forgets the earth her mother,

The life of fruits and corn;  
And spring and seed and swallow  
Take wing for her and follow  
Where summer song rings hollow  
And flowers are put to scorn.

There go the loves that wither,  
The old loves with wearier wings;  
And all dead years draw thither,  
And all disastrous things;  
Dead dreams of days forsaken,  
Blind buds that snows have shaken,  
Wild leaves that winds have taken,  
Red strays of ruined springs.

We are not sure of sorrow,  
And joy was never sure;  
To-day will die to-morrow;  
Time stoops to no man's lure;  
And love, grown faint and fretful,  
With lips but half regretful  
Sighs, and with eyes forgetful  
Weeps that no loves endure.

From too much love of living,  
From hope and fear set free,  
We thank with brief thanksgiving  
Whatever gods may be  
That no life lives for ever;  
That dead men rise up never;  
That even the weariest river  
Winds somewhere safe to sea.

Then star nor sun shall waken,  
Nor any change of light:  
Nor sound of waters shaken,  
Nor any sound or sight:  
Nor wintry leaves nor vernal,  
Nor days nor things diurnal;  
Only the sleep eternal  
In an eternal night.

### **Вопросы и задания**

1. Образ сада как символ трагической пасторали в стихотворении А. Суинберна. Истоки и вариации образа сада в мировой поэзии.
2. Символизм А. Суинберна: роль цвета, звука, ритма в создании символистских образов. Приведите примеры из текста.
3. Выполните подстрочный перевод избранного отрывка из текста.

# ОСНОВНЫЕ ТЕРМИНЫ



**Аллегория** (иносказание) — троп, означающий персонификацию абстрактного понятия, или превращение конкретного явления в абстракцию (абстрагирование).

**Баллада** — жанр средневековой поэзии, в котором органично объединены лирическое, драматическое и эпическое начала. Тематика неограничена (историческая, фантастическая, сатирическая и т. д.).

**Воображение** — эстетическая категория, означающая органическое единение (синтез) противоположностей в правдоподобном образе.

**Двоемирие** — принцип соотношения реального и идеального в искусстве (Ф. Шлегель «Фрагменты»; двуединая задача авторов сб. «Лирические баллады»).

**Имперсонализм** — способ лирического переживания, предполагающий отказ автора от эгоизма и состоящий в способности творца перевоплощаться в описываемый объект, говорить от его имени, абстрагироваться от своего «эго» («негативная способность» Дж. Китса, «объективный коррелят» Т. С. Элиота).

**Лиро-эпическая поэма** — один из синтетических жанров, созданных в русле поэтики романтизма, основополагающим принципом которой является стирание грани между родами литературы (эпос, драма, лирика), связанное с кантовской гносеологической формулой познания единственного субъектно-объектного мира, в котором смыслы и ценности проявляются и воплощаются в процессе субъективного восприятия творца («Сказание о Старом Мореходе» С. Т. Колриджа; «Паломничество Чайльд Гарольда» Дж. Г. Байрона).

**Романтическая ирония** — способ преодоления границ объективного и субъективного мира при помощи двунаправленного взгляда на вещи, основанного на диалектике противоположностей: временное — вечность, идеальное — материальное, трагическое — комическое, умозрительное — чувственное, фантастическое — реальное и т. д.

**Символ** — троп, означающий подвижное тождество идеального и буквального смысла образа, становящегося в контексте художественного произведения. Символ многозначен и суггестивен.

**Синтез искусств** — принцип слияния видов искусства: литературы, живописи, музыки, и родов искусства: лирики, драмы, эпоса.

**Сонет** — жанр лирической поэзии, канон которому задает Ф. Петрарка («итальянский» сонет состоит из 14 строк (два катрена с опоясывающей рифмой и два терцета: *авва авва ава вав*). Французский вариант сонета допускает вольную рифмовку в терцентах (сонеты П. де Ронсара). Английский («шекспировский») сонет состоит из трех катренов с перекрестной рифмой и финального двустишия («сонетный ключ») (*abab cdcd efef gg*). Допускаются разные модификации сонета.

**Спенсерова строфа** — девятистрочная строфа, созданная английским поэтом эпохи Возрождения Э. Спенсером (*Edmund Spencer*, 1552–1599), автором поэмы «Королева фей» (*Fairy Queen*, 1590). Состоит из девяти ямбических строк (восемью пятистопных и последней шестистопной). Рисунок рифмы *ababbcbcc*.

**Фантазия** — эстетическая категория, означающая произвольный механический процесс соединения (мезотезис) частей разных явлений в неправдоподобный образ.

**Эгоизм** — способ лирического переживания, предполагающий передачу субъективного опыта чувств и мыслей автора, лирического героя.

# СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ



## Художественные тексты

- Браунинг, Р.* Стихотворения / Р. Браунинг. — Л. : Худож. лит., 1981. — 182 с.
- Браунинг, Р.* Пиппа проходит : пер. Н. Гумилева [Электронный ресурс] / Р. Браунинг. — Режим доступа: <https://gumilev.ru/translations/13/>. — Дата доступа: 30. 01. 2011.
- Вордсворт, У.* Прелюдия, или Становление сознания поэта / У. Вордсворт ; изд. подг. А. Н. Горбунов, Е. В. Халтрин-Халтурина ; пер. Т. Стамова. М. : Ладомир : Наука, 2017. — 1000 с. (Серия Литературные памятники).
- Вордсворт, В.* Стихотворения / У. Вордсворт. — М. : Эксмо, 2015. — 256 с.
- Кольридж, С. Т.* Стихи / С. Т. Кольридж. — М. : Наука, 1974. — 280 с.
- Кольридж, С. Т.* Стихотворения: сборник / С. Т. Кольридж ; сост. А. Горбунова. — М. : Радуга, 2004. — 512 с.
- Кольридж, С. Т.* Избранные труды / С. Т. Кольридж. — М. : Искусство, 1987. — 352 с.
- Саути, Р.* Баллады / Р. Саути. — М. : Радуга, 2006. — 576 с.
- Суинберн, А. Ч.* Стихотворения / А. Ч. Суинберн. — М. : Центр книги Рудомино, 2012. — 144 с.
- Суинберн, А. Ч.* Стихотворения и баллады / А. Ч. Суинберн. — М. : Водолей, 2020. — 512 с.
- Теннисон, А.* Королевские идиллии / А. Теннисон ; пер. с англ. В. Лунина. — М. : Грантъ, 2001. — 480 с.
- Теннисон, А.* In Memoriam A.-Г.-Х / А. Теннисон. — М. : Ладомир, 2018. — 608 с.
- Теннисон, А.* Волшебница Шалот / А. Теннисон. — М. : Текст, 2007. — 400 с.
- Browning, R.* Poems (The Works of Robert Browning) / R. Browning. — L. : Wordsworth Edition LTD, 1994. — 698 p.
- Coleridge, S. T.* The Poetical Works of S.T. Coleridge including poems and versions of poems published for the 1-st time / S. T. Coleridge ; ed. with textual & bibliographical notes by E. H. Coleridge : in 2 vols. — Oxford : Oxford University Press, 1912. — 1198 p.
- Coleridge, S. T.* Verse and Prose / S. T. Coleridge. — М. : Progress, 1981. — 448 p.
- Southey, R.* The Poetical Works (1844–1849) / R. Southey : in 10 vols. — N.Y.: Georg Olms Verlag Hildesheim, 1977.
- Swinburne, A. Ch.* The Complete Works : in 15 vols. / A. Ch. Swinburne ; ed. by E. Gosse, C.B. & T.J. Wise. — L., 1925–1927. V. 15. 376 p.
- Tennyson, A.* The Works of Alfred Tennyson / A. Tennyson. — L. : Wordsworth Editions Ltd, 1998. — 688 p.
- Wordsworth, W. Wordsworth W. & Coleridge S.T. Lyrical Ballads and other Poems / W. Wordsworth. — L. : Wordsworth Editions Limited, 2003. — 352 p.
- Wordsworth, W.* Selected Poems / W. Wordsworth ; ed. by Stephen Gill and Duncan Wu. — Oxford : OUP, 2008. — 252 p.

## Антологии, хрестоматии

- Английские поэты XVI–XX вв. в переводах С. Я. Маршака / предисл. С. Р. Майзельс. — М. : Олма Пресс, 2001 — 256 с.
- Антология английской поэзии / под ред. Н. Гумилева. — М. : Арт-Флекс, 2000— 286 с.

Английский сонет XVI–XIX веков / сост. А. Л. Зорин ; пред. А. Н. Горбунова — М. : Радуга, 1990. — 698 с.

Английская поэзия в русских переводах / сост. М. Алексеев, В. Захаров, Б. Томашевский. — М. : Прогресс, 1981. — 688 с.

Век перевода: антология русского поэтического перевода XXI века / сост. Е. В. Витковский. — М. : Водолей Publishers, 2006. — 544 с.

Дьяконова, Н. Я. Хрестоматия по английской литературе XIX века: учебное пособие / Н. Я. Дьяконова, Т. А. Амелина. — М. : Красанд, 2010. — 287 с.

Европейская поэзия XIX века / под ред. Д. Урнова (разд. «Англия»). — М. : Худож. лит., 1977. С. 70–127. (Серия БВЛ).

Зарубежная литература XIX века: Романтизм: хрестоматия историко-литературных материалов : учеб. пособие / сост.: А. С. Дмитриев, Б. И. Колесников, Н. Н. Новикова. — М. : Высш. шк., 1990. — 367 с.

Зарубежная литература XIX века: Романтизм: хрестоматия историко-литературных материалов : учеб. пособие / сост., коммент.: Н. А. Соловьева, А. Ф. Головенченко, Е. Г. Петраш. — М. : Высш. шк., 1990. — 384 с.

Корабли мысли. Английские и французские писатели о книге, чтении, библиотеках / сост. В. Кунин. — М. : Книга, 1986. — 304 с.

Кружков, Г. М. Избранные переводы : в 2 т. / Г. М. Кружков. — М.: ТЕРРА — Книжный клуб, 2009. — Т.1, 2. — 512 с.

Кружков, Г. М. Пироскаф: Из английской поэзии XIX века / Г. М. Кружков. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2008. — 688 с.

Литературные манифесты западноевропейских романтиков / сост. А. С. Дмитриева. — М. : МГУ, 1980. — 630 с.

Писатели Англии о литературе XIX–XX вв. / сост. К. Н. Атарова — М. : Прогресс, 1981. — 410 с.

Поэзия английского романтизма / сост. Д. Урнов. — М. : Худож. лит., 1974 — Т. 125. — 672 с. (Серия БВЛ).

Поэты «Озерной школы» / сост. Л. И. Володарская. — СПб. : Наука, 2008. — 606 с.

Прекрасное пленяет навсегда. Из английской поэзии XVIII–XIX веков / сост.: А. В. Парин, А. Г. Мурик. — М. : Моск. рабочий, 1988. — 624 с.

«Свободной музы приношение...». Европейская романтическая поэма / сост., предисл., примеч. А. В. Карельского, Л. И. Соболева. — М. : Моск. рабочий, 1988. — 620 с.

An Anthology of English and American Verse. — М. : Progress Publishers, 1972. — 719 p.

Literature of the romantic period, 1750–1850 / ed. by R. T. Davies, B. G. Beathy. — Liverpool : Liverpool University Press, 1976. — 212 p.

Oxford Anthology of English Literature. Romantic Poetry & Prose / ed. by H. Bloom & L. Trilling — Oxford : OUP, 1973. — 864 p.

Romanticism. An Anthology / ed. by D. Wu. — Oxford : Blackwell, 1995. — 1142 p.

Romantic Women Poets. An Anthology / ed. by D. Wu. — Oxford : Blackwell, 1997. — 1184 p.

The New Oxford Book of Romantic Period Verse / ed. by J. J. McGann. — Oxford : OUP, 1993. — 864 p.

## Учебная литература

Зарубежная литература XIX века : практикум / под ред. А. В. Лукова. — М. : Флинта : Наука, 2002. — 464 с.

История зарубежной литературы XIX века : в 2 ч. / под ред. Н. А. Соловьевой. — М. : Высш. шк. : Академия, 2003. — 558 с.

История зарубежной литературы XIX века : в 2 ч. / под ред. Н. П. Михальской. — М. : Просвещение, 1991.

Литература XIX века: учеб. пособие для филологических факультетов вузов / Н. И. Лапидус, С. Д. Малюкович. — Минск : Университетское, 1992. — 270 с.

История западноевропейской литературы XIX век: Англия / Под ред. Л. В. Сидорченко, И.И. Буровой — СПб.: Академия, 2004. — 546 С.

Галева, Р. И. История зарубежной литературы XIX века : конспект лекций [Электронный ресурс] / Р. И. Галева, З. Р. Зиннатуллина, Л. Ф. Хабибуллина. — Казань, 2014. — Режим доступа: [https://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/22035/10\\_73\\_kl-000720.pdf](https://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/22035/10_73_kl-000720.pdf). — Дата доступа 12.02.2019.

Гиленсон, Б. А. История зарубежной литературы XIX века : учеб. пособие / Б. А. Гиленсон. — М. : Academia, 2016. — 288 с.

Гиленсон, Б. А. История зарубежной литературы эпохи романтизма (первая треть XIX века). : учебник и практикум для академического бакалавриата / Б. А. Гиленсон. — Люберцы : Юрайт, 2016. — 426 с.

Здольников, В. В. Зарубежная литературы XIX века: учеб.-метод. пособие / В. В. Здольников, Н. В. Голубович, С. В. Лапунов. — Витебск : ВГУ им. П.М. Машерова, 2005. — 103 с.

Клименко, Е. И. Английская литература первой половины XIX века / Е. И. Клименко. Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1971. — 144 с.

Ковалева, О. В. Зарубежная литература XIX века. Романтизм : учеб. пособие / О. В. Ковалева, Л. Г. Шахова. М. : Оникс, 2005. — 272 с.

Михальская, Н. П. История английской литературы / Н. П. Михальская. — М. : Академия, 2006. — 480 с.

Модина, Г. И. История зарубежной литературы XIX века: Романтизм: учеб. пособие / Г. И. Модина, Ж. В. Курдина. — М. : Флинта : Наука, 2021 — 206 с.

Рабинович, В. С. История зарубежной литературы XIX века. Романтизм : учеб. пособие / В. С. Рабинович. — М. : Флинта, 2016. — 88 с.

Храповицкая, Г. Н. Романтизм в зарубежной литературе (Германия, Англия, Франция, США): практикум / Г. Н. Храповицкая. — М. : Академия, 2003. — 288 с.

## Научная литература

Горбунов, А. Н. Три великих поэта Англии: Донн, Милтон, Вордсворт / А. Н. Горбунов. — М. : МГУ, 2012 — 320 с.

Гусманов, И. Г. Лирика английского романтизма / И. Г. Гусманов. — Орел, 1995.

Дьяконова, Н. Я. Английский романтизм. Проблемы эстетики / Н. Я. Дьяконова. — Л. : Наука, 1978. — 208 с.

Дьяконова, Н. Я. «Прелюдия» Вордсворта и поэзия английского романтизма / Н. Я. Дьяконова // Мир романтизма. — Тверь : ТвГУ, 2006. — Т. 11 (35). — С. 10–22.

Европейский романтизм / под ред. И. Неупокоевой, И. Шетер. — М. : Наука, 1973. — 495 с.

Елистратова, А. А. Наследие английского романтизма и современность / А. А. Елистратова. — М. : Акад. наук СССР, 1960. — 505 с.

Зыкова, Е. П. «Церковные сонеты» Вордсворта. К вопросу об отношении романтизма и христианства / Е. П. Зыкова // Мир романтизма. — Тверь : ТвГУ, 2006. — Т. 11 (35). — С. 23–30.

Исаева, Е. В. Зарубежная литература эпохи Романтизма. Direct Media [Электронный ресурс] / Е. В. Исаева. — Режим доступа: <http://maxima-library.org/mob/b/331868?format=read>. — Дата доступа: 08. 07.2020.

- Жирмунский, В. М.* Теория стиха / В. М. Жирмунский. — Л. : Наука, 1968. — 319 с.
- Клименко, Е. И.* Проблемы стиля в английской литературе первой трети 19-го века / Е. И. Клименко. — Л. : ЛГУ, 1959. — 300 с.
- Клименко, Е. И.* Творчество Роберта Браунинга / Е. И. Клименко. — Л. : ЛГУ, 1967. — 228 с.
- Кружков, Г. М.* «Природы он рисует идеал». Об Уильяме Вордсворте [Электронный ресурс] / Г. М. Кружков // Новый мир, 2008. — № 10. — Режим доступа: [http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6\\_2008\\_10/Content/Publication6\\_2296/Default.aspx](http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2008_10/Content/Publication6_2296/Default.aspx). — Дата доступа: 10. 05. 2011.
- Лотман, Ю. М.* Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. — Л. : Просвещение, 1972. — 272 с.
- Некрасова, Е. А.* Романтизм в английском искусстве / Е. А. Некрасова. — М. : Искусство, 1975. — 256 с.
- Рогова, А. Г.* Эпистолярное наследие Роберта Саути / А. Г. Рогова. — СПб. : СПб-ГУ, 2008. — 344 с.
- Соловьева, Н. А.* У истоков английского романтизма / Н. А. Соловьева. — М. : МГУ, 1988. — 232 с.
- Соловьева, Н. А.* История и воображение. «Прелюдия» У. Вордсворта и метод пристального чтения / Н. А. Соловьева // Проблемы романтизма в русской и зарубежной литературе. — Тверь, 1991. — С. 54–56.
- Судленкова, О. А.* 100 писателей Великобритании / О. А. Судленкова, Л. П. Кортес. — Минск : Вышэйш. шк., 2020. — 367 с.
- Теория метафоры : сб. статей / под ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной — М. : Прогресс, 1990. — 512 с.
- Тураев, С. В.* От просвещения к романтизму / С. В. Тураев. — М. : Наука, 1983. — 255 с.
- Уоррен, Р. П.* Поэма, порожденная чистым воображением. Опыт прочтения (1945–1946) / Р. П. Уоррен // Как работает поэт: статьи, интервью. — М. : Радуга, 1988. С. 45–97.
- Халтрин-Халтурина, Е. В.* Поэтика «озарений» в литературе английского романтизма: Романтические суждения о воображении и художественная практика / Е. В. Халтрин-Халтурина. — М. : Наука, 2009. — 350 с.
- Халтрин-Халтурина, Е. В.* Ключ к поэме У. Вордсворта «Прелюдия, или Становление сознания поэта» / Е. В. Халтрин-Халтурина // Известия РАН. Серия Литературы и языка, 2007. — Т. 66. — № 2, — С. 54–62.
- Шахназарян, Н. М.* Философская поэзия С. Т. Колриджа / Н. М. Шахназарян. — Минск : БГУ, 2020. — 243 с.
- Шахназарян, Н. М.* Сонетный канон и его вариации в лирике английских романтиков / Н. М. Шахназарян // Романо-германская филология в контексте науки и культуры : междунар. сб. науч. ст. / Полоц. гос. ун-т ; отв. ред. А. А. Гугнин. — Полоцк : ПГУ, 2013. С. 51–58.
- Шахназарян, Н. М.* Восток-Запад, Север-Юг в системе ценностей английских и русских романтиков / Н. М. Шахназарян // сб. науч. статей по материалам IV Междунар. науч.-практ. конф. «Национальные культуры в межкультурной коммуникации» — Минск : БГУ, 2019. С. 490–501.
- Barth, J. R.* The Symbolic Imagination: Coleridge and the Romantic Tradition / J. R. Barth. — Princeton ( N.Y.), 1977. — 176 p.
- Blackburn, T.* Robert Browning. A Study of his poetry / T. Blackburn. — London, 1967. — 210 p.
- Cross, A.* Mary Robinson and the Genesis of Romanticism: Literary Dialogues and Debts, 1784–1821 / A. Cross. — L. : Routledge, 2017. — 287 p.
- Fay, E. A.* A Feminist Introduction to Romanticism / E. A. Fay. — Oxford : Blackwell, 1998. — 256 p.

- Jacobus, M.* Tradition & experiment in Wordsworth's lyrical ballads / M. Jacobus. — Oxford : OUP, 1976. — 301 p.
- Holmes, R.* Coleridge / R. Holmes. — Oxford : OUP, 1982. — 102 p.
- Mellor, A. K.* English romantic irony / A. Mellor. — Massachusetts : Harvard University Press, 1980. — 219 p.
- Parrish, S. M.* The Art of the Lyrical Ballads / S. M. Parrish. — Camb.(Mass.) : Harvard University Press, 1973. — 250 p.
- Rehder, R. M.* Wordsworth & the beginnings of modern poetry / R. M. Rehder. — L. : Routledge, 1981. — 224 P.
- Robinson, D.* The Poetry of Mary Robinson. Form and Fame / D. Robinson. — N.Y. : Palgrave Macmillan, 2011. — 287 p.
- Watson, J. K.* English Poetry of the Romantic Period 1789–1830 / J. K. Watson. — L. : Routledge, 1985. — 438 p.

# СОДЕРЖАНИЕ



|                   |   |
|-------------------|---|
| ПРЕДИСЛОВИЕ ..... | 3 |
|-------------------|---|

## ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ КУРС

|                                                                                          |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Глава 1. Мэри Робинсон. Жанр сонета. «Сапфо и Фаон».....                                 | 4  |
| Глава 2. Мэри Тай и жанр лиро-эпической поэмы («Психея») .....                           | 8  |
| Глава 3. Уильям Вордсворт и стилевая реформа языка<br>«экспериментальной» поэзии.....    | 11 |
| Глава 4. Сэмюэль Тэйлор Колридж (эготизм и категория воображения) .....                  | 29 |
| Глава 5. Роберт Саути и жанр «нарративной поэмы».....                                    | 50 |
| Глава 6. Роберт Браунинг (принцип точки зрения<br>и концепция драматической поэзии)..... | 67 |
| Глава 7. Альфред Теннисон и романтический неоклассицизм.....                             | 76 |
| Глава 8. Алджернон Чарльз Суинберн (романтизм и символизм) .....                         | 87 |

## ХРЕСТОМАТИЯ (ANTHOLOGY)

|                               |     |
|-------------------------------|-----|
| Mary Robinson.....            | 90  |
| Mary Tighe .....              | 112 |
| William Wordsworth.....       | 126 |
| Samuel Taylor Coleridge ..... | 144 |
| Robert Southey.....           | 148 |
| Robert Browning. ....         | 152 |
| Alfred Tennyson .....         | 154 |
| Algernon Swinburne .....      | 158 |
| ОСНОВНЫЕ ТЕРМИНЫ .....        | 161 |
| СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ .....       | 162 |

Учебное издание

**Шахназарян Наринэ Мартиросовна**

**ПОЭТИКА АНГЛИЙСКОГО РОМАНТИЗМА**

**Учебно-методическое пособие**

Редактор *А. А. Федосеева*

Художник обложки *Т. Ю. Таран*

Технический редактор *В. П. Явуз*

Компьютерная верстка *Л. В. Жаборовской*

Корректор *И. В. Сазонова*

Подписано в печать 27.12.2022. Формат 70×100/16. Бумага офсетная.

Печать цифровая. Усл. печ. л. 13,54. Уч.-изд. л. 12,85.

Тираж 55 экз. Заказ 559.

Белорусский государственный университет.

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,  
распространителя печатных изданий № 1/270 от 03.04.2014.

Пр. Независимости, 4, 220030, Минск.

Республиканское унитарное предприятие

«Издательский центр Белорусского государственного университета».

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,  
распространителя печатных изданий № 2/63 от 19.03.2014.

Ул. Красноармейская, 6, 220030, Минск.