

А. Н. Горбунов

Три
ВЕЛИКИХ ПОЭТА
АНГЛИИ



- * ДОНН
- * МИЛТОН
- * ВОРДСВОРТ

Издательство Московского
университета



A. N. Gorbunov

Three
GREAT POETS
English

- * Donne
- * Milton
- * Wordsworth



Moscow
University
Press 2012

А. Н. Горбунов

Три ВЕЛИКИХ ПОЭТА АНГЛИИ

- * ДОНН
- * МИЛТОН
- * ВОРДСВОРТ



Издательство
Московского университета
2012

УДК 82(091)(4/9)
ББК 83.3(4 Англия)
Г67

Горбунов А.Н.

Г67 Три великих поэта Англии: Донн, Милтон, Вордсворт. — М.:
Издательство Московского университета, 2012. — 320 с.
ISBN 978-5-211-06168-2

Книга содержит очерки о творчестве трех крупнейших английских поэтов: Джона Донна (1572–1631), Джона Милтона (1608–1674) и Уильяма Вордсворта (1770–1850). Это поэты разных эпох, хотя Донн и Милтон оба жили в XVII веке, и разных художественных направлений. Донн связан с поздним Ренессансом и маньеризмом, Милтон — по преимуществу с барокко, а Вордсворт прославился как романтик. Однако их поэтические достижения были столь велики, что они не только внесли важный вклад в английскую литературу, прославив ее во всем мире, но и сумели подчинить своей творческой индивидуальности сам ход ее развития. В пантеоне английских писателей все трое занимают самое почетное место, по своему влиянию уступая лишь Чосеру и Шекспиру.

Книга содержит очерки о творчестве трех крупнейших английских поэтов — Джона Донна (1572–1631), Джона Милтона (1608–1674) и Уильяма Вордсворта (1770–1850). Каждый из них не только прославил английскую литературу во всем мире, но и сумел подчинить своей творческой индивидуальности сам ход ее развития. В нашей стране их поэзия хорошо известна по многочисленным переводам. Автор книги заслуженный профессор МГУ А.Н. Горбунов дает анализ основных произведениях Донна, Милтона и Вордсворта, пытается проследить путь их творческого становления и осмыслить их вклад в историю английской литературы. Книга предназначена как для специалистов, так и для широкого круга читателей.

Ключевые слова: английская литература, Донн, Милтон, Вордсворт, поэтические жанры, поэтический слог, возрождение, барокко, романтизм.

Gorbunov A.N.

Three Great English Poets: Donne, Milton, Wordsworth. — Moscow University Press, 2012.

The book contains essays about three great English poets John Donne (1572–1631), John Milton (1608–1674) and William Wordsworth (1770–1850). Each of them not only made English literature famous in the whole world, but also managed to dominate the very course of its development. Their poetry is also very well known in our country in numerous translations. The author of the book professor of Moscow State University A.N. Gorbunov analyses the main works of Donne, Milton and Wordsworth and tries to describe the way of their poetic development and evaluate their contribution to the history of English literature. The book is meant both for specialists and a wide circle of readers.

Key words: English literature, Donne, Milton, Wordsworth, poetic genres, poetic diction, renaissance, baroque, romanticism.

УДК 82 (091) (4/9)
ББК 83.3(4 Англия)

ISBN 978-5-211-06168-2

© Горбунов А.Н., 2012

© Издательство Московского университета, 2012

ЛИРИЧЕСКОЕ ТРИЕДИНСТВО

Та Цельность, что без страха и упрека
Сама себя творит себе на радость.

У. Вордсворт

Книга о трех великих поэтах Англии ведущего российского специалиста по английской литературе, известного шекспироведа, компаративиста Андрея Николаевича Горбунова – третий его литературоведческий труд из увидевших свет за последние пять лет: ему предшествовали «Шекспировские контексты» (2006) и «Чосер средневековый» (2010). За это плодотворное время им были также подготовлены фундаментальные издания произведений Милтона, Донна, Чосера и Вордсворта в серии «Литературные памятники», написан целый ряд ярких статей, раскрывающих неожиданные параллели и пересечения в истории русской и английской литературы: «Отречения: Чосер и Толстой», «Кривые дороги: Чосер и Гоголь», «Видимая тьма: Булгаков и Милтон», «Лицемер и его жертва: трагический поворот сюжета (от “Кентерберийских рассказов” к “Селу Степанчиково”）」 и др.

Если Джон Донн, по мнению Томаса Кэрю, «очистил сад стихов от сорняков слепого подражания», то professor Gorbunov (как его называют английские коллеги) последовательно и целеустремленно очищал сад отечественной англистики от «сорняков» вульгарно-социологического и атеистического искажения, – чем также «оплатил долги банкрота – века своего», трагического безумного века, упрямо не желавшего видеть христианской основы в глубоко религиозном творчестве «отцов английской литературы». Да и самих «отцов» старательно отгеснил на периферию истории литературы.

Достаточно упомянуть, что первый полный перевод (без цензурных изъятий) «Кентерберийских рассказов» Чосера вышел в России лишь в 1996 году (с предисловием А.Н. Горбунова), первые академические издания Милтона (2006) и Донна (2009) появились совсем недавно, а Чосер и Вордсворт пока находятся в Издательстве Академии наук.



Аннотация к книге оптимистично утверждает, что творчество Донна, Милтона и Вордсворта хорошо знакомо российскому читателю по многочисленным переводам. Позволим себе усомниться в этом. Массовый отечественный читатель в тройку «великих английских поэтов», скорее всего, включил бы Байрона, Бернса и Оскара Уайльда (проигнорировав шотландское и ирландское происхождение двух последних) или Байрона, Шелли и Китса (если изучал английскую литературу по советским учебникам).

А.Н. Горбунову предстояло выстроить в отечественном литературоведении подлинную ценностную основу и иерархию английской Литературной Цепи Бытия.

До революции теопэтика отцов-основателей английской литературы (к которым следует причислить и Джона Беньяна, первое полное издание русского перевода «Пути паломника» которого в 2001 г. также было подготовлено Горбуновым; и С.Т. Колриджа, несколько изданий которого вышли с предисловиями и комментарием Горбунова) не вызвала серьезного внимания ни в одном из идеологических направлений литературной критики и шире — общественной мысли России. Революционным демократам английские метафизики (Донн, Герберт, Марвелл и др.) и христианские поэты-романтики Вордсворт и Колридж по большей части казались религиозными консерваторами (исключение составлял Милтон, чей образ Сатаны виделся воплощением бунта против Бога и власти), а церковной цензуре независимый религиозный поиск, а тем более свободная интерпретация библейского сюжета представлялись недопустимой вольностью, не говоря уже о том, что принадлежность поэтов к англиканской церкви изначально вызывала подозрение в еретической основе их творчества. Некоторое исключение представлял лишь интерес к ним русских символистов. После революции советская культура видела в поэтах-метафизиках религиозных мракобесов, в Вордсворте и Колридже — консервативных романтиков, мистиков, оторванных от жизни, продолжая воспевать квазиреволюционный пафос «Потерянного рая» Милтона.

С приходом религиозной свободы отечественному литературоведению нужно было написать новую историю английской литературы, и прежде всего — реабилитировать писателей-христиан, восстановить метафизические смыслы их текстов, но воздать им должное не парадным славословием, а глубоким последовательным анализом их художественного наследия, значительная часть которого еще не была переведена на русский язык. Эту работу Андрей Николаевич начал еще в советское время, выпустив в 1989 году первое собрание английских поэтов-метафизиков с предисловием, раскрывающим их не только эстетические, но и религиозные искания, — «Английская лирика первой половины XVII века».



Научным работам Горбунова чужд церковный догматизм, конфессиональная замкнутость или морализаторство, которыми страдает современное религиозное литературоведение. Он никогда не подгоняет литературный материал под готовые религиозные лекала: не повторяет штампов, а подвергает их сомнению; избегает чересчур широких и односторонних заключений; уходит в глубину религиозного переживания, в толщу «просто христианства» и «просто откровения», не навязывая другому своих принципов и представлений. Он способен вчувствоваться, вжиться в художественную ткань поэта и вместе с ним заново пройти его творческий путь, становясь проводником его смыслов, его исканий и откровений. Ему свойственна та эстетическая вера, которая, по мнению Колриджа, необходима для полноценного восприятия художественной литературы. Горбунов доверчиво и смиренно умаляет себя как исследователя перед лицом художника-поэта, в строках которого слышит звуки Божественного Логоса.

Книга открывается главой, название которой — «Другая оптика» — поэзия Джона Донна» — вполне применимо и к исследованиям Андрея Николаевича Горбунова, утверждающего «другую оптику» в современной науке о литературе, не похожую ни на советскую, ни на постмодернистскую, ни на религиозно-идеологическую призму. Литературоведческий опыт Горбунова можно назвать библейской теопозитикой, учитывая его богатый опыт как библеиста, создавшего на филологическом факультете МГУ уникальный курс «Библия и культура» и выстроившего в своих книгах многочисленные «мосты» между Библией и литературой, самый красивый и сложный из которых — его интерпретация «Потерянного рая» Милтона.

В Англии традиционно сложились гораздо более тесные и открытые отношения между церковной, художественной и научной сферами культуры, чем в России: многие английские писатели, как позднее и многие ученые, изучающие религию и литературу, являются священниками, достаточно упомянуть наиболее известные имена Джонатана Свифта, Джона Донна, Джорджа Герберта, а среди литературоведов — Нортропа Фрая, Дэвида Джаспера, Джона Арнольда, Эндрю Лаута. На Западе человек обычно сначала принимает сан, а затем выбирает путь университетского (academic), а не только приходского (parish) служения, выходя в более интеллектуальное и широкое просветительское поле преподавания и научного поиска. Для России по известным причинам был характерен обратный процесс: в 1990-е годы с массовым приходом интеллигенции в Церковь ряд университетских преподавателей стали священнослужителями. Одним из первых среди них был Андрей Николаевич Горбунов, отец Андрей. Но он и до рукоположения вначале тайно как «приверженец гонимой и запрещенной религии», а затем открыто следовал призыву «царственного священ-



ства» (так определил статус мирянина апостол Павел), открывая студентам и читателям христианские ценности англо-американской литературы и приводя многих из своих учеников, а также их родных и друзей в Церковь.

Созидание внутри себя и в своих трудах триединства — религии, искусства и науки — непростая и необычайно важная задача, которая может содействовать примирению и гармоничному сотворчеству того, что сегодня в России так часто разделено и враждебно друг другу. Я намеренно употребляю слово «искусство», а не «литература», поскольку А.Н. Горбунов является тонким знатоком классической музыки, балетного и оперного искусства, что проявляется и в его восприятии музыкальности и пластичности английского стиха, особенно важных при анализе поэзии Уильяма Вордсворта.

Стремление к религиозно-интеллектуально-эстетической цельности неизбежно сопровождается внутренними сомнениями, а потому автору этой книги близки «ощущения душевного конфликта, внутренней борьбы, страха, сомнений и боли», свойственные Донну и другим поэтам-метафизикам. Подобно тому как Донн ставил свое церковное служение выше поэтического творчества, так и Андрей Николаевич Горбунов на вершину личной системы ценностей ставит Храм Божий, который изящными галереями и глубокими подземными ходами соединен в его внутреннем мире с храмом искусства и храмом науки. Он ученый-храмовник, человек необычайно преданный своему храмовому триединству и чувствующий высшую гармонию, Божественную мудрость и красоту в слове, звуке и пластике космической христианской мистерии. Не случайно именно идея «единой жизни» стала центральной в его исследовании поэзии Вордсворта.

Поэтический триптих «Донн — Милтон — Вордсворт» представляет поэта парадокса, поэта-пророка и поэта природы в их духовных и литературных исканиях, которые объединяет стремление проникнуть в суть Божественной и человеческой любви как основы мироздания. Антиномичная поэтика любви, созданная Донном, сменяется матримониальной метафорой Милтона и получает развитие в «любви благоговейной», что связала Поэта с Природой в творчестве Вордсворта. Поэтическая вертикаль любви, выстроенная автором, придает троичной композиции книги проникновенность лирического триединства.

Елена Волкова,
доктор культурологии

«ДРУГАЯ ОПТИКА» —
ПОЭЗИЯ ДЖОНА ДОННА

В траурной элегии на смерть Джона Донна (1572–1631) его младший современник поэт-кавалер Томас Кэрью писал:

Очистив сад стихов от сорняков
И от ленивых зерен и ростков
Слепое подражання, ты взрастил
В нем выдумку свою, чем оплатил
Долги банкрота — века своего.

(Перевод В. Лунина)

В истории литературы иногда встречаются писатели, чьи открытия, поражавшие современников своей новизной, затем становились общим достоянием, с течением времени их новизна стиралась и потомки переставали ощущать вкус их новаторства. Такой в русской словесности отчасти была судьба замечательного поэта XIX века А. А. Фета, стихи которого, в свое время вызвавшие бурную полемику, сейчас воспринимаются как чистая классика. В Англии таким писателем был Чосер, чьи смелые по меркам XIV века эксперименты заложили основу всей английской литературы, да и самого английского языка на много столетий вперед.

Но есть и художники, чьи творения вопреки всем переменам продолжают сохранять аромат новизны в течение веков. К их числу в английской поэзии, вне всякого сомнения, принадлежит Джон Донн. Поэтому слова Кэрью — отнюдь не просто традиционный штамп, привычная для жанра эпитафии похвала, столь часто носящая гипертрофированный характер. Они вос-



принимаются как совершенно справедливая дань памяти Донна и сегодня, в начале XXI века.

Вирджиния Вулф, посвятившая одно из своих эссе трехсотлетию со дня смерти Донна (1931), очень хорошо выразила чувства и современных читателей его стихов: «Пройти мимо него невозможно... При первых же словах застываешь на месте. Тебя кидает в дрожь от встречи с настоящей поэзией: ты чувствуешь, как в твоих жилах — вялых, обмякших, точно со сна, мгновенно вскипает жар. Зрение, слух моментально обостряются, — ты видишь, как “сияет браслет живого локона”. Но и не это главное, — мало того, что прекрасные образы западают в душу и ты их помнишь: ты чувствуешь, что невольно подчиняешься особому взгляду на вещи. Хаос ощущений, сопровождающий нас в повседневной жизни, сменяется другой оптикой: резкой и четкой. Будто все разрозненные начала сошлись, по мановению пера поэта, в единый пучок страсти. Еще минуту назад вокруг тебя бурлила жизнь, мельтешили люди, играли краски, и вдруг — все смолкло, пропало. Ты погружаешься в мир Донна, здесь царствует он один. Среди поэтов Донну, пожалуй, нет равных по умению изумлять и подчинять себе читателя»¹.

«Другая оптика» Донна спустя четыре столетия продолжает «изумлять и подчинять» себе читателей и сегодняшнего дня. Джон Донн действительно взорвал традицию своих предшественников и заложил основы нового для Англии поэтического взгляда на мир. Потому и в историю английской литературы он вошел как один из самых ярких поэтов-новаторов, чей талант если и уступает по своему масштабу фигурам самой первой величины — Чосеру и Шекспиру, то при всей его неповторимости вполне сопоставим с дарованием таких прославленных художников слова, как Филипп Сидни, Уильям Блейк или Т.С. Элиот.

О жизни Донна мы знаем довольно много, гораздо больше, чем о жизни его знаменитых старших современников Шекспира или Марло, в биографии которых есть множество белых пятен. Таких пятен в биографии Донна как будто бы нет. Сама же жизнь поэта, полная удивительных поворотов судьбы, стре-

¹ Woolf V. The Common Reader. Vol. 2 / Пер. Н.И. Рейнгольд. L., 1935. P. 24–25.

мительных взлетов и падений, в чем-то напоминает авантюрный роман его эпохи с несколько неожиданным для такого жанра грустно-благополучным финалом.

С самого раннего детства Джон Донн столкнулся с трудностями. Он родился в семье преданных своей вере католиков, для которых в елизаветинской Англии многие двери в обществе были закрыты. Род поэта имел древние аристократические корни в Уэльсе, по семейному преданию, якобы восходящие чуть ли не ко времени короля Артура. Во всяком случае, точно известно, что имя Доннов не раз упоминается в хрониках Войны Алой и Белой розы. Впоследствии, однако, Донны обеднели и переселились из Уэльса в Англию, занявшись ремеслами и торговлей. Отец поэта стал вполне состоятельным лондонским купцом, старостой цеха торговцев скобяными товарами. Мать Донна, урожденная Хейвуд, была дочерью одного из первых английских поэтов и драматургов эпохи Ренессанса Джона Хейвуда (?1497–1580) и родственницей Томаса Мора, знаменитого английского гуманиста, автора «Утопии», взведенного на плаху за верность догматам католической церкви. За веру пострадали также Джаспер и Эллис Хейвуды, братья матери поэта, а в 1593 году в тюрьме умер и младший брат поэта Генри, приютивший у себя священника-иезуита. Верность католической вере мать поэта, умершая всего за несколько месяцев до кончины своего знаменитого сына, сохранила до конца своих дней. Хотя Донн в середине 90-х годов перешел в протестантство, а затем выступил с антикатолическими памфлетами и, наконец, принял сан священника англиканской церкви, детство и юность, проведенные в среде преследуемых в Англии католиков, должны были и, скорее всего, оставили глубокий след в его душе на всю жизнь.

Как и дети других английских католиков, Донн поступил в Оксфордский университет очень рано — в 1584 году, чтобы получить образование до совершеннолетия, так как после него нужно было в обязательном порядке принять присягу на верность англиканской церкви. Донн, как полагают его биографы, учился также и в Кембридже (1588–1589?), но диплома ему не дали, поскольку его присуждение требовало перехода в протестантское вероисповедание. С 1589 по 1591 год Донн, чтобы продолжить образование, путешествовал по Европе, останавливаясь в основном в Италии и Испании, где он не только со-



вершенствовался в изучении древних и новых языков, но и знакомился с достижениями культуры Ренессанса и уже начинающего складываться барокко. Вероятно также, что в Европе Донн получил и начатки католического образования, что было невозможно сделать в Англии. Если это так, то эти знания очень пригодились ему в будущем, когда он вступил в полемику с иезуитами.

Вернувшись на родину, поэт продолжил обучение в широко известных в Англии школах юриспруденции, которые часто называли третьим (после Оксфорда и Кембриджа) университетом: в 1591 году в Тэвис-Инн, а с 1592 — в Линкольнз-Инн. Судя по всему, именно в это время Донн увлекся сочинительством. Его первые стихи сразу же стали ходить в рукописи среди множества друзей и знакомых. Несколько позднее, очевидно, уже закончив обучение, Донн в поисках приключений ненадолго поступил на военную службу. Как доброволец он принял участие в военных экспедициях графа Эссекса против испанцев в Кадис (1596) и на Азорские острова (1597), рассказав о второй из них в знаменитом диптихе «Шторм» и «Штиль».

В конце 90-х годов (1597–1598) Донн наконец поступил на государственную службу, став личным секретарем крупного сановника сэра Томаса Эджертона, лорда — хранителя печати и члена Тайного совета королевы Елизаветы I. По всей видимости, несколько раньше, скорее всего в 1596 году, поэт принял протестантское вероисповедание, ибо, не принеся присяги королеве как главе англиканской церкви, он не смог бы получить это место, не говоря уже о том, чтобы принять участие в руководимой Эссексом военной экспедиции против испанцев. Сначала карьера Донна складывалась очень успешно. Эджертон явно благоволил к нему, а в 1601 году его на короткий срок даже избрали в парламент.

Однако блестяще начатая карьера поэта, мечтавшего занять видное положение в обществе, вскоре оборвалась. Известный доселе среди близких друзей своей ветреностью, Донн по-настоящему и серьезно влюбился. В жизни поэта как бы повторилась ситуация ранних «счастливых» комедий Шекспира: любовь юного поколения столкнулась с враждебной волей отцов. Но счастливого конца не вышло. Избранницей поэта стала юная Энн Мор, племянница жены Эджертона. Понимая, что родители Энн вряд ли дадут согласие на их явно неравный брак,



Донн тайно обвенчался со своей любимой (декабрь 1601 года). Узнав о случившемся, разгневанный отец девушки добился краткого тюремного заключения Донна и его увольнения с поста секретаря Эджертона, но попытка аннулировать брак через суд не имела успеха. С течением времени отец Энн смягчился и признал Донна, но о государственной службе отныне пришлось забыть, хотя поэт долгие годы и не мог смириться с этим.

Для Донна начались трудные времена. Выйдя из тюрьмы и соединившись со своей юной женой, он оказался без места службы, без жилья и фактически без средств к существованию. Хотя семейная жизнь поэта сложилась очень счастливо и у него родилось множество детей, долгие годы он был вынужден полагаться на помощь покровителей и довольствоваться более или менее случайными заработками, в частности антикатолическими памфлетами или сочинением стихов в честь своих благодетелей. Уже в 1607 году ему в первый раз предложили принять сан священника англиканской церкви, но он отказался, сочтя себя недостойным и втайне все еще надеясь устроиться на государственную службу. Однако вопреки обещаниям друзей и сильных мира сего все его попытки на этом поприще не имели успеха.

Так продолжалось довольно долго, почти полтора десятилетия. И лишь в 1615 году после долгих колебаний и не без настояния лично со стороны короля Иакова I поэт принял духовный сан. Тогда же он получил и степень доктора богословия в Кембридже. Отныне его судьба, по крайней мере, внешне складывается более успешно. То, чего Донн не сумел достичь на государственной службе, он получил на службе духовной. Король приблизил его к себе, и он часто проповедовал при дворе. Донн поочередно становился настоятелем нескольких церковных приходов и с 1616 по 1622 год читал лекции по богословию в Линкольнз-Инн.

Однако в личной жизни Донна подстерегала трагедия. В 1617 году, родив мертвого ребенка, умерла жена поэта. Очень тяжело пережив эту утрату, Донн почти всецело погрузился в богословские занятия. В 1621 году его назначили на пост настоятеля собора Св. Павла в Лондоне, главного храма англиканской церкви в Англии. На этом посту он оставался до конца своих дней, завоевав славу одного из лучших проповедников эпохи. Перед смертью Донн тщательно отредактировал про-



поведи, готовя их к публикации. Что же касается поэзии, то в эти годы он практически перестал ею заниматься, сочтя ее увлечением давно минувших дней. Лишь после кончины поэта его стихи были собраны по рукописям, хранившимся у самых разных лиц. Их первое издание вышло в свет через два года после смерти Донна в 1633 году. Второе, заново отредактированное, появилось в 1635-м. Именно оно и стало основой для всех последующих изданий его поэзии.

Джон Донн — поэт очень сложный, трудный для понимания, а подчас даже и «темный». Его стихотворения невозможно уместить в рамки готовых определений; они словно нарочно дразнят читателей своей многозначностью, неожиданными выражениями мысли, сочетанием трезво-аналитического суждения со всплесками страстей, постоянным поиском и постоянной неудовлетворенностью.

Время сохранило несколько портретов Донна, написанных в разные периоды его жизни. На самом раннем из них он изображен юным кавалером, искателем приключений, твердо сжимающим рукоять своей шпаги. Испанский девиз миниатюры гласит: «Скорее умру, чем изменю». На другом портрете поэт предстает в образе меланхолического влюбленного с томным взором и скрещенными на груди руками, в широкополой шляпе, с тонким кружевным воротничком, небрежно расстегнутым на груди. Затем следует миниатюра, изображающая Донна-богослова, с бородкой клинышком и пронзительным испытующим взглядом. На следующем портрете поэт появляется в облике пастыря, чьи глаза глядят мудро и всепонимающе. И наконец, мраморная статуя, для которой Донн позировал незадолго до смерти. Она представляет кающегося грешника, завернутого в погребальный саван, с закрытыми глазами и осунувшимся, изможденным от тяжелой болезни лицом.

Все эти портреты не только воплощают разные этапы полной превратностей жизни Донна. Каждый из них воспроизводит и определенную маску лирического героя его стихотворений. Парадоксальным образом — понять Донна без разгадки парадоксов невозможно — маски эти в его стихах не только последовательно сменяют одна другую, как, может быть, было в жизни, но и «сосуществуют» в едином пласте времени. Так что искатель приключений, томный влюбленный и кающийся грешник не



разделены пропастью, но живут рядом, дополняя друг друга и помогая уразуметь эти разительные трансформации.

Донна часто называют поэтом-елизаветинцем. Это название хотя и справедливо в чисто формальном отношении, все же во многом условно. Поэт действительно родился в эпоху царствования королевы Елизаветы и был всего на восемь лет моложе Шекспира. Но события той поры развивались так бурно и индивидуальность Донна была столь яркой, что он выразил взгляды уже следующего за Шекспиром поколения. Пока Шекспир писал свои «счастливые» комедии и ранние исторические хроники, Донн первым из всех елизаветинцев понял, что в искусстве уже забрезжила другая эпоха, поставившая идеалы Возрождения под сомнение, а затем и отвергнувшая их. Донну с юности было чуждо характерное для Высокого Возрождения представление о гармонической сущности бытия, где прочно уравновешены духовное и телесное, чувственное и разумное начала. Если верить словам могильщиков из «Гамлета», то герою трагедии в последнем акте тридцать лет. Пьеса, по всей видимости, была поставлена в 1601 году, и, таким образом, возраст датского принца практически совпадает с возрастом Донна. Ученые часто подчеркивают этот факт, выдвигая на передний план гамлетические моменты в творчестве поэта — его душевные метания, меланхолию и скепсис². И действительно, для Донна, как и для шекспировского героя, «вывихнутое время» «вышло из пазов» (*the time is out of joint*) и место стройной гармонии мироздания, в центре которой стоит венец творения — человек, занял неподвластный разумному осмыслению хаос.

В уже давно ставшем хрестоматийным отрывке из поэмы «Анатомия мира: первая годовщина» (*An Anatomy of the World: The First Anniversary*) поэт так описал свой век:

Все новые философы в сомненье,
 Эфир отвергли — нет воспламененья,
 Исчезло солнце, и земля пропала,
 А как найти их — знания не стало.
 Все признают, что мир наш на исходе,
 Коль ищут меж планет, в небесном своде,
 Познаний новых... Но едва свершится

² Из последних работ см., например: *Trevor D. John Donne and Scholarly Melancholy. Studies in English Literature, 1500–1900. Winter 2000. Vol. 40, i 1. P. 81.*



Открытие — все на атомы крушится.
 Все из частиц, а целого не стало,
 Лукавство меж людьми возобладало,
 Распались связи, преданы забвенью
 Отец и сын, власть и повиненье.
 И каждый думает: «Я — феникс-птица»,
 От всех других, желая отворотиться...

(Перевод Д. Щедровицкого)

О себе же самом в одном из сонетов Донн сказал:

Я весь — боренье: на беду мою,
 Непостоянство постоянным стало...

(Перевод Д. Щедровицкого)³

Болезненно чувствуя несовершенство распавшегося, как ему казалось, на атомы мира, поэт всю жизнь не переставал искать точку опоры. Лирический герой его стихотворений наделен мятущимся и вопрошающим умом, которому ни окружающий его мир, ни поиски любви, ни религиозный опыт так и не приносят успокоения. Душевную гармонию можно обнаружить, пожалуй, лишь в нескольких поздних стихотворениях Донна, написанных им, когда он уже почти полностью отошел от поэзии. Внутренний разлад и порожденный им неустанный поиск — основные мотивы его поэтического творчества. Они определяют собой сложность его лирики, ее мучительные противоречия, сочетание фривольного гедонизма и горечи богооставленности, броской позы и неуверенности в себе, неподдельной радости жизни и глубокого трагизма.

Как и подобало истинному джентльмену его эпохи, мечтавшему сделать карьеру при дворе, Донн предназначал свою поэзию лишь для достаточно узкого круга избранных — друзей и знакомых, которые читали ее в рукописи. (Отсюда, кстати сказать, не решенная и по сей день проблема разночтений некоторых его стихотворений, равно как и возникающий иногда вопрос их авторства.) Тут примером для Донна служил аристо-

³ В подлиннике:

Oh, to vex me, contraries meet in one:
 Inconstancy unnaturally hath begot
 A constant habit...

(О, на мою досаду, противоположности сошлись вместе: / Непостоянство вопреки природе породило привычку к постоянству...)



крат сэр Филипп Сидни, чьи стихи и проза были напечатаны только после его смерти. Ведь даже и Шекспир, публиковавший свои пьесы, скорее всего, тоже не хотел, чтобы его сонеты увидели свет, — это была поэзия, да еще и интимного свойства. За счет литературного творчества тогда в основном жили лишь драматурги, писавшие для общедоступного театра. Правда, Бен Джонсон, родившийся в один год с Донном, уже чувствовал себя профессионалом и заботливо подготовил свою поэзию к публикации. Но у него были совсем другие амбиции: он хотел остаться в памяти потомков именно как поэт и драматург. Донну такое желание, наверно, показалось бы очень странным. Он вовсе не заботился о сохранении своих стихов и перед смертью даже распорядился их уничтожить. К счастью для английской поэзии, его воля не была исполнена.

В силу этих обстоятельств сейчас порой весьма трудно решить, когда именно было написано то или иное стихотворение поэта. Тем не менее текстологи, сличив сохранившиеся рукописи и изучив многочисленные аллюзии на события эпохи, пришли к выводу, что Донн стал сочинять уже в юности, предположительно в начале 90-х, а может быть, даже и в конце 80-х годов XVI века. Во всяком случае, его первую сатиру вполне определенно датируют 1593 годом⁴. Вслед за ней поэт сочинил еще четыре сатиры. Вероятно, они распространялись в рукописи все вместе как «Книга сатир Джона Донна». Кроме того, из-под пера поэта в 90-е годы вышло довольно большое количество стихотворений в других жанрах: эпиграммы, послания, элегии, эпиграммы, песни и т. д. У читателей, обращающихся к ним, сразу же возникает ощущение, что Донн писал их, как бы соревнуясь с поэтами старшего поколения — Сидни, Спенсером, Марло, Шекспиром и другими елизаветинцами. И не просто соревнуясь, но и намеренно бросая им поэтический вызов.

Донна, очевидно, не устраивало не только относительно цельное мировосприятие поэтов старшего поколения, но и их манера стиха, которую известный писатель и ученый К.С. Льюис назвал «золотой» (golden)⁵. Ее отличали гармоничное сочетание формы и содержания, мысли и слова, тонкое чувство меры и вкуса, особая музыкальность стиха и богатство чувственных

⁴ *Donne J.* The Satires, Epigrams and Verse Letters. Oxford, 1967. P. 124–125.

⁵ *Lewis C.S.* English Literature in the Sixteenth Century excluding Drama. Oxford, 1954. P. 65.



образов. Донн со свойственным ему в те годы юношеским максимализмом сразу же и бесповоротно порвал с этой традицией.

Своеобразие манеры Донна очевидно уже в его самых ранних стихотворениях — эпиграммах, которые он сочинил, как предполагает Дж. Шокросс, уже в конце 80-х годов, хотя другие исследователи и не согласны со столь ранней датировкой⁶. Здесь нет и следа «золотой» манеры с ее гармонией формы и содержания и спокойно-уравновешенным взглядом на мир. Обладавший ничуть не меньшей ученостью, чем его предшественники, молодой поэт с легкостью овладел трудным и очень престижным в среде гуманистов жанром эпиграммы. Но писал он их близким к разговорному, как бы нарочно заземленным языком, который с непривычки даже немного режет слух в сравнении с плавно-напевной интонацией старших елизаветинцев. Зато манера Донна сразу захватывает читателей техникой отточенной сентенции, лаконизмом слога, замысловатой игрой каламбурами, которые сочетаются со скептической отстраненностью авторского взгляда на происходящее.

Невозможно представить себе, чтобы кто-нибудь из старших елизаветинцев мог так холодно-отрешенно и так лаконически точно описать гибель вражеского судна, как это сделал поэт в эпиграмме «Горящий корабль» (*A Burnt Ship*). Но Донн не был бы Донном, если бы ограничился простой зарисовкой воочию увиденного им пожара на испанском корабле (как считают биографы, речь идет о «Сан-Фелипе», судне, сгоревшем при атаке англичан на Кадис)⁷. Оттолкнувшись от этого события, поэт с помощью несущих смерть образов воды и огня как бы в миниатюре воспроизвел картину конца света, первый раз уничтоженного в водах Всемирного потопа, а сейчас, согласно библейскому предсказанию, ждущего гибели от огня:

С охваченных пожаром кораблей
Куда бежать, как не в пучину? Люди
Бросались вплавь — гибли среди зыбей
Под выстрелами вражеских орудий.
Несчастливым нет спасения нигде:
Кто не утоп в огне, сгорел в воде.

(Перевод Г. Кружкова)

⁶ См., например, комментарии А.Дж. Смита в кн.: *Donne J. The Complete English Poems*. L., 1974. P. 464.

⁷ *Bald R.C. John Donne. A Life*. Oxford, 1970. P. 83.



Вне всяких сомнений, перед нами хотя и молодой, но уже вполне сложившийся художник.

Новаторство Донна бросается в глаза и в другом, не менее престижном тогда, чем эпиграмма, поэтическом жанре — сатире. Донн решительно отверг восходящую к Средним векам и популярную среди старших елизаветинцев форму сатиры как аллегории или пасторали. Эксперименты Спенсера в этой области были чужды ему, и он в духе ренессансного гуманизма обратился к древнеримской традиции Горация, Персия и Ювенала, преобразив ее в духе собственного видения мира.

Уже его первая сатира написана в новой для елизаветинцев форме драматического монолога, где сатирик, условная фигура «от автора», ушедший от мира кабинетный ученый, вначале беседует с неким «глупым и нелепым чудачком» (*fondling motley humorist*), а затем вопреки своей воле отправляется вместе с ним на прогулку по улицам Лондона. Трудно сказать, кем на самом деле является странный собеседник автора — то ли шутником-приятелем, от которого он никак не может отделаться, то ли, может быть, его *alter ego*, активным человеком действия, противостоящим одинокому созерцателю, который ведет жизнь в компании книг. Во всяком случае, их совместная прогулка дает поэту возможность изобразить вполне реальную жизнь английской столицы начала 90-х годов XVI века.

Зрение Донна гораздо острее, чем у поэтов старшего поколения. Всего несколькими штрихами он весьма точно, хотя и с гротескным преувеличением, рисует портреты своих современников, встреченных на улицах Лондона. Вот перед нами капитан, набивший кошелек жалованьем погибших в сражении солдат, чьи деньги он продолжает получать, не сообщив никому об их смерти; рядом с ним — надушенный развязный придворный, «кивком ответствующий на поклоны», а дальше — рядящийся в бархат судья с огромной свитой подлипал. Едкие комментарии помогают поэту воссоздать картину нравов столичного общества. Здесь царит легкомыслие и тщеславие, жадность и угодничество. Такая картина воплощает возникшее у поэта с ранней юности представление о нарушенной и пришедшей в движение системе ценностей, которые веками казались стабильными и незыблемыми. Люди, которых встречают рассказчик и его спутник, так же как и сам этот спутник, совершенно чужды подобным ценностям. Все эти персонажи принадлежат миру показных,



мнимых идеалов, где извращен смысл столь важной для миропонимания елизаветинцев Великой Цепи Бытия и низшее способно подчинить себе высшее. Однако в начале 90-х годов, когда Донн написал эту сатиру, появились лишь первые трещины и до полного крушения старых идеалов было еще далеко. Поэтому рассказчик, рьяный сторонник традиционных ценностей, чувствует себя относительно спокойно, резко осуждая погоню за мнимым и показным.

Особенно достается от сатирика его спутнику, пустому и глупому щеголю, судящему о людях лишь по их внешности и общественному положению и за всей этой мишурой неспособному разглядеть их истинные достоинства, «нагую» добродетель:

Зачем, любитель срамной наготы,
Нагую честность презираешь ты?
Нужны ли добродетели камзолы?
Мы в мир приходим и уходим голы.

(Перевод Г. Кружкова)

Такие вопросы уже сами по себе очень многое объясняют в творчестве поэта. «Нагая» добродетель, непреходящие духовно-нравственные ценности при всех метаниях Донна всегда оставались для него неизменным условием поиска истины и строгим критерием оценки явлений.

Новым в сатире было и авторское отношение к фигуре рассказчика. Если у старших елизаветинцев он в моральном плане всегда возвышался над персонажами, подвергнутыми осмеянию, то у Донна он при всей своей любви к непреходящему и вечному превосходит их лишь в интеллектуальном отношении, ибо ясно видит, что они собой представляют. Но соблазн для него слишком велик. Он не может устоять перед уговорами своего собеседника, который всецело поглощен переменчивым и сиюминутным, и, понимая, что совершает глупость, бросает книги и отправляется на прогулку. И это принципиально важно для понимания сатиры. Ведь если согласиться с тем, что «глупый и целепый чудак» — alter ego рассказчика, его вторая половина, то конфликт между одиноким созерцателем-рассказчиком и его рвущимся к обществу активным собеседником легко спроецировать и на образ автора, которого одновременно притягивает и отталкивает бурлящий водоворот лондонских улиц. Таким образом, свойственные всей поэзии Донна душевная не-



удовлетворенность и внутренний разлад как бы подспудно высвечиваются и в этом, казалось бы, по-юношески столь броско вызывающем стихотворении, исключая его прямолинейную трактовку.

В форме драматического монолога написаны и другие сатиры Донна. Во второй он обращается к нравам судейского сословия, которые он прекрасно изучил за время учения в Линкольнз-Инн. Тема продажности Фемиды, лживости, крючкотворства и жадности судей, вскоре ставшая одной из главных в городской комедии Бена Джонсона и Томаса Мидлтона, впервые в английской литературе зазвучала в сатирах Донна. Она осмысленна поэтом все в том же контексте крушения веками освященных ценностей:

Но тот, кто выбрал поприще закона,
Преследуя стяжательскую цель,
Тот храм Фемиды превратил в бордель...
Нет столько в королевской родословной
Ублюдков, ни в истории церковной —
Содомских цытен, сколько в нем живет
Лжи и пронырства; в них его доход.

(Перевод Г. Кружкова)

Таков Коский, герой второй сатиры, таковы и его собратья по цеху адвокатов, чьи пороки в конечном счете ведут к нарушению традиционных устоев жизни.

Не щадит Донн и придворных (четвертая сатира) вопреки всей опасности такой критики, что отлично понимал и сам поэт. В целом отношение Донна ко двору и придворной жизни также отличает неразрешенная двойственность. Двор как центр политической и культурной жизни Англии тех лет одновременно притягивает и отталкивает поэта. Недаром же он всю жизнь мечтал сделать карьеру при дворе, что и осуществилось, когда он принял духовный сан. Поэтому, несмотря на всю нелицеприятную резкость критики придворных прав, Донн все же надеется, что доблесть и благородство могут вернуться ко двору. Но идеал придворного, как его понимали старшие елизаветинцы и каким его воплощал в своем творчестве Сидни, больше не существует для него. В отличие от Спенсера не ищет он его и в далеком прошлом. Поэт развенчивает суету придворной жизни — «Столпотворенье зла, обмана, ле-



сти / И похоти, какими славен Двор». Малообразованность придворных, которую Сидни еще совсем недавно пытался извинить или даже оправдать, у Донна вызывает лишь презрительную усмешку. Жеманный и болтливый франт, который появляется в сатире, словно предвосхищает шекспировского Озрика («Гамлет»), а его аффектированный, полный эвфуистических оборотов язык становится предметом язвительных насмешек рассказчика.

Более того, в сатирах Донна можно уловить и нотки разочарования в самой королеве. Какая уж тут Глориана, царица фей! Ведь в столь отличной от мифологического прошлого реальности конца XVI века состарившаяся королева как минимум ничего не знает о несправедливости, захлестнувшей Лондон, а потому и не может ничего исправить.

Постепенно объектом сатиры становится вся елизаветинская Англия (пятая сатира). Поэт снимает с Англии всякий ореол героики, называя свое время веком «проржавленного железа», т.е. не просто железным веком, худшим из всех мифологических эпох, но веком, в котором и железо-то проела ржавчина:

Наш век считать железным не резон,
Именоваться ржавым должен он:
В железном — правосудьем торговали,
Днесь торговать неправосудьем стали.

(Перевод Ю. Корнеева)

Подобный скептицизм, выразивший настроение тогдашней молодежи, был абсолютно новым явлением во всей английской литературе.

Особенно интересна третья сатира, где поэт попытался изложить свои размышления о религии. И здесь он тоже шел собственным путем. Отношение Донна к Реформации сильно отличалось от государственно-патриотических взглядов старших елизаветинцев типа Сидни и Спенсера. Что же касается Шекспира, то тайну своих религиозных воззрений он унес в могилу, дав возможность исследователям строить самые разные предположения, ни одно из которых невозможно подтвердить фактами. Донн же не раз высказывался по этому поводу вполне ясно и определенно. По его собственным словам, родившись в католической семье, он был воспитан приверженцами «запрещенной и гонимой религии, привыкшими презирать смерть и



жаждущими воображаемого мученичества»⁸. Но путь «воображаемого мученичества» был не для него: порвав с семейной традицией, он перешел в протестантство. Этот поступок, достаточно обычный среди молодежи того времени, видимо, дорого стоил поэту. Сомнения еще очень долго мучили его. Некоторые ученые даже считают, что Донн по-настоящему утвердился в англиканстве лишь незадолго до принятия сана священника⁹. Во всяком случае, он многие годы усердно изучал полемическую литературу, написанную в свою защиту обеими сторонами, не говоря уже об Отцах Церкви и средневековых схоластах, пытаясь найти ответы на свои вопросы. Все это время свобода поиска и независимость индивидуального выбора оставались для него важнейшими критериями истины.

Третью сатиру он написал вскоре после отказа от «гонимой и запрещенной религии» своей семьи, когда рана была еще свежей. В тот момент жизни, порвав с католиками, он не стал еще истинным протестантом, считая себя «просто христианином», свободным от жестких догм и в глубине души не принадлежа ни к какой деноминации. Такая позиция дала ему возможность как бы со стороны взглянуть на католическую, пуританскую и англиканскую церкви. Вывод, к которому пришел поэт, отличался крайне смелым по тем временам вольнодумством: все эти церкви равно далеки от Истины. «Вывихнутое время» повредило земную церковь, отделив ее от неподвластной тлению небесной церкви. Но сама истина христианской веры не повреждена, хотя путь к ней долг и тернист:

Не уставай искать и сомневаться:
 Отвергнуть идолов иль поклоняться?
 На перекрестке верный путь пытаться —
 Не значит в неизвестности блуждать,
 Брести стезею ложной — вот что скверно.
 Пик Истины высок неимоверно;
 Придется покружить по склону, чтоб
 Достичь вершины, — нет дороги в лоб!

(Перевод Г. Кружкова)

Позиция Донна — «мудрый скептицизм», не ставящий под сомнение основы христианского вероучения, но все же весьма

⁸ Carey J. John Donne: Life, Mind and Art. L., 1981. P. 21.

⁹ Strier R. Radical Donne: "Satire III" // ELH. 1993. Summer. Vol. 60. N. 2. P. 283.



радикальный для Англии его эпохи, где каждый англичанин принадлежал к какой-нибудь религиозной деноминации и верил, что именно она и является истинной.

Скепсисом проникнута и сатирическая поэма Донна «Метемпсихоз, или Путь души» (*The Progress of the Soul. Metempsychosis*) (1601). В качестве сюжетного стержня поэмы Донн использовал заинтересовавшее ренессансных гуманистов древнее учение о метемпсихозе, или о бесконечном круге перевоплощений души, которая после смерти тела якобы каждый раз находит себе новое и переселяется в него. При этом, как сказано в авторском предисловии к поэме, «согласно пифагорову учению, душа может переходить не только от человека к человеку или же скоту, но равномерно и к растениям».

Поэт, по всей видимости, написал лишь фрагмент первой песни, где рассказывалось о «путешествии» души запретного плода, который вкусили Адам и Ева¹⁰. По ходу действия душа переселялась в мандрагору, воробья, нескольких рыб, кита, мышь, волка, собаку, обезьяну и женщину по имени Фетх (*Themex – Themech*), которая была одновременно сестрой и женой Каина. Согласно авторскому замыслу в процессе многочисленных дальнейших перевоплощений душа должна была побывать в теле Магомета и Лютера. Неизвестно, куда поэт хотел поместить злополучную душу в самом конце поэмы. Мнения ученых по этому поводу разделились. Одни считают, что она должна была найти себе пристанище в теле Кальвина; другие (их большинство) — в теле королевы Елизаветы. Если последнее предположение верно, то тогда поэма должна была иметь вызывающе смелый политический подтекст. Но есть также и мнение, что душе запретного плода надлежало закончить странствие в теле самого автора¹¹.

Как бы там ни было, очевидно, что именно в этой последней части сатирический замысел Донна должен был раскрыться полностью. Весьма трудно судить о нем на основании фрагмента, сочиненного поэтом. Однако общая сатирическая атмосфера

¹⁰ Однако есть критики, которые считают, что «Метемпсихоз» представляет собой законченное произведение, содержащее отречение Донна от светской поэзии. Подобная аргументация нам кажется малоубедительной (*Herendeen W.H.* "I launch at paradise, and saile toward home": The Progress of the Soul as Palinode. *Early Modern Literary Studies. Spec. Iss. 7.* (2001. May.)

¹¹ *Longer Elizabethan Poems. L., 1972. P. 33.*



сфера поэмы ощутима и в этом отрывке. Она держится на сходстве эгоистического закона джунглей, по которому живут выведенные в «Метемпсихозе...» существа, с нравами Лондона века «проржавленного железа». Тут поэма по своему нигилистическому запалу очень близка сатирам Донна.

Интересна и еще одна грань новаторства поэта. Обратившись к высокому эпическому жанру, Донн намеренно снизил его. Так родился новый для английской поэзии жанр ироикомической поэмы, который предвосхитил произведения художников слова эпохи Реставрации — Джона Драйдена и Сэмюэла Батлера.

Радикальным образом Донн переосмыслил и жанр эпистолы, и тут порвав с традицией своих предшественников. Старшие елизаветинцы обычно писали послания в виде возвышенных комплиментов, обращенных к влиятельным особам или же собратьям по перу, примером чему может служить целая группа сонетов-посвящений, которыми Спенсер предварил публикацию первых трех книг «Королевы фей». Донн мог сочинять и сочинял такие стихи, особенно в трудные годы своей жизни в начале XVII века. Но его лучшие послания написаны совсем иначе. В них поэт намеренно снизил стиль жанра, придав своей интонации непринужденно-разговорный характер. Иначе, видимо, и быть не могло, поскольку Донн сочинял послания не как поэтические упражнения в популярном тогда жанре, но именно как «письма в стихах», которые он и посылал реально существовавшим людям, друзьям и знакомым. До нас даже дошли рукописи некоторых посланий, тщательно переписанные рукой автора. Что же касается столь важного для гуманистов образца из античной литературы, то примером для поэта совершенно явно служил Гораций, назвавший свои эпистолы «беседами».

Мир, возникающий в ранних посланиях Донна, — тот же, что и в его сатирах, одновременно красочный, притягательный и падший, лежащий во зле. Сравнив, например, в послании к своему другу юности Генри Уоттону (To Sir Henry Wotton) жизнь в деревне, в городе и при дворе, поэт нигде не нашел правды и добродетели — грех царствует повсюду:

Кто в Городе живет, тот глух и слеп,
 Как труп ходячий: Город — это склеп.
 Двор — балаган, где короли и плуты



Одной, как пузыри, тщетой надуты.
 Деревня-дебрь затерянная: тут
 Плодов ума не ценят и не ждут.

(Перевод Г. Кружкова)

Поэт советует другу не придавать значения внешним обстоятельствам, избрав путь нравственного совершенствования:

Живи в себе: вот истина простая;
 Гости везде, нигде не прирастая.
 Улитка всюду дома, ибо дом
 Несет на собственном горбу своем.
 Бери с нее пример не торопиться;
 Будь сам своим Дворцом, раз Мир – темница.

В моральном пафосе стихотворения, в обращении к стоическому идеалу жизни вдали от людей и проповеди нравственного самосовершенствования явно ощутимы реминисценции из Горация. Но вместе с тем отношение Донна к жизни окрашено характерной для него скептической меланхолией и гамлетическим раздумьем. Отвернувшись от погрязшего в беззакониях мира, поэт пытается найти опору в дружеском взаимопонимании и участии. При этом, однако, Донну важен не столько идеал интимного содружества умов, который вскоре возник в поэзии Бена Джонсона, сколько тепло искреннего житейского товарищества, способного скрасить тяготы жизни, наполнить ее смыслом.

Среди дошедших до нас ранних посланий Донна самыми лучшими и наиболее широко известными являются два стихотворения – «Шторм» (The Storm) и «Штиль» (The Calm), которые, по сути дела, представляют собой объединенный общей мыслью диптих. Обращенные к Кристоферу Бруку, близкому другу поэта еще со времени их совместной учебы в Линкольнз-Инн, эти послания описывают реальные события, случившиеся с автором во время экспедиции на Азорские острова. Рассказав Бруку в «набросках путевых» о встрече с неподвластными человеку стихиями, Донн настолько ярко воспроизвел свои ощущения, что, читая эпистолы, мы и сегодня как бы становимся свидетелями гротескной трагикомедии, разыгранной на борту корабля, который вез поэта и его товарищей по плаванию. Едва успев отплыть от берегов, судно Донна попало в сильный шторм



и было вынуждено вместе со всей флотилией вернуться в Плимут для ремонта. По словам поэта,

Перед подобным штормом, без сомненья,
 Ад — легкомысленное заведение,
 Смерть — просто злая крепкого глоток,
 А уж Бермуды — райский уголок.
 Мрак заявляет право первородства
 На мир — и закрепляет превосходство,
 Свет в небеса изгнав. И с этих пор
 Быть хаосом — вселенский приговор.

(Перевод Г. Кружкова)

После ремонта флотилия под командованием Эссекса вновь двинулась в путь, но тут, уже неподалеку от Азорских островов, корабль Донна на несколько суток попал в штиль, сопровождавшийся страшной жарой. И это второе испытание оказалось ничуть не легче первого:

Шторм отшумит и стихнет, обессила,
 Но где, скажите, угомон для штиля? <...>
 Что бы меня ни подтолкнуло в путь —
 Любовь — или надежда утонуть —
 Прогнивший век — досада — пресыщенье —
 Иль попросту мираж обогащенья,
 Уже не важно. Будь ты здесь храбрец
 Иль жалкий трус — тебе один конец;
 Меж гончей и оленем нет различий,
 Когда Судьба их сделает добычей.

Космическое, социально-историческое и личностное начала воедино сплавлены в стихотворениях, где макрокосм и микрокосм, по сути, неразделимы. Стихии вмиг взъярившейся бури и изнурительно-неподвижного штиля, казалось бы, противоположны друг другу, но, взятые вместе, они высвечивают главную тему диптиха — хрупкость человека перед лицом непостижимой Вселенной и «вывихнутого» времени, его зависимость от помощи свыше:

Как человек, однако, измельчал!
 Он был ничем в начале всех начал,
 Но в нем дремали замыслы природны;



А мы — ничто и ни на что не годны.
 В душе ни сил, ни чувств... Но что я лгу?
 Бессилье же я чувствовать могу!

Эти размышления о слабости человека, затерянного в огромной Вселенной и беззащитного перед ударами судьбы, но все же сохранившего способность мыслить и чувствовать, уже отчасти предвосхищают паскалевскую метафору ломкого тростника, связывая диптих Донна с настроениями, характерными для литературы XVII века.

Совершенно оригинальны и эпиталамы Донна. Так, например, своеобразие юношеской «Эпиталамы, сочиненной в Линкольнз-Инн» (*Epithalamion Made at Lincoln's Inn*), особенно заметно в сопоставлении со знаменитой эпиталамой Спенсера, где старший поэт, виртуозно соблюдая декорум «золотой» манеры, сумел воплотить столь важное для него представление о любви как о благой и могучей силе, укрощающей хаос и движущей мир вперед во времени. Донн как будто бы принял идею супружеской любви как благодатной силы, поддерживающей жизнь и движущей мир, и вместе с тем с присущей ему парадоксальностью поставил ее под сомнение, задавшись вопросом, какова суть гармонии в дисгармоничном мире. Четкого ответа на этот вопрос в эпиталаме нет, и серьезное здесь сочетается с комическим. Как и у Спенсера, любовь у Донна вписана в космический контекст. Однако торжественный тон эпиталамы намеренно снижен немислимым для Спенсера дерзко-шутливым описанием встречи молодоженов в спальне, иронически-вызывающим сравнением жениха со жрецом, который, принося невесту в жертву, «потрошит» (*embowel*) ее на постели-алтаре. Все это настолько противоречило декоруму стихотворения Спенсера, что некоторые ученые даже предположили сознательную пародию¹². Как бы там ни было, отрешенно-скептический, вопрошающий взгляд Донна на мир и человека доминирует и в этом стихотворении.

Элегии Донна тоже открыли совершенно новую страницу английской литературы. Как полагают исследователи, за три года, с 1593-го по 1596-й, поэт написал целую маленькую «книгу элегий», рукопись которой имела большой успех в кругу избранных читателей, на которых она и была рассчитана. Донн

¹² *Bald R.C. Op. cit. P. 77.*



и тут был первым! Правда, Марло в юности переводил любовные элегии Овидия, а в 1595 году в свет вышли написанные на латинском языке элегии Кэмпиона. Но именно Донн ввел этот жанр в обиход английской лирики, заложив вскоре ставшую очень популярной традицию.

Элегии Донна в основном посвящены любви. По мнению ученых, они носили явно полемический характер¹³. С их помощью поэт противопоставил себя главной моде дня, всеобщему увлечению сонетом в духе Петрарки, которое достигло в Англии своего апогея к началу 90-х годов. Сонеты писали, по сути дела, все, кто только мог, — как прославленные поэты типа Сидни и Спенсера, так и влиятельные вельможи, в том числе Эссекс, и даже сама королева. Постепенно стараниями многочисленных английских поэтов второго ряда замечательные открытия итальянского мастера превратились в расхожие и надоедливые штампы. Издержки этой моды очень быстро открылись Донну, наверное, даже раньше, чем Шекспиру, спародировавшему образ прекрасной дамы в сонетах о смуглой леди. В споре с английскими петраркистами молодой поэт выбрал свой путь.

Донн снова обратился к античной традиции, на этот раз к «Любовным элегиям» Овидия, которые дали ему мощный импульс для самостоятельных поисков. Донна привлекла легкая ироничность Овидия, его отношение к любви как к занятию несерьезному, легкой игре или занятию, украшающему жизнь. Хорошо известно, что «Любовные элегии» Овидия вовсе не были исповедью автора — никто даже не знает, существовала ли в действительности их главная героиня Коринна. Римский поэт просто брал готовые ситуации из лирики своих предшественников и бесконечно варьировал их, как бы взирая на своего героя со стороны, а иногда и посмеиваясь над ним. Подобным образом поступил и Донн, в элегиях которого не стоит искать автобиографической подоплеки. Однако они были написаны в столь откровенной по тем временам манере, что создали юному поэту репутацию завзятого повесы.

С присущим для елизаветинцев свободным отношением к заимствованию Донн в свою очередь взял у Овидия некоторых персонажей и ряд ситуаций. Так в элегиях английского поэта

¹³ См. об этом, в частности: *Leishman J.B.* The Monarch of Wit. An Analytical and Comparative Study of John Donne. L., 1962.



появились и неумолимый привратник, и старый ревнивый муж, и обученная героем любовному искусству девица, которая, познав всю прелесть «страсти нежной», изменила ему, и возлюбленная, снимающая платье. Однако все это полностью переосмыслено Донном и служит материалом для вполне самобытных стихотворений.

Вместо Рима эпохи Августа в элегиях Донна возник современный ему Лондон с типично английскими нравами и обычаями. Так, например, стерегущий девушку громадный детина-привратник, который произносит имя Божье лишь в ругательствах, ничем не похож на евнуха из стихов Овидия и скорее напоминает комический персонаж елизаветинского театра, а одежды, которые одна за другой возлюбленная сбрасывает с себя, полностью соответствуют господствовавшей тогда в лондонском свете моде. Гладкий и отточенный стих Овидия, плавное движение его мысли, обстоятельность повествования римского поэта сменились у Донна нервной динамикой драматического монолога.

Но главным отличием Донна от Овидия, автора «Любовных элегий», было иное отношение к чувству. Приняв идею любви как забавной игры, Донн лишил ее характерной для Овидия эстетизации и переосмыслил в духе своего времени. Надевший маску циника, лирический герой элегий исповедовал доктрину вульгарного материализма, которая в Англии тех лет часто ассоциировалась с учением Макиавелли. Согласно так понятой доктрине итальянского мыслителя место высших духовных ценностей заняли чувственные аппетиты, а природа каждого человека диктовала ему собственные законы поведения, свою мораль. Шекспировский Эдмунд («Король Лир») с афористической точностью выразил суть таких взглядов, сказав: «Природа, ты моя богиня». Герой же одной из элегий Донна («Изменчивость» — Change), отстаивая женское непостоянство в любви, с мальчишеским озорством сравнил женщину с самками животных, меняющих партнеров по первой прихоти, с морем, в которое впадают многие реки:

Смердящий запах у стоячих вод,
 Но и в морях вода порой гниет.
 Не лучше ли, когда кочуют струи
 От берега к берегу, ласки им даруя?



Изменчивость — источник всех отрад,
Суть музыки и вечности уклад.

(Перевод Г. Кружкова)

В споре с петраркистами Донн не просто снизил образ прекрасной и недоступной возлюбленной, но и дерзко описал плотские радости любви. В его элегиях все словно перевернуто с ног на голову, и вместо холодной и далекой от героя дамы и ее томного воздыхателя читатели увидели вполне сговорчивую ветреницу и ее ловкого и самоуверенного соблазнителя. Собственно говоря, дама в элегиях Донна, как правило, пассивна и молчалива, зато герой очень речист и весьма активен. Написанные от лица такого героя, стихи поэта полны юношеского озорства и порой даже почти хулиганского задора. Герой элегий, явно эпатируя читателей, рассказывает о том, как возлюбленная, ложась вместе с ним в постель, снимает одну одежду за другой; как, дав волю рукам, он «путешествует» по ее обнаженному телу, которое вызывающе сравнивает с географической картой; или с улыбкой описывает любовные утехы, вслед за Овидием уподобляя их войне, где люди не гибнут, но обретают жизнь:

Там убивают смертных — здесь плодят.
Для ратных дел бойцы мы никакие;
Но, может, наши отпрыски лихие
Сгодятся в строй. Не всем же воевать:
Кому-то надо и клинки ковать;
Есть мастера щитов, доспехов, ранцев...
Давай с тобою делать новобранцев!

(Перевод Г. Кружкова)

Строки поэта пестрят дерзко изобретательными каламбурами, намеренную непристойность которых скрашивает их отчаянно веселая смелость. Быть может, не все тут в равной мере удалось поэту. Как считают некоторые критики, ему порой изменял вкус¹⁴. Но ведь ничего подобного поэзия елизаветинцев до той поры не знала. Некоторые строки Донна были настолько откровенны, что цензура выкинула пять элегий из первых изданий его стихов.

¹⁴ Sanders W. John Donne's Poetry, Cambridge, 1971. P. 39–43.



Среди этих пяти элегий было и знаменитое стихотворение «На раздевание возлюбленной» (To his Mistress Going to Bed), впервые опубликованное отдельно только в 1654 году. Донн опирался здесь на одну из элегий Овидия, рассказавшую о том, как однажды в жаркий летний полдень Коринна вошла к герою в занавешенную от зноя спальню «в распоясанной легкой рубашке»:

Легкую ткань я сорвал, хоть, тонкая, мало мешала, —
 Скромница из-за нее все же боролась со мной.
 Только сражалась, как те, кто своей не желает победы,
 Вскоре, себе изменив, другу сдалась без труда.
 И показалась она перед взором моим обнаженной...
 Мне в безупречной красе тело явилось ее.

(I, 5; перевод С. Шервинского)

У Донна ситуация несколько иная. Раздевание возлюбленной, которая и не думает сопротивляться даже для виду, занимает почти все стихотворение. Она словно показывает читателям стриптиз за несколько веков до того, как это слово возникло в английском языке, постепенно расставаясь с пояском, нагрудником, корсетом и т. д. Само же стихотворение уже в первых строках содержит непристойный каламбур, даже намек на который нет у Овидия:

Скорей, сударыня! Я весь дрожу,
 Как роженица, в муках я лежу;
 Нет хуже испытанья для солдата —
 Стоять без боя против супостата.

(Перевод Г. Кружкова)

Воспетое римским поэтом обнаженное тело возлюбленной, «безупречное» в своей «красе», вызывает у Донна, казалось бы, совершенно неожиданные ассоциации. Он сравнивает его с недавно открытым американским континентом:

Моим рукам-скитальцам дай патент
 Обследовать весь этот континент;
 Тебя я, как Америку, открою,
 Смирю — и заселю одним собою.

Впрочем, так ли неожиданным было это сравнение в эпоху Великих географических открытий и недавно начавшейся, но



уже бурной колониальной экспансии? Новые территории, открывшиеся взору завоевателей, казались огромными, таинственными и прекрасными, хотя их освоение и было связано с опасностями и порой очень жестокой борьбой с местным населением. Донн смело спроецировал все эти чувства в любовную лирику, назвав возлюбленную своей «империей» — в подлиннике своей Америкой, своей только что открытой землей — Нью-фаундлендом, своим королевством (o my America, my new found land, / My kingdom). В любви — не только как на войне; в любви, оказывается, и как в походе в чужие земли. Тот же дух авантюры, те же манящие открытия и те же трудности и радости победы. Так эротика и колониальная экспансия неожиданно и вместе с тем закономерно для эпохи Донна переплелись в его стихах, создав новый, неизвестный дотоле в английской поэзии сплав. И здесь Донн тоже прокладывает новые пути.

Но, словно и этого было мало, Донн дерзко сопоставил любовные утехы с религиозным экстазом, смешав профанное и духовное:

Как душам — бремя тел, так и телам
 Необходимо сбросить груз одежды,
 Дабы вкусить блаженство. Лишь невежды
 Ключут на шелк, на брошь, на бахрому —
 Язычники по духу своему!
 Пусть молятся они на переплеты,
 Не видящие дальше позолоты
 Профаны! Только избранный проник
 В суть женщин, этих сокровенных книг
 Ему доступна тайна.

Уговаривая даму снять с себя все одежды, герой мечтает «вкусить блаженство», которое должно принести ему заранее предвкушаемые плотские и в то же время духовные радости. Ведь женщина — далеко не просто объект чувственного вождления, но и «сокровенная книга» (в подлиннике *mystic book*), таинственную суть которой способны понять лишь избранные. «Познав» женщину, герой не только удовлетворит свою страсть, но и приобщится к уделу избранных — мистическому откровению.

Подобное смешение религиозного и эротического начал не было открытием Донна. Гуманисты Возрождения хорошо знали, что оно, по сути дела, восходит к брачным образам и



эротической символике Ветхого Завета (Книга пророка Осии, Песнь песней), которые проникли затем в Новый Завет и писания христианских мистиков. В английской поэзии XVI века такое смешение обернулось квазирелигиозным культом дамы в петраркистской лирике, которое к концу века уже никто не воспринимал всерьез — настолько девальвированными были ее образы. Донн вернул этой символике ее первоначальный смысл, став и здесь первооткрывателем, по стопам которого вскоре пошли другие английские поэты XVII века. Что же касается самого Донна, то нити от этого стихотворения тянутся далеко вперед и к светской, и к духовной лирике поэта.

Критики, воспринявшие элегии Донна буквально, увидев в них лишь проповедь свободы чувств или — даже хуже того — «порнографию»¹⁵, явно упрощали, а порой и искажали их смысл. Как мы уже не раз имели случай отметить, лирика Донна вообще не поддается однозначному прочтению. Во всяком случае, очевидно, что для молодого поэта, как и для большинства его образованных читателей, отрицательный смысл макиавеллизма был хорошо ясен. И, конечно же, во всех элегиях ироническая дистанция прочно отделяла героя от автора. Как и Овидий, Донн тоже смеялся над своим героем-повесой¹⁶.

Однако не все элегии Донна связаны с традицией Овидия. Юный поэт интересовался также и итальянским парадоксом, литературным жанром, ставшим популярным в Италии XVI века, в период кризиса Ренессанса и формирования новых стилей искусства. Авторы, обратившиеся к этому жанру (среди них был и Тассо), стремились всячески спародировать привычные ценности, найдя необычные повороты мысли, необычную метафору. Скептически настроенному Донну была близка эта традиция, и ее влияние чувствуется в его овидианских элегиях, таких, как, скажем, «Путь любви» (*Love's Progress*). Некоторые же стихотворения Донн целиком стилизовал в духе итальянского парадокса. Пожалуй, наиболее известным среди них стала «Анаграмма» (*The Anagram*), где поэт воздал хвалу безобразной женщине. С вызывающим озорством доказывая, что уродливая Флавия будет преданной и верной женой, ибо никто не поль-

¹⁵ Lewis C.S. *Donne and Love Poetry in the Seventeenth Century* // *Seventeenth-Century Poetry: Modern Essays in Criticism*. N. Y., 1962. P. 102.

¹⁶ Andreasen N.J.C. *John Donne. Conservative Revolutionary*. Princeton, 1967. P. 78–130.



стится на нее. Донн при описании ее внешности «взрывает» смысл расхожих в петраркистской лирике эпитетов, вводя их в совершенно неожиданные соотношения (так поступит и Шекспир в знаменитом 130-м сонете — «Глаза любимой солнце не затмят, / С кораллом не соперничают губы...»). В элегии Донна у Флавии не маленький рот и большие глаза, а, наоборот, маленькие глаза и большой рот, не золотистые, но рыжие волосы, пожелтевшие щеки, черные зубы и т. д. Как указала Х. Гарднер, Донн, опиравшийся здесь на опыт Тассо и Берни, превзошел их словесной пиротехникой¹⁷. Пока еще не связанная здесь с серьезными задачами, виртуозность нужна была молодому поэту в основном, чтобы поразить публику, но критерий «удивительного», стремление изумить читателей стали отныне важнейшей частью его эстетики, органично вписавшись в его самые серьезные произведения.

Все же среди элегий Донна было несколько стихотворений, далеких как от Овидия, так и от традиции итальянского парадокса. Таковы, например, «Портрет» (*His Picture*) или «На желание возлюбленной сопровождать его, переодевшись пажом» (*On his Mistress*). Тема любви, мотив прощания влюбленных перед расставанием трактуются здесь вполне серьезно, а чувство любящих изображено как взаимное и всепоглощающее, неподвластное разлуке. Эти элегии предвосхищают знаменитые стихотворения из цикла «Песни и стихотворения о любви» (*Songs and Sonets*), хотя и гораздо проще их по мысли.

В 90-е годы Донн довольно часто обращался к любовной лирике, сочинив не только элегии, но и много стихотворений в других жанрах. Стихотворения о любви он продолжал писать и в начале XVII века. В первом посмертном издании его поэзии (1633) эти стихотворения были напечатаны вперемешку с другими. Но уже два года спустя во втором издании той же книги (1635) составители (среди них был и сын поэта) собрали их в единый цикл, назвав по аналогии с популярным в XVI веке сборником Р. Тоттела «Песни и сонеты». В английском языке той эпохи слово *sonet* (по большей части его писали с одним *n*, хотя могли иногда писать и с двумя) часто употреблялось в значении «стихотворение о любви», сочиненное в любом жанре. Поэтому сонеты некоторых английских поэтов XVI–XVII веков порой

¹⁷ *Donne J.* The Elegies and the Songs and Sonnets. Oxford, 1965. P. 138.



насчитывали более двадцати строк и могли иметь самую разнообразную строфику. Именно в этом втором смысле составители и употребили это слово в заглавни цикла. Ведь среди вошедших туда стихотворений было несколько песен и ни одного сонета, написанного согласно законам этого жанра (итальянским или английским). Соответственно русский перевод названия цикла «Песни и стихотворения о любви» представляется нам более точным, чем часто встречающийся буквальный вариант «Песни и сонеты».

Читателя, впервые знакомящегося с циклом, поражает чрезвычайное многообразие ситуаций и настроений, воссозданных автором. «Блоха» (The Flea), стихотворение, открывавшее цикл в издании 1635 года, обыгрывало распространенный в эротической поэзии Ренессанса мотив: поэт завидует блохе, коснувшейся тела возлюбленной. Донн же заставил блоху кусать не только девушку, но и героя, сделав надоедливое насекомое символом их плотского союза. Второе стихотворение — «С добрым утром» (The Good Morrow) — гораздо более серьезно по тону и воспроизводило совсем иную ситуацию. Двое влюбленных, проснувшись на рассвете, размышляют о силе их чувства, которое создает для них особый мир, противостоящий всей Вселенной. Затем следовали «Песня» (Song — Go, and catch a falling star), игриво доказывающая, что на свете нет верных женщин, и по настроению близкое к элегиям Овидия «Женское постоянство» (Woman's Constancy) с его макиавеллистической моралью. После них — «Подвиг» (The Undertaking) — в одной из рукописей он назван «Платоническая любовь» (Platonic Love), — где восхвалялся духовный союз любящих, забывших о телесном начале чувства. (В других, более поздних изданиях расположение стихотворений было иным, но при этом пестрое разнообразие цикла осталось тем же).

«Песни и стихотворения о любви» ничем не похожи на елизаветинские циклы любовной лирики, такие, как «Астрофил и Стелла» Сидни, «Amoretti» Спенсера или даже смело рушащие капоны «Сонеты» Шекспира. В стихотворениях Донна полностью отсутствует какое-либо скрепляющее их сюжетное начало. Нет в них и героя в привычном для того времени смысле этого слова. Да и сам Донн, наверное, не воспринимал их как единый поэтический цикл. И все же издатели поступили верно, собрав их вместе, ибо все они связаны многозначным един-



ством авторской позиции. Это единство и позволяет назвать «Песни и стихотворения о любви» новаторским по своей природе циклом любовной лирики, уникальным явлением в истории английской поэзии.

Основная тема цикла — место любви в мире, подчиненном нескончаемым переменам и смерти, во Вселенной, где время «вышло из пазов». «Песни и стихотворения о любви» представляют собой серию разнообразных зарисовок, своего рода моментальных снимков, фиксирующих широчайший спектр чувств. Прихотливое движение, постоянная текучесть объединяют между собой стихи цикла. Его герой, познавая самые разнообразные аспекты любви, безуспешно ищет душевного равновесия. Попадая во все новые и новые ситуации, он как бы непрерывно меняет маски, за которыми не так-то просто угадать его истинное лицо. Во всяком случае, ясно, что оно не равнозначно лицу автора, в чьи задачи вовсе не входило намерение открыть себя. Лирическая исповедь, прямое излияние чувств — характерные черты более поздних эпох, прежде всего романтизма, и к «Песням и стихотворениям о любви» они не имеют никакого отношения.

Читателя поражает также и необычайное разнообразие поэтической интонации. Постоянно меняясь, она передает и фривольную игривость, и отрешенное спокойствие, и восторженную радость, и капризную обидчивость, и возвышенное обожание, и трагическую скорбь, и полноту счастья, и огромное множество других настроений. (Два стихотворения цикла даже написаны от женского лица, что еще больше подчеркивает сложность общей картины.) Не менее многообразна и поэтическая форма цикла. Некоторые стихотворения представляют собой песни на популярные тогда мелодии, и здесь Донн продолжает елизаветинскую традицию. Другие сочинены в форме любовной эпиграммы, восходящей к Марциалу. Третьи близки элегиям. Ряд стихов написан привычными размерами (пятистопным ямбом) и строфами (катренами). В других поэт нарушает эти нормы, отступая от размера и пользуясь длинными строфами.

Порой возникает впечатление, что цикл вообще не поддается никакой внутренней классификации. Однако оно обманчиво, хотя, конечно же, всякое членение цикла на части условно, ибо оно неминуемо упрощает многообразие и слож-



ность чувств, запечатленных в «Песнях и стихотворениях о любви».

Ученые обычно делят лирику цикла на три группы¹⁸. Не все стихотворения вмещаются в это прокрустово ложе, а некоторые из них занимают как бы промежуточное положение между этими группами. И все же такое деление удобно, ибо оно учитывает три главные литературные традиции, на которые опирался и от которых отталкивался Донн.

Первая из них — уже знакомая по элегиям традиция Овидия. Таких стихотворений довольно много, и они весьма разнообразны по характеру. Есть здесь и игриво-циничная проповедь законности «естественных» для молодого повесы желаний. Герой одного из таких стихотворений («Община» — Community) с лукавой улыбкой пытается доказать, что по своей природе женщины не плохи и не хороши и потому их нельзя любить или ненавидеть, остается лишь одно: со спокойным равнодушием «пользоваться» ими, меняя подруг по первой прихоти:

Они — плоды у нас в саду,
Мы их срываем на ходу,
Рассматриваем и кусаем;
И перемена блюд — не грех,
Ведь дорог ядрышком орех,
Ну, а скорлупку мы бросаем.

(Перевод Г. Кружкова)

Есть здесь и шутивное обращение к Амуру с просьбой покровительства юношеским проказам героя («Амур-ростовщик» — Love's Usury), и искусные увещания возлюбленной уступить желаниям героя («Блоха»), и даже написанный от лица женщины монолог, отстаивающий ее право на полную свободу отношений с мужчинами («Любовь под замком» — Confined Love), и многое другое в том же ключе. Как и в элегиях, героя и автора в этой группе стихов разделяет ироническая дистанция.

Но есть в цикле и особый поворот любовной темы, весьма далекий от дерзкого озорства элегий. Испытав разнообразные превратности плотской любви, герой разочаровывается в ней, ибо она не дает ему прочной радости и спокойствия. Герой «Алхимии любви» (Love's Alchemy) сравнивает страсть с красивыми

¹⁸ См., например, упомянутые выше работы Х. Гарднер, Н.Дж. Андреасена.



на вид, но быстро гбнущими мыльными пузырями. За эти радости вовсе не стоит платить своим спокойствием, достоинством, честью и даже жизнью. К тому же унизительно краткое удовольствие в равной мере доступно и господину, и его лакею:

Ужели впрямь платить необходимо
 Всей жизнью своей — за тень от дыма?
 За то, чем каждый шут
 Сумеет насладиться в пять минут
 Вслед за нехитрой брачной пантомимой?

(Перевод Г. Кружкова)

В другом, еще более откровенном стихотворении «Прощание с любовью» (Farewell to Love) герой высмеивает юпошескую идеализацию любви, утверждая, что в ней на самом деле нет ничего, кроме похоти, насытив которую, человек впадает в уныние:

Так жаждущий гостинца
 Ребенок, видя пряничного принца,
 Готов его украсть,
 Но через день желание забыто,
 И не внушает больше аппетита
 Обгрызанная эта сладость:
 Влюбленный,
 Еще вчера безумно исступленный,
 Добившись цели, скучен и не рад,
 Какой-то меланхолией объят.

(Перевод Г. Кружкова)

Обладание возлюбленной просто не способно дать предвкушаемую радость; оно нужно лишь для продолжения человеческого рода и к тому же, согласно поверьям эпохи, еще и сокращает жизнь. Уразумев все это, герой решает отказаться от «сомнительного блаженства» любви, хотя он и не очень верит в успех этой затеи.

Своими мыслями «Прощание с любовью» несомненно перекликается со 129-м сонетом Шекспира:

Души растрата в пропасти стыда —
 Вот похоти финал, а до финала
 Она дика, груба, полна вреда,
 Жестока, неверна, и все ей мало.



Вкусивший с нею сладостных минут
 Презреньем платит ей. Ее без меры
 Взыскуют и без меры же клянут
 Как злой обман, рождающий химеры.

(Перевод А. Шаракшанэ)

Однако если герой Шекспира целиком во власти мучительно-необоримого желания, которое подчинило себе разум, то герой Донна и тут не утратил своей скептической отрешенности, что делает весь тон стихотворения гораздо более беспощадным и циничным, чем у Шекспира. Видимо, герою Донна нужно было познать эту крайность, чтобы изжить искусы плоти, радости которой, игриво воспетые поэтом в других стихах, здесь обернулись своей разрушительно-опустошающей стороной.

В другой группе стихотворений цикла Донн обратился к традиции, которая тогда противостояла Овидию. Неожиданным образом Донн, казалось бы, совсем еще недавно начавший словесную войну с подражателями Петрарки, теперь создал свой вариант петраркизма. Но неожиданность эта, скорее всего, закономерна, поскольку она не только излюбленный литературный прием, но и важнейшая черта творчества Донна. Наверное, поэту было мало пародии на петраркистские штампы в овидианских стихотворениях, его герой должен был еще и сам пережить и переосмыслить опыт чувства, воспетого Петраркой.

Стихотворения этой группы обыгрывают типичную для традиции Петрарки ситуацию: недоступная дама обрекает героя на страдания, отвергнув его любовь. Пожалуй, наиболее близким к традиции итальянского мастера в цикле получился «Твикнамский сад» (Twicknam Garden), где пышное цветение весенней природы противопоставлено иссушающее бесплодным мукам героя, томно вздыхающего и льющего слезы из-за неразделенной любви:

В тумане слез, печалью повитый,
 Я в этот сад вхожу, как в сон забытый;
 И вот к моим ушам, к моим глазам
 Стекается живительный бальзам,
 Способный залечить любую рану;
 Но монстр ужасный, что во мне сидит,
 Паук любви, который все мертвит,



В желчь превращает даже Божью манну;
 Воистину здесь чудно, как в раю, —
 Но я, предатель, в рай привел змею.

(Перевод Г. Кружкова)

Написанный как комплимент в честь графини Люси Бедфорд, одной из влиятельных покровительниц поэта, в которых он так нуждался в трудные годы жизни, «Твикнамский сад» вместе с тем наименее типичное из петраркистских стихотворений Донна. Комплиментарный жанр не требовал от поэта скольнибудь серьезных чувств, но он определил собой, по крайней мере, внешнюю серьезность их выражения, хотя, конечно же, юмор подспудно присутствует в стихотворении, умеря экзальтацию тона и снижая привычные петраркистские образы. Вряд ли графиня могла без улыбки прочесть полное мнимого отчаяния обращение к ней, которым поэт завершил «Твикнамский сад»:

Из них одна доподлинно верна —
 И тем верней меня убьет она!

В других стихотворениях этой группы отношение Донна к происходящему гораздо более отрешенно и скептически. Это позволило ему сохранить должную дистанцию и с усмешкой взглянуть на отвергнутого влюбленного. Да и сам влюбленный здесь мало похож на томного воздыхателя. Он способен не без остроумия анализировать свои чувства («Разбитое сердце» — *The Broken Heart*) и шутливо назвать себя «тройным дураком» (*The Triple Fool*) за то, что влюбился без ответа, выразил чувство в стихах, надеясь усмирить его, а затем, неожиданно услышав песню, сочиненную кем-то на свои слова, вновь ощутил боль и стыд, чем только усугубил безысходную глупость всей ситуации:

Увы! К моим стихам
 Певец, для услажденья милых дам,
 Мотив примыслил модный —
 И волю дал неистовым скорбям,
 Пропев их принародно.
 И без того Любви приносит стих
 Печальну дань; но песня умножает
 Триумф губителей моих
 И мой позор тем громче возглашает.



Так я, перемудрив, попал впросак:
 Был дважды дурнем — стал тройной дурак.

(Перевод Г. Кружкова)

Иногда же Донн поворачивает привычную для подражателей Петрарки ситуацию совершенно непредвиденным образом. Так, например, в стихотворении «Призрак» (The Apparition) поэт комически овеществляет образ отвергнутого и убитого горем возлюбленного, уже давно ставший штампом у петраркистов, доводя ситуацию до гротеска. Герой стихотворения, на самом деле убитый пренебрежением возлюбленной, возвращается к ней в виде привидения. Застав ее с другим (недоступной она только прикидывалась), он насмерть пугает недотрогу-притворщицу, платя презрением за презрение:

Когда убьешь меня своим презреньем,
 Спеша с другим предаться наслажденьям,
 О мнимая весталка! — трепещи:
 Я к ложу твоему явлюсь в ночи
 Ужасным гробовым виденьем,
 И вспыхнет, замигав, огонь свечи.
 Напрасно станешь тормозить в испуге
 Любовника; он, игрищами сыт,
 От резвой отодвинется подруги
 И громко захрапит;
 И задрожит ты, брошенная всеми,
 Испариной покрывшись ледяной...

(Перевод Г. Кружкова)

И наконец, здесь есть и стихи, в которых отвергнутый влюбленный решает оставить недоступную даму и искать утешение у более сговорчивой возлюбленной («Цветок» — The Blossom). Уезжая, герой оставляет свое сердце рядом с дамой (еще одна комически овеществленная метафора). Но жестокой красавице нет дела до чужого сердца. Поэтому герой приглашает сердце встретиться с ним в Лондоне «дней через двадцать». К тому времени, побыв в компании друзей, он уже ничем не будет походить на петраркистского влюбленного, худого и бледного. Посвежев и набрав вес, он подарит сердце новой подруге:

Увидимся опять
 Там, в Лондоне, дней через двадцать;



Успею я румянец нагулять
От вас вдали; счастливо оставаться.
Явись же к сроку по моим следам:
Тебя отдам
Я только той, какая б восхотела
Меня всего — души и тела.

(Перевод Г. Кружкова)

И в этой группе стихотворений всегда ищущий и постоянно неудовлетворенный герой, изведав искус страсти (пусть и безответной), победил ее. Да и, казалось бы, какие расхожие ценности могли выдержать атаку скептической иронии поэта?

Однако Донн не всегда столь ироничен. Третья группа стихотворений цикла посвящена идеалу взаимной любви, и в них поэт настроен гораздо более серьезно. Вслед за Х. Гарднер ученые называют эти стихи неоплатоническими, указывая на их связь с доктринами ренессансного неоплатонизма. Донн, по-видимому, очень хорошо знал работы итальянских неоплатоников — Марсилио Фичино, Пико делла Мирандола и родившегося в Испании Леоне Эбрео (Абрабанеля), которые выстроили весьма сложное учение о любви как о союзе любящих, таинственным путем познающих в облике любимого образ Творца. Этим учением интересовались старшие елизаветинцы, и прежде всего Спенсер. В данном случае Донн пошел своим путем. Неоплатоническая доктрина послужила для него как бы точкой опоры, оттолкнувшись от которой он создал сцены-зарисовки, иногда прямо, а иногда лишь косвенно и отдаленно связанные с неоплатонизмом. Порой же такая связь вообще может показаться искусственной и надуманной. Подчеркнув эти соображения, Дж.А. Смит предложил отказаться от термина «неоплатонический» в применении к данной группе стихотворений цикла¹⁹. Однако исследователи, быть может, не найдя никакой адекватной замены, все же продолжают им пользоваться и по сей день.

И в этой группе стихотворений Донн воспроизвел достаточно широкий спектр отношений любящих. В некоторых стихах поэт утверждает, что любовь — чудо, которое не поддается рациональному осмыслению. Опираясь на принятый в апофатическом богословии прием «определения с помощью отрица-

¹⁹ *John Donne. Essays in Celebration. L., 1972. P. 89-131.*



ния», автор попытался объяснить загадочную сущность любви в отрицательных категориях, перечислив то, чем она не является. В других стихах Донн изображает любовь возвышенную и идеальную, не знающую телесных страстей. О ней поэт рассказал, например, в упомянутом выше «Подвиге», подчеркнув особый, исключительный характер такого чувства, познать которое способны лишь немногие избранные, — тема, уже затронутая, пусть и в другом шутовском ключе, в элегии «На раздевание возлюбленной».

В «Восторге» (The Ecstasy), одном из самых известных стихотворений цикла, Донн описал волновавший неоплатоников мистический экстаз любящих, чьи души, выйдя из тел, слились воедино. Но таинственный союз, породивший единую новую душу, по мнению поэта, не мог бы состояться без участия плоти. Ведь она свела любящих вместе и является для них, выражаясь словами самого Донна, не никчемным шлаком (dross), а важнейшей частью сплава (allay), символизирующего их союз:

Но плоть — ужели с ней разлад?
 Откуда к плоти безразличье?
 Тела — не мы, но наш наряд,
 Мы — дух, они — его обличья.
 Нам должно их благодарить —
 Они движеньем, силой, страстью
 Смогли друг дружке нас открыть
 И сами стали нашей частью.
 Как небо нам веленье шлет,
 Сходя к воздушному пределу,
 Так и душа к душе плывет,
 Сначала приобщаясь к телу.

(Перевод А. Сергеева)

Соответственно в любви духовное и телесное — не только противостоящие, но взаимодополняющие друг друга начала.

«Восторг» продемонстрировал и важное отличие взглядов Донна от доктрины неоплатоников, на что в свое время обратил внимание А. Дж. Смит²⁰. В стихотворении поэта экстаз любящих не увел их вверх по неоплатонической лестнице к созер-

²⁰ Ibid. P. 29.



цианию Божественной красоты и истины. Произошло нечто обратное. Познав мистический восторг, души любящих все же вернулись в оставленные ими тела. Ведь хотя тайна любви и сокрыта в душе влюбленных, тело — та книга, с помощью которой эту тайну можно понять. Здесь скептический ум поэта попытался найти опору в реальности, изменив умозрительным схемам.

В лучших стихотворениях этой группы любовь показана как гармоническое единство духовного и чувственного начал. Назовем среди них такие, как «С добрым утром» (The Good Morning), «Восходящему солнцу» (The Sun Rising), «Годовщина» (The Anniversary), «Растущая любовь» (Love's Growth) и четыре «Прощания», особенно «Прощание, запрещающее печаль» (A Valediction: forbidding Mourning).

И здесь Донн экспериментировал, отталкиваясь от знакомого и переосмысляя привычное. Как справедливо заметил У. Зандер, воспетый Донном идеал взаимной любви в общем-то традиционен для елизаветинского мировосприятия²¹. Он предполагает укорененное в учении о Великой Цепи Бытия иерархическое различие между мужчиной и женщиной при их фундаментальном равенстве, гармоническое равновесие противоположностей, освященный таинством брака союз души и тела. Такой идеал обычно после сложных сюжетных поворотов возникал в «счастливых» комедиях Шекспира типа «Много шума из ничего». В поэзии его провозгласил Спенсер.

Однако по сравнению со своими предшественниками Донн сделал важный шаг вперед. Ни Спенсер, ни Шекспир не показали, как этот идеал воплощался в жизни. «Эпиталама» Спенсера давала лишь абстрактно-символическое изображение брачной церемонии, а встреча героев «Королевы фей» сэра Артегала и воительницы Бритомарт так и осталась ненаписанной. Зрители же шекспировских комедий должны были принять на веру, что союз Геро и оскорбившего ее Клавдио («Много шума из ничего») будет и в самом деле гармоничным, а Виола и герцог Орсино («Двенадцатая ночь») поймут друг друга после свадьбы. Донн же реально изобразил то, что подразумевали Спенсер и Шекспир, рассказав о счастье разделенной любви, о той радости, которую дает взаимная близость.

²¹ Zunder W. The Poetry of John Donne. Brighton, 1982. P. 30.



Насколько нам известно, ни один крупный английский поэт ни до ни после Донна не оставил столь яркого изображения взаимного чувства, как автор «Песен и стихотворений о любви». Однако и на это чувство «вывихнутое время» тоже наложило свой отпечаток, повернув традиционные идеалы в неожиданном ракурсе и тем преобразив их.

Брак и освященная им полнота супружеских отношений ни разу прямо не упомянуты Донном. Правда, первый биограф поэта А. Уолтон утверждал, что Донн написал «Прощания» в 1611 году перед поездкой во Францию, посвятив их жене. Но книга Уолтона, стилизованная в духе жития, вышла в свет уже после смерти поэта — в 1640 году. Она содержала ряд неточностей, которые подметили дотошные исследователи, и потому не всегда надежна. Во всяком случае, в «Прощании, запрещающем печаль» были строки, явно говорившие о необычности чувств любящих, — тема, возникающая и в других стихах цикла:

Кошунством было б напоказ
Святыню выставлять профанам.

(Перевод Г. Кружкова)

Очевидно, любовь героев все-таки отлична от обычных супружеских отношений, доступных каждому человеку (любому «профану»), и имеет особый исключительный характер. «Утонченные» любовью, познать которую могут лишь немногие избранные, герои стихотворения противопоставлены всем остальным любящим «подлунного мира». Такого поворота темы не было ни у Спенсера, ни у Шекспира.

Сила чувств любящих в этих стихах Донна столь велика, что благодаря ей они создают для себя собственную, неподвластную общим законам Вселенную, которая противостоит окружающему их миру. Само солнце, управляющее временем и пространством, становится их слугой. Но при этом парадоксальным образом весь необъятный мир сжимается для влюбленных до размера маленькой комнаты — их спальни. И больше «нет ничего другого» (Nothing else is). Обращаясь к «надоедливому старому дурню» Солнцу, герой восклицает:

Я ей — монарх, она мне — государство,
Нет ничего другого;
В сравненьи с этим власть — пустое слово,



Богатство — прах, и почести — фиглярство.
 Ты, Солнце, в долгих странствиях устало,
 Так радуйся, что зришь на этом ложе
 Весь мир: тебе заботы меньше стало,
 Согреешь нас — и мир согреешь то же.
 Забудь иные сферы и пути:
 Для нас одних вращайся и свети!

(«К восходящему солнцу» —
 перевод Г. Кружкова)

С помощью образов-гипербол Донн выразил особый опыт любви, который возможен лишь в «вывихнутом мире», где нарушены иерархические принципы Великой Цепи Бытия. В таком мире честь стала притворством, богатство — алхимией, монархи подражают влюбленным, а сам властелин Вселенной — Солнце, постарев и растратив силы, может найти счастье и долгожданный покой только на службе у героев. Но вся опасность в том, что деформированный мир изменяет и само чувство, до максимального предела «утончая» любовь, делая ее уделом лишь двух истинно любящих, отгородивших себя от остальных смертных. В этом одновременно и сила, и хрупкость такой любви.

Однако скептический интеллект Донна, обыгрывая всевозможные положения, поставил под сомнение и этот идеал любви. В зыбком, лишенном твердого основания мире цикла иначе и быть не могло.

В некоторых стихотворениях этой группы, таких, например, как «Мощи» (The Relic), рассказывая о взаимной любви, поэт воспользовался религиозными образами. Мощи здесь — это покоящиеся в могиле останки влюбленных, кость и обвивший ее локон (a bracelet of bright hair about the bone). Мы помним, что раньше в элегии «На раздевание возлюбленной» Донн дерзко смешал религиозное с эротическим. В «Мощах» ситуация несколько иная, и веселого эпатажа для поэта теперь мало. Что такое мощи, он знал не понаслышке; само представление о них было для него связано с горьким опытом «запрещенной и гонимой религии» его детства. Биографы рассказывают, что юный поэт и его младший брат с благоговением хранили частичку мощей Томаса Мора, которого они согласно семейной традиции почитали святым. И вот теперь в напи-



санном, как ясно из контекста, уже после перехода в протестантство стихотворении вдруг появляются мощи двух влюбленных, которые воображаемые потомки обнаружат когда-то, раскопав их могилу:

Вдруг это будет век и град,
 Где лжебогов усердно чтят,
 Тогда епископ с королем
 Решат, увидев нас вдвоем:
 Святые мощи здесь!
 Ты станешь Магдалиной с этих дней,
 Я — кем-нибудь при ней...
 И толпы в ожидании чудес
 Придут облобызать наш прах...

(Перевод Д. Щедровицкого)

Как известно, протестанты упразднили культ святых и запретили поклонение мощам, считая его пережитком язычества. Донн же прямо говорит об «идолопоклонстве» (*misdevotion*) потомков и вместе с тем, как бы помимо своей воли, вкладывает в религиозные образы стихотворения привычный для своего католического детства смысл. По меткому наблюдению Джона Кэри, религиозное совместилось здесь с антирелигиозным, светское — с духовным, и поэт балансирует между этими двумя крайностями как на острие ножа, наделяя стихотворение особой неразрешенной и, быть может, неразрешимой двойственностью²². Во всяком случае, ясно, что «идолопоклонство» при всем возвышенном отношении к героине как к «чуду» не может быть истинным идеалом любви.

Сомнение в идеале взаимной любви высказано и в «Канонизации» (*The Canonization*):

Без страха мы погибнем за любовь;
 И если нашу повесть не сочтут
 Достойной жития, — найдем приют
 В сонетах, в стансах — и воскреснем вновь.

(Перевод Г. Кружкова)

Канонизация в сонетных циклах и любовных гимнах могла быть лишь шуточной, травестийной и не имела ничего общего

²² *Carey J.* Op. cit. P. 44–45.



с подлинными религиозными ценностями. Говоря о ней, Донн с вызывающе лукавой улыбкой смеется над читателями. Но, дразня их, он в то же время рассчитывает на их понимание, на то, что они сумеют оценить игру его ума.

И наконец, в цикле есть стихотворения, где идеал взаимной любви как в его неоплатоническом, так и в более традиционном понимании ясно и недвусмысленно отрицается. Именно они заложили основы так называемого антиплатонического жанра, которым впоследствии увлеклись поэты-кавалеры. К таким стихотворениям можно отнести, например, уже упомянутую выше «Алхимию любви», первая строфа которой утверждала, что все высокие тайны любви лишь пустое притворство и выдумка:

Кто глубже мог, чем я, любовь копнуть,
Пусть в ней пытает сокровенну сугь;
А я не докопался
До жилы этой, как ни углублялся
В рудник любви, — там клада нет отнюдь.
Сие — одно мошенство...

(Перевод Г. Кружкова)

Подобная откровенность, казалось бы, ставит все точки над «и», хотя вопросы у тех, кто прочитал весь цикл в целом и попытался сопоставить его стихотворения между собой, все равно остаются.

Точная датировка стихотворений цикла могла бы раскрыть загадку эволюции Донна-поэта. Решить этот вопрос пытались многие ученые, выдвигавшие самые разные предположения. Некоторые из этих гипотез кажутся вполне правдоподобными, особенно в отношении отдельных стихотворений. Что же касается всего цикла, то ни одна из предложенных версий на сегодняшний день не может быть признана абсолютно верной и надежной.

Пожалуй, наиболее стройная и хорошо продуманная теория принадлежит Х. Гарднер. В предисловии к своему изданию «Песен и стихотворений о любви» она выдвинула следующую «рабочую гипотезу»²³. Во время создания элегий (1593–1596) Донн также сочинял песни, любовные эпиграммы и стихотворения, написанные в иной форме, типа «Проклятия» (The Curse), те-

²³ Donne J. The Elegies and the Songs and Sonets. P. X–XII.



матически связанные с элегиями. Предположительно в это же время или немного позже из-под его пера вышла и петраркистская лирика. Сочиняя эти вещи, Донн в основном пользовался четырех- и пятистопным ямбом, хотя и здесь было несколько произведений, более сложных по форме («Тройной дурак»). В конце XVI века поэт, по мнению исследовательницы, познакомился с трудами неоплатоников, которые он внимательно изучил уже позднее, в первые десятилетия XVII века. В этот период он якобы создал свои неоплатонические стихотворения с их сложной строфикой и частыми отступлениями от размера.

Х. Гарднер очень много сделала для уточнения датировки отдельных стихотворений. Однако часть лирики цикла просто не уместится в предложенную ей схему. Ведь среди так называемых неоплатонических стихотворений были и весьма простые по форме вроде «Подвига» или «Восторга», а некоторые петраркистские стихи типа «Завещания» (The Legacy), наоборот, достаточно сложны (правда, исследовательница и сама оговаривает эти неувязки).

Вполне вероятно, что большая часть неоплатонической лирики была сочинена действительно в первые десятилетия XVII века, и поэтическая манера Донна в этот период значительно усложнилась. Но это вовсе не значит, что Донн отказался тогда от всех остальных тем своей любовной лирики или что он перестал пользоваться простыми формами стиха. Представив эволюцию Донна как движение от простого к сложному, Х. Гарднер искусственно выпрямила внутреннюю логику цикла и тем обеднила его многозначный смысл. Вспомним, что поэт всегда умел видеть крайности и, поднимаясь над ними, сталкивать их. Пример тому — овидианские элегии и третья сатира на раннем этапе его творчества, неоплатонические стихи и «Прощание с любовью» — в более позднюю пору. А если отметить, что одновременно со стихотворениями, созданными в начале XVII века, Донн писал и религиозную лирику, то возможность однозначных решений отпадет сама собой.

Итак, основная тема цикла — роль любви в заколебавшемся и пришедшем в движение мире — отчетливо видна уже в ранних стихотворениях поэта, обыгравшего различные отношения к чувству. В более поздней лирике эта тема лишь усложнилась, наполнившись новыми оттенками смысла, но осталась все той же по сути. Пожалуй, наиболее яркий пример тому «Вечерня в



день святой Люси» (A Nocturnal upon S. Lucy's Day), одно из самых поздних по времени стихотворений цикла, которое поэт, по мнению большинства комментаторов, посвятил памяти своей жены, умершей в 1617 году. Это стихотворение настолько сложно для понимания и вместе с тем органично по замыслу, что есть смысл привести его полностью:

Настала полночь года — день святой
Люции, — он лишь семь часов светил:

 Нам солнце на исходе сил
 Шлет слабый свет и негустой,
 Вселенной выпит сок.

Земля последний допила глоток,
Избыт на смертном ложе жизни срок;
Но вне меня всех этих бедствий нет,
Я — эпитафия всемирных бед.

Влюбленные, в меня всмотритесь вы
В грядущем веке — в будущей весне:

 Я мертв. И эту смерть во мне
 Творит алхимия любви;
 Она ведь в свой черед —

Из ничего все вещи создает:
Из тусклости, отсутствия, пустот...
Разъят я был. Но, вновь меня создав,
Смерть, бездна, тьма сложились в мой состав.

Все вещи обретают столько благ —
Дух, душу, форму, сущность — жизни хлеб...

 Я ж превратился в мрачный склеп
 Небытия... О вспомни, как
 Рыдали мы! — от слез

Бурлил потоп всемирный. И в хаос
Мы оба обращались, чуть вопрос
Нас трогал внешний. И в разлуки час
Мы были трупы, душ своих лишась.

Она мертва (так слово лжет о ней),
Я ж ныне — эликсир небытия.

 Будь человек я — суть моя
 Была б ясна мне... Но вольней
 Жить зверем. Я готов



Войти на равных в жизнь камней, стволов:
 И гнева, и любви им внятен зов,
 И тенью стал бы я, сомненья ж нет:
 Раз тень — от тела, значит, рядом — свет.

Но я ничто. Мне солнца не видать.
 О, вы, кто любит! Солнце лишь для вас
 Стремится к Козерогу, мчась,
 Чтоб вашей страсти место дать, —
 Желаю светлых дней!

А я уже готов ко встрече с ней,
 Я праздную ее канун, верней —
 Ее ночного праздника приход:
 И день склонился к полночи, и год...

(Перевод Д. Щедровицкого)

Все стихотворение построено на причудливой игре образов тьмы и света, ночи и дня. Эта игра уже задана в самом названии. У ранних христиан вечерня была частью службы всеобщего бдения, которая продолжалась всю ночь и заканчивалась с наступлением утра. (В английском языке *nocturn* «часть службы», называемой *matine*. В широком смысле стоящее в заглавии слово *nocturnal* можно перевести и как «ночная молитва».) В елизаветинскую эпоху день святой Люции (в английском варианте Люси) приходился на 13 декабря и считался тогда самым коротким днем в году. Он был также днем зимнего солнцеворота, когда солнце, предвосхищая наступление весны, входило в созвездие Козерога. Характерно, что и само имя Люция (Лусу, от лат. *lux* — «свет») было значимо для поэта. Согласно житию Люции она дева-мученица, ослепленная во время пыток за христианскую веру, стала у католиков святой, патронессой света и зрения.

Призрачный апокалипсический пейзаж стихотворения, мрачная полночь самого темного дня в году, уставшее, растратившее силы солнце, земля, поглотившая все живительные соки, и близящийся к смерти мир воплощают меланхолическое настроение героя, которого томит безысходная скорбь по умершей возлюбленной. Он — эпитафия всех бед. Обращаясь к юным влюбленным грядущей весны, наступление которой предвещает солнцеворот, герой призывает их изучить его опыт — алхимия любви воссоздала его из отрицательных величин: отсутствия, тьмы, смерти.



Как указали исследователи, в эпоху Ренессанса опыты алхимиков, пытавшихся превратить одно вещество (свинец) в другое (золото), часто сравнивали с процессом духовного возрождения в христианской религии — в обоих случаях нужно было пройти через состояние небытия, чтобы обрести новое бытие²⁴. Герой стихотворения Донна проделал лишь часть этого пути, превратившись после смерти возлюбленной благодаря таинственной «алхимии любви» в «эликсир небытия», но все же оставшись в подверженном тлению мире, где любовь неизбежно сопряжена со смертью. Став «эпитафией» всех бед, герой теперь как бы олицетворяет самим своим существованием хрупкий памятник жизни вопреки смерти, любви вопреки утрате и расставанию.

Но ведь «Алхимия любви» — название ранее написанного Донном стихотворения, где юный повеса-скептик смеялся над высокими чувствами. В контексте «Вечерни» эта аллюзия пеминуемо обретает горько-иронический смысл. Далее в тексте возникают ассоциации с другими стихами поэта, на этот раз о взаимной любви: «Прощальная речь о слезах» (*A Valediction: of Weeping*), откуда взят образ потока слез, затопивших мир, и «Прощание, запрещающее печаль», где появлялись двое любящих, чьи души соединились во время разлуки. Именно такая взаимная любовь связала умершую возлюбленную и героя, который после ее ухода утратил способность чувствовать, доступную даже камням.

Донн, по всей видимости, намеренно обратился в «Вечерне» к этим стихотворениям. Воскрешая образы своей более ранней по времени любовной лирики, он теперь как бы подвел итог этой линии своего поэтического творчества. Но сами эти образы-воспоминания внесли в «Вечерню» новые ноты, нарушив беспроглядный и неподвижный мрак. Ведь даже за самой долгой ночью в году наступает утро, и это тем более верно в день святой Люции, патронессы света.

Боль воспоминаний пробуждает героя. И хотя Солнце, вступившее в созвездие Козерога, не принесет ему нового чувства, оно подарит его юным влюбленным. Воля героя оживает, и он начинает готовиться к встрече с возлюбленной. Поэт не объ-

²⁴ *Zimmer M.E.* "In whom love wrought new Alchemy": The Inversion of Christian Spiritual Resurrection in John Donne's "A Nocturnal upon S. Lucy's Day" // *Christianity and Literature*. 2002. Summer. Vol. 51, i 4. P. 553 (17).



яснил, как нужно понимать это решение. Учитывая религиозную символику «Вечерни», вряд ли он имел в виду самоубийство героя. Скорее с помощью молитв всенощного бдения он будет стремиться стать достойным грядущей встречи с возлюбленной в мире, не знающем тления и разлуки, во Христе, «Свете истинном», Который, как известно, «не есть Бог мертвых, но живых, ибо у Него все живы» (Лк. 20: 38). Во всяком случае, исследователи видят в конце стихотворения первый, хотя и очень слабый проблеск света, проникающий сквозь тьму, первый признак того, что, осознав тоску, ввергнувшую героя в небытие, он сумеет победить ее и возродится для новой жизни²⁵.

Но даже если это и так, то как призрачен этот свет, как непрочно положение трагически одинокого героя, которого окружает утратившая цельность и гармонию Вселенная. Недаром же Донн уподобил душевное смятение героя первоначальному хаосу, царившему в мире до акта творения. В этом плане ничто не изменилось в сравнении с более ранними стихами цикла — «вывихнутое время» властвует и здесь. Подтвердив тематическое единство цикла, скорбно-трагическая «Вечерня», по-видимому, самое позднее из вошедших сюда стихов, стала достойным завершением «Песен и стихотворений о любви», начинавшихся в первом издании 1635 года с дерзко легкомысленной «Блохи».

В первые десятилетия XVII века Донн написал также и большое число стихотворений «на случай» — послания, эпиграммы, траурные элегии. Все они довольно сильно отличались от его ранней лирики. Чтобы убедиться в этом, достаточно, например, сравнить «Эпиграмму, сочиненную в Линкольнз-Инн» с «Эпиграммой, или Свадебной песнью в честь принцессы Елизаветы и пфальцграфа Фридриха, сочетавшихся браком в день святого Валентина» (*An Epithalamion, or Marriage Song on the Lady Elizabeth and Count Palatine being Married on St. Valentine's Day, 1613*).

В более поздней эпиграмме нет ни дерзкой смелости образов, ни веселой мешанины низкого и высокого. В стихотворении, посвященном свадьбе дочери самого короля Иакова, который считал этот брак важнейшим политическим событием, призванным упрочить союз протестантских держав, такие вольности были бы неуместны. Донн целиком выдержал возвышен-

²⁵ Sanders W. Op. cit. P. 15.



ный тон, умело совмещая его с присущей жанру игривостью, но нигде не нарушая требования этикета. Согласно традиции Спенсера поэт вписал брачную церемонию в космический контекст, вовлекая в нее движение светил и круговращение времен года. Издревле день святого Валентина знаменовал приход весны, пору, когда юноши выбирали себе подруг. В этот же день, согласно старинным поверьям, и птицы начинали брачный период, а потому святой Валентин считался их покровителем. Донн обыграл все эти мотивы:

Хвала тебе, епископ Валентин!
 Сегодня правишь ты один
 Своей епархией воздушной:
 Жильцы небесные толпой послушной,
 Свистя и щебеча,
 Летят к тебе; ты заключаешь браки...

(Перевод Г. Кружкова)

Но сегодня особый день, какого природа пока еще не знала, ибо в брак вступают два феникса. Сравнение молодоженов с птицей феникс, считавшейся единственной в своем роде, придает брачной церемонии особую торжественность и исключительность. Значение свадьбы в космическом контексте огромно — ведь, соединившись, жених и невеста смогут возродить гармонию природы.

На первый взгляд может показаться, что зрелый Донн стал гораздо ближе к Спенсеру, чем в годы юности. Но это только внешнее сходство. Спенсеровской гармонии небесного и земного в эпиталаме нет. Как и в ранней лирике, иерархия Великой Цепи Бытия здесь нарушена. Своим сиянием невеста затмевает Солнце; вопреки традиционным представлениям жених уподоблен Луне, а невеста — Солнцу, хотя и блекнущему на ее фоне. Да и вообще Солнце «больно» и хочет «занять жар» у молодоженов. В целом же возвышенная праздничность тона и образов эпиталамы не является, как у Спенсера, частью гармоничного видения мира, но уступкой придворному вкусу, стилизацией в куртуазном духе, предвосхищающей поэзию кавалеров.

В поздних эпистолах Донн проявил себя как опытный мастер, который в совершенстве овладел стихом, способным передать самые причудливые повороты авторской мысли. Но, как справедливо заметил Д. Буш, отточенное мастерство редко



сочетается здесь с глубиной истинного чувства²⁶. В поздних посланиях нет былой интимности тона. Поэт теперь гораздо дальше от адресата; его интонация намного более церемонна, а порой и экзальтирована. Это особенно заметно в посланиях к знатым дамам-покровительницам, где Донн часто пользуется приемом гиперболизации, знакомым по его ранней любовной лирике.

Однако этот прием служит теперь совсем другим целям. Сочиняя подобные послания, Донн платил дань широко распространенному тогда обычаю: в поисках покровительства посвящать стихи какой-либо влиятельной особе. Так делали и Спенсер, и Шекспир, и Бен Джонсон. Но и тут Донн шел своим путем. В его посланиях традиционная похвала адресату помимо обычного прославления его (или чаще ее) достоинств часто сопровождалась размышлениями на философские и нравственные темы. При этом восхваляемая Донном особа теряла свои индивидуальные черты, превращаясь в отвлеченный образец добра, доблести и других совершенств. Сами же стихотворения имели явно выраженный дидактический характер и при всей игре ума, несомненно, сильно проигрывали рядом с ранними произведениями поэта.

Контраст порой был настолько велик, что у читателей и критиков более поздних эпох они временами вызывали негативное отношение или даже полное неприятие. Так, например, Вирджиния Вулф в уже цитированном выше очерке, явно утратив чувство меры и историческую объективность, дала следующую отповедь поэту: «Вот и получилось, что желчного сатирика и безудержного любовника постепенно сменил раболепный, умеющий гнуть спину перед сильными мира сего слуга»²⁷.

По этому поводу хочется сказать, что взгляды поэта остались прежними или, может быть, даже стали еще более скептическими, чем раньше. Донн и теперь отлично понимал, что в распавшемся на атомы мире все те идеалы, которые он, быть может, вопреки самому себе пытался обнаружить в своих покровителях, или те наставления, которые он хотел им дать, имели мало цены. Отсюда шаткая двойственность его позиции,

²⁶ *Bush D.* English Literature in the Earlier Seventeenth Century, 1600–1660. Oxford, 1962. P. 131.

²⁷ *Wölf V.* Op. cit. P. 32.



которую поэт наверняка видел и сам. Она и определила художественный уровень этих его произведений.

Две большие поэмы Донна — «Анатомия мира: Первая годовщина» (*An Anatomy of the World: The First Anniversary*, 1611) и «О странствии души: Вторая годовщина» (*Of the Progress of the Soul: The Second Anniversary*, 1612) — во многом близки поздним стихотворениям поэта на случай. Они посвящены памяти юной Элизабет Друри, дочери одного из покровителей поэта. Как считает большинство исследователей, поэмы представляют нечто вроде диптиха, где «О странствии души» развивает темы «Анатомии мира». Это, быть может, самое сложное произведение Донна, в котором сочетаются черты разных жанров — траурной элегии, медитации, проповеди, анатомии и гимна. Здесь в наиболее явной форме проявила себя энциклопедическая эрудиция, которую Донн приобрел в зрелые годы. Еще до принятия духовного сана она принесла ему славу одного из самых образованных людей своей эпохи. Относительно большие размеры обеих поэм позволили Донну дать полную волю воображению, что в некоторых местах привело его к барочным излишествам стиля, не очень характерным для его ранней лирики. Нечто сходное можно найти лишь в поздних посланиях поэта с их экзальтированными комплиментами в адрес дам-покровительниц. Но пышная риторика «Годовщин» своими преувеличениями намного превосходит эти стихотворения. Большие размеры поэм определили собой и широкий спектр мысли Донна, тяготеющий к барочному универсализму с его стремлением дать всеохватывающую картину мира, «каталогизировать» явления и факты.

Кончина 14-летней девочки, которую поэту ни разу не довелось встретить, послужила удобным поводом для размышлений о мире, смерти и загробной жизни. Сама же Элизабет Друри стала для него образцом добродетелей, которые человек утратил после грехопадения. Известно, что, критикуя «Годовщины», Бен Джонсон саркастически заметил, будто хвала, возданная юной Элизабет, скорее подобает Деве Марии. И действительно, в обеих поэмах есть множество строк вроде следующих:

Взошла Царица в вышний свой покой,
Благодаря Святым за попеченье,
И стала нотой в их согласном пенье...

(Перевод Д. Шедровицкого)



Донн якобы возразил Джонсону, что он пытался воссоздать Идею Женщины, а не реальное лицо.

Все произведение построено на контрасте реального и идеального планов — падшего мира, где живут поэт и его читатели, и небесного совершенства, воплощенного в образе юной героини. Донн осмыслил этот контраст с его средневековым *contemptus mundi* (лат. «презрение к миру») в духе своих взглядов. Пожалуй, еще никогда в Англии так много не говорили о близящемся конце света, как в начале XVII века. Елизаветинская картина Вселенной, прочно укорененная в грандиозном монолите средневекового сознания, дала первые трещины уже в 90-е годы XVI века. Эти трещины стали еще заметнее в начале нового столетия. Многие тогда начали думать, будто стоящий на грани гибели мир одряхлел и пришел в упадок. Перед лицом уже ясно обозначившихся культурно-исторических перемен люди вновь обратились к вечным вопросам и стали искать соответствующие духу их времени ответы.

В «Годовщинах» громче, чем в других сочинениях Донна, слышна поступь «вывихнутого времени». Оно безжалостно рвет все связи и дробит мир, разобщая людей и лишая жизнь привычного смысла. Утративший со смертью героини свою душу, мир не просто безнадежно болен, он мертв и исполнен тления, и это дало поэту право на его «анатомию»:

О мир, ты болен, близок твой конец,
Тебе нельзя помочь, ты сам — мертвец:
Не удержав Ее, не исцелив,
Расставшись с Нею, — ты и сам не жив.
Ты не воскреснешь. Лучше нам скорей
Заняться Анатомией твоей.

С помощью этой «анатомии» Донн пытался доказать, что в потерявшем героиню мире господствуют распад и порча. Они исказили некогда прекрасный облик Вселенной, лишив ее гармонии и подчинив хаосу, нарушив благую связь небесных сфер с подвластными им явлениями природы. Поэт последовательно уподобляет мир груде мусора, хрому калеке, уродливому чудовищу, тусклому призраку и сухой золе. Нет ничего удивительного, что в этом падшем мире человек ощущает себя жалкой и ничтожной песчинкой.

Сквозь метафорическую оболочку всех этих достаточно от-



влеченных рассуждений Донна отчетливо проглядывает от конкретно-социальные, политические и культурные сдвиги¹ в английском обществе на рубеже XVI–XVII веков. Поэт пишет о «новой философии», ставящей под сомнение птолемеевскую систему мироздания и провозглашающей относительность всего сущего, о крушении социальных и семейных связей, о господстве среди людей эгоистических и меркантильных интересов. Точная наблюдательность Донна сочетается с афористичностью его мысли. Недаром каждый ученый, пишущий о брожении умов в Англии начала XVII века, как правило, цитирует те или иные строки из «Годовщин».

Однако пессимизм диптиха не абсолютен. Охваченной порчей земле Донн противопоставляет небо, куда ушла героиня, — там обитают все совершенства. Туда и следует стремиться человеку, ибо только на небе он сможет познать ту полноту истинной жизни, которую уже обрела юная героиня «Годовщин», до времени покинувшая бренную землю.

Вторая поэма диптиха «О странствии души», рассказавшая о путешествии души, покинувшей тело, в небесных сферах, представляет собой своеобразный аналог «Рая» Данте. Однако если Данте нужны проводники (Вергилий, Беатриче) в его путешествии в загробный мир, то Донн на протестантский манер сам выходит на прямой контакт с невидимым². Вторая часть «Годовщин», славящая преображенную на небе душу героини, написана в форме протестантской медитации и часто тонет в дидактике и разного рода отступлениях, хотя и здесь тоже есть блестяще удавшиеся фрагменты. В целом же «Годовщины» при всем их амбициозном замысле в художественном отношении явно проигрывают рядом с лирикой Донна.

Тем не менее удавшиеся лишь отчасти, местами, «Годовщины» сыграли важную роль в истории английской поэзии как звено в эпической традиции, ведущей от «Королевы фей» Спенсера к «Потерянному раю» Милтона. В этом своем единственном крупном по форме произведении Донн вслед за Спенсером попытался представить широкою панораму мира и высказать свое отношение к истории. Это было отношение человека XVII века, для которого спенсеровский миф об Изменчивости с ее круго-

²⁸ *Fontain R.-J. Donne's Protestant Paradiso // John Donne and the Protestant Reformation. Detroit, 2003. P. 127.*



вращением форм бытия и постоянным обновлением Вселенной был уже неприемлем, хотя бы и как часть истины. Донн гораздо ближе Милтону и его «Потерянному раю», где также изображен падший, обреченный на болезни и смерть мир. Явно выраженная религиозная ориентация «Годовщин» также предвосхищает Милтона. Но смысл грандиозной картины истории человеческого рода, открытый Адаму в конце эпопеи Милтона, — иной, нежели у Донна. «Счастливая вина» Адама не предполагает религиозной резиньяции, как в «Годовщинах», но подразумевает внутренний рост и духовное возмужание человека. Тут Милтон с его пуританской закваской избрал совсем другой путь.

В конце первого десятилетия XVII века Донн начал писать духовную лирику. По всей видимости, раньше других стихотворений он сочинил группу сонетов, названную им по-итальянски «La Corona» (корона, венок). Суждения ученых об их датировке разделились. Одни считают, что Донн написал «La Corona» в 1607 году, другие — в 1608 или 1609-м. К этому времени жанр сонета в Англии уже давно потерял престиж и вышел из моды, хотя, по мнению новейших исследователей, именно в эти годы Шекспир завершил свой цикл²⁹. Донн и здесь избрал новый ракурс, полностью отказавшись от любовной тематики. Примером для него мог послужить цикл сонетов Чапмена «Венок в честь госпожи философии» (1595), состоявший из десяти стихотворений. Однако объект внимания Донна — не философия, но истины христианской веры. Как указали комментаторы³⁰, итальянское заглавие цикла содержит библейскую реминисценцию, согласно которой Господь Саваоф назван «великолепным венцом и славною диадемою для остатка народа Своего» (Ис., 28:5).

«La Corona» — это не просто маленький цикл, но, по сути дела, одно большое стихотворение, написанное в форме венка сонетов, где каждый сонет при желании можно рассматривать как отдельную строфу. Донн сознательно изменил эту популярную в эпоху Ренессанса форму, сделав ее более компактной. Традиционно венок сонетов насчитывает 15 стихотворений, где последняя строка каждого повторяется как первая строка следующего, а 15-й сонет целиком состоит из первых строк каж-

²⁹ См., например: Shakespeare's Sonnets / Ed. by K. Duncan Jones. L., 2003.

³⁰ Donne J. The Complete English Poems / Ed. by A. J. Smith. P. 620.



дого входящего в цикл стихотворения. Донн ограничился семью сонетами и помимо указанных повторов дополнительно повторил первую строку первого из них в последней строке последнего, тем замкнув начало и конец цикла.

Символика замкнутого круга определила собой эмблематический смысл цикла. Хотя Донн еще задолго до того принял протестантство, католическое воспитание здесь вновь заявило о себе. Каждый из сонетов цикла посвящен тому или иному событию евангельской истории (исключением является лишь первый вводный сонет), а их трактовка, как показали исследователи, связана с католическим обычаем медитации с помощью четок о «пятнадцати тайнах веры», или определенных эпизодах жития Иисуса Христа и Девы Марии. Взятые вместе, эти события охватывают важнейшие моменты земной жизни Христа от Благовещения до Вознесения. Все они также связаны с главными церковными праздниками года и как бы отображают годичный литургический круг. Кроме того, семь сонетов также соответствуют семи главным церковным службам дня (часы, вечерня, утренняя и литургия) и тем символизируют дневной круг молитв³¹. И наконец, сама цифра семь является символом бесконечности и, по словам Донна, «удобным иероглифом Бога». Таким образом, все стихотворение, представляющее собой «веночек молитв и славословий», задумано как хитроумная эмблема Всевышнего, «великолепный веночек и славная диадема».

Примерно в эти же годы Донн сочинил и «Литанию» (*A Litany*, 1608?). Это довольно большое по объему стихотворение, которое сам автор назвал медитацией, написано в форме молитвы. И тут в прошениях к Деве Марии и сонму святых сказалося католическое воспитание поэта. Однако, как ясно из писем, самому Донну представлялось, что он нашел в «Литании» компромисс между католической и протестантской доктринами, не задев ни ту ни другую сторону³². Хотя в «Литании» есть прошения, обращенные на католический лад к Деве Марии, праотцам, пророкам, а также к апостолам, мученикам, исповедникам, девственницам и учителям Церкви, поэт в духе протестантской доктрины предостерегает:

³¹ *New Essays on Donne*. Salzburg, 1977. P. 160–168.

³² *A Letter to Sir Henry Goodyer (Winter 1608–1609)* // John Donne / Ed. by J. Carey. Oxford, 1990. P. 169–170.



Не дай нам бог всецело положиться
 На ту молитву, что за нас творится.

(Перевод А. Шарповой)

По сути дела, на таком компромиссе между католиками и радикальным крылом протестантов строилось и все вероучение англиканской церкви, принявшей поэта в свое лоно. «Литания» по духу – самое англиканское стихотворение Донна. Как верно заметила Х. Гарднер, оно сочетает определенную антиаскетическую и антимистическую направленность с вниманием к заботам обыденной жизни³³. Для автора «Литании» служение Богу совместимо с радостями брэнного мира, а человек может найти счастье и при королевском дворе.

Подобные мысли явно противоречили настроениям поздней поэзии Донна (достаточно сравнить «Литанию» с «Годовщинами», чтобы в этом убедиться). Не исключено, что стихотворение отражало душевное состояние Донна, уже начавшего тогда обдумывать возможность принятия духовного сана, и могло быть своего рода интеллектуальным экспериментом, с помощью которого автор пытался вжиться в новую для него роль. Во всяком случае, в стихотворении можно ощутить неразрешенное напряжение внутреннего конфликта, которое лишь подчеркивает игра ума поэта.

Это напряжение сказалось в противоречии формы и содержания «Литании», подмеченном Х. Гарднер. Как известно, прошения молебна произносятся от лица общины и носят коллективный характер. Донн тоже употребляет множественное число («избави нас» – *deliver us*), но его прошения часто имеют сугубо личный смысл. Так, например, поэт просит «избавить нас» от легкомысленного отношения к новым модам в религии, от жажды славы или презрения к ней, от мыслей о том, что спасение души зависит от бедности или богатства, и даже от показной набожности, дающей повод для демонстрации хитрых умствований. Воспроизводя душевное смятение поэта, его долгий и мучительный поиск истины, личные мотивы «Литании» вступают в противоречие с идеалами умеренности, в ней провозглашенными. А это позволяет вписать стихотворение в общий контекст поэзии Донна, поставив его рядом с поздней светской лирикой поэта.

³³ *Donne J. A Collection of Critical Essays. L., 1972. P. 127.*



«Священные сонеты» (Holy Sonnets), которые иногда называют «Божественными медитациями» (Divine Meditations), чтобы отличить их от «La Cogona», вне всякого сомнения, принадлежат к лучшим страницам творчества Донна. Как и в «La Cogona», поэт вновь обратился здесь не к шекспировской, а к итальянской форме сонета, наполнив ее неожиданной после эпигонов Петрарки силой чувств, простотой и динамизмом и тем радикально изменив жанр.

В наше время датировка цикла уточнена. Х. Гарднер убедительно доказала, что «Священные сонеты» в целом не являются плодом позднего творчества Донна. По-видимому, лишь три из девятнадцати стихотворений были написаны им в конце второго десятилетия XVII века, после принятия сана и смерти жены. Большинство же из «Священных сонетов» Донн сочинил примерно за десять лет до этого (1609–1610), т.е. почти одновременно с «La Cogona» и «Литанией».

В середине XX века Х. Гарднер и Л. Марц выдвинули гипотезу о том, что «Священные сонеты» связаны с системой индивидуальной медитации, которую разработал отец ордена иезуитов Игнатий Лойола в книге «Духовные упражнения» (1621–1641)³⁴. Написанная в духе характерного для Контрреформации чувственного подхода к религии, книга Лойолы была необычайно популярной среди духовенства и католиков-мирян XVI–XVII веков. Гарднер и Марц полагали, что и Донн в юности мог не только познакомиться с «Духовными упражнениями», но и попробовать молиться, пользуясь наставлениями из этой книги. Система медитации, предложенная Лойолой, была рассчитана на ежедневные занятия и строилась на отработке особых психофизических навыков. Она, в частности, предполагала умение в нужные моменты воспроизвести в воображении определенные евангельские сцены (Распятие, положение во гроб)³⁵ и вызывать в себе соответствующие данной сцене эмоции (скорбь, радость). Как завершение каждого такого упражнения следовала мысленная беседа с Богом.

³⁴ The Divine Poems of John Donne / Ed. by H. Gardner. Oxford, 1964; Martz L. The Poetry of Meditation: A Study of English Religious Literature of the Seventeenth Century. New Haven, 1962.

³⁵ Так, например, Лойола советовал представить себе место, «где находится то, что я хочу созерцать, например, храм или гора, где находится Иисус Христос или Богородица» (Лойола И. Духовные упражнения. Р., 1996. Р. 32).



Гипотезу Гарднер и Марца приняли многие исследователи. Действительно, некоторые из «Священных сонетов» как будто сильно напоминают медитации по системе Лойолы. Так, например, если применить схему «Духовных упражнений», то начало седьмого сонета (октаву) можно трактовать как воспроизведенную с помощью фантазии картину Страшного суда из Апокалипсиса: «И после сего видел я четырех Ангелов, стоящих на четырех углах земли» (7:1), а конец стихотворения (секстет) — как соответствующее данной сцене прошение:

С углов земли, хотя она кругла,
Трубите, ангелы! Восстань, восстань
Из мертвых душ неисчислимый стан!
Спешите, души, в прежние тела! —
Кто утонул и кто сгорел до тла,
Кого война, суд, голод, мор, тиран
Иль страх убил... Кто Богом осиян,
Кого вовек не скроет смерти мгла!..
Пусть спят они. Мне ж горше всех рыдать
Дай, Боже, над виной моей кромешной:
Там поздно уповать на благодать...
Благоволи ж меня в сей жизни грешной
Раскаянью всечасно поучать:
Ведь кровь Твоя — прощения печать!

*(«Священные сонеты»
в переводе Д. Щедровицкого)*

В начале одиннадцатого сонета герой представляет себе, как он стоит рядом с распятым на Голгофе Христом и размышляет о своих грехах, за которые страдает невинный Спаситель. Конец же стихотворения выражает соответствующие данной сцене эмоции любви и удивления:

О, кто ж Его любовь измерить может?
Он — Царь царей — за грех наш пострадал!
Иаков, облачившись в козы кожи,
Удачи от своей уловки ждал.
Но в человечью плоть облекся Бог —
Чтоб, слабым став, терпеть Он муки смог!

Да и содержащиеся в первых шестнадцати сонетах размышления о смерти, покаянии, Страшном суде и Божественной бла-



годати тоже характерны для медитаций по системе Лойолы, на что не раз указывали исследователи.

Заметим, однако, что эти темы присущи вообще всей религиозной поэзии христианства. Хотя гипотеза Гарднер и Марца до сих пор принята рядом англоязычных ученых, все же абсолютно надежных свидетельств о том, что Донн в юности молился по схеме «Духовных упражнений», у нас нет. Кроме того, поэтические произведения, написанные в форме религиозных медитаций, существовали и до Лойолы, в том числе и в английской литературе. Примером тому может служить популярное в XVI веке стихотворение Джона Скелтона (ок. 1460–1529) «На присылку в подарок человеческого черепа», которое Донн наверняка знал. И здесь тоже воссозданная с помощью фантазии картина пляски смерти заканчивалась подобающим ей прощением о спасении души:

Хотя б на мгновенье
Увидеть Твою
Улыбку в раю.
Всю Троицу тоже.
Аминь.
Будь милостив, Боже.

(Перевод В. Топорова)

В этом контексте поиски Донна обретают национальный фундамент.

Более того. Весь цикл пронизан ощущением душевного конфликта, внутренней борьбы, страха, сомнения и боли, т.е. именно теми чувствами, от которых медитации должны были бы освободить героя. На самом же деле получилось нечто обратное. Первые шестнадцать сонетов скорее свидетельствуют о кризисе, который герой безуспешно старается преодолеть. И обращение к религии как будто бы пока не дает ему твердой точки опоры. Бога и лирического героя разделяет пропасть.

Отсюда тупая боль и опустошенность. Отсюда близкое к отчаянию чувство отверженности:

Ты не избрал меня, других любя,
А враг не отпускает от себя!

Отсюда и несколько театральная экзальтированность:



О, фарисеи, бейте же меня.
В лицо мне плюйте, громко проклиная!

Отсюда и, казалось бы, столь неуместные, порой стоящие на грани кощунства эротические мотивы и образы:

Люблю Тебя — и Ты меня люби:
Ведь я с врагом насильно обручен...
Порви оковы, узел разруби,
Возьми меня, да буду заточен!
Твой раб — тогда свободу обрету,
Насильем возврати мне чистоту!³⁶

Впрочем, неожиданной эротика здесь выглядит лишь на первый взгляд. Ведь эротическое и религиозное начала Донн уже смешал в своей светской лирике. Теперь же он сделал это в духовной поэзии. Здесь он опирался на ту же самую традицию, которая восходила к библейским Книге пророка Осии и Песни песней. В Средние века эта традиция, в частности, проявила себя в жанрах так называемой сакральной пародии (*ragodia sacra*), где травестировались важнейшие для средневекового человека моменты церковного культа и вероучения и с помощью логики «обратности» на свет рождались их пародийные дуплеты типа «литургии пьяниц», «литургии игроков» и т.п. Но средневековые поэты часто сакрализовали и светские литературные произведения, пользуясь их темами, образами, а иногда и всем текстом целиком. Так, например, поступил анонимный автор написанной на среднеанглийском языке «Христовой любви», обработав стихотворение под названием «Женская любовь». Весьма популярной сакральная пародия была и в эпоху Контрреформации. В 1536 году монах-францисканец Джероламо Малипьеро выпустил в свет «Духовного Петрарку», переделав в религиозном духе все сонеты итальянского поэта. Впоследствии Лопе де Вега написал «Духовные триумфы», обработав еще одно произведение того же Петрарки. Обе эти переделки были откровенно тенденциозны и малоудачны в художественном отношении. Иное дело поэзия испанских мистиков, и прежде всего Хуана дела Крус, который использовал не готовые тексты, но отдельные темы и образы

³⁶ В подлиннике последняя строка звучит так: «Nor ever chaste, except you ravish me» (Я не стану целомудренным, если Ты не возьмешь меня силой).



светской литературы, создав совершенно оригинальные стихотворения.

В Англии в елизаветинскую эпоху к сакральной пародии первым обратился казненный за свои убеждения поэт-иезуит Роберт Саутуэл (?1576–1595), которого многие считают прямым предшественником Донна. Но Донн и здесь шел своим путем. Поэт вводил эротические мотивы лишь изредка для создания эффекта неожиданности, чтобы, шокировав читателя, заставить его понять мучительный душевный кризис героя.

В последние годы в изучении религиозной лирики Донна наметилась определенная переоценка ценностей и ученые выявили связь «Священных сонетов» не только с католической, но и с протестантской традицией богословия. Как показали новейшие исследования, в Англии начала XVII века были очень сильны кальвинистские симпатии, которые не только проявили себя среди недовольных пуритан, но и затронули церковь на государственном уровне³⁷. Среди достаточно широкого спектра мнений по этому вопросу Донн как влиятельный лондонский священник, отчасти разделявший эти симпатии, занимал умеренную позицию, всячески пытаясь примирить враждующие фракции. Тем не менее, воздавая должное Кальвину, он признавал доктрину предопределения, согласно которой спастись могут лишь заранее избранные Богом люди, хотя в отличие от ее наиболее ревностных сторонников и не абсолютизировал ее, постоянно подчеркивая в своих проповедях спасительную роль Божественной благодати. Вообще же Донн-проповедник рассуждал не как теоретик-богослов, но прежде всего как заботливый пастырь, наставляющий прихожан.

Душевное смятение героя большинства «Священных сонетов», подавленного чувством вины, одержимого сомнениями по поводу своего спасения и жаждущего покаяться и обрести благодать, очень хорошо вписывается в этот контекст. Вспомним, например, последние строки уже цитированного седьмого сонета, где герой хочет задержать мгновение, чтобы покаяться в последний миг перед Страшным судом. Четвертый же сонет кончается следующими словами:

Ты благодать получишь, лишь покаясь,
Но как начать, который путь верней?

³⁷ Milton A. Catholic and Reformed: The Roman and Protestant Churches in English Protestant Thought, 1600–1640. Cambridge, 1995.



Так стань чернее, в траур облакаясь,
 Грех вспоминай и от стыда красней,
 Чтоб красная Христова кровь могла
 Твой грех омыть, очистив добела!

Впрочем, как отметили исследователи, согласно учению Кальвина для героя, колеблющегося между отчаянием и упованием на благодать, сама возможность увидеть свой грех — это уже знак Божьего присутствия, дающий надежду на будущее³⁸. Ирония в том, что это скорее может понять читатель, нежели герой.

В целом же, вероятно, правы те исследователи, которые увидели в «Священных сонетах» столкновение католических и протестантских ценностей, создавшее высокое поле напряжения, которое во многом объясняет трагический внутренний разлад лирического героя³⁹. Р.В. Янг утверждает даже, что присущие «Священным сонетам» кальвинистские представления о благодати действуют здесь не как источник вдохновения, но скорее как подспудный источник постоянного страха потерять веру в протестантские догматы в стихотворениях, которые большинством своих черт напоминают католическую духовную поэзию континентальной Европы⁴⁰.

Душевный конфликт дает о себе знать и в трех последних сонетах Донна, написанных, скорее всего, уже после 1617 года. За обманчивым спокойствием и глубокой внутренней сосредоточенностью сонета на смерть жены скрыта не только невозполнимая горечь утраты, но и неудовлетворенная жажда любви. Благодарность Богу для героя неотделима от боли — ему кажется, что Бог лишил его земных радостей «из нежной ревности», чтобы привлечь к себе полностью и безраздельно:

О, сколь же Ты в любви своей велик!
 С ее душой Ты вновь мою связуешь
 И все ж меня ревнуешь каждый миг

³⁸ Papazian M.A. *The Augustinian Donne // John Donne and the Protestant Reformation*. Detroit, 2003. P. 81.

³⁹ Martin C.G. *Unmeete Contraries: The reformed Subject and the Triangulation of Religious Desire in Donne's Anniversaries and Holy Sonnets // John Donne and the Protestant Reformation*. P. 195.

⁴⁰ Young R.V. *Donne's Holy Sonnets and the Theology of Grace // "Bright Shouts of Everlastingness": The Seventeenth-Century Religious Lyric*. Columbia, 1987. P. 38.



Ко всем — и даже к ангелам ревнуешь
 И хочешь, чтоб душа была верна
 Тебе — хоть манят мир и Сатана.

18-й сонет вслед за третьей сатирой вновь обыгрывает контраст невидимой Небесной Церкви и ее столь далекого от идеала земного воплощения. Однако теперь Донн мыслит уже не с позиции юношеского скептицизма, но с точки зрения накопленной жизнью мудрости. В заключающем сонет эротическом парадоксе, чья образность восходит к Библии (Книга пророка Осии), поэт еще раз утверждает, что не придуманные людьми различия, но христианская общность — отличительная черта истинной церкви:

Благой Жених! Яви невесту взгляду!
 Пускай душой владеет Голубь тот,
 Который радостью ее венчает,
 Когда она всем ласки расточает!

А уже цитированный 19-й сонет, развивая общее для всего цикла настроение страха и трепета, посвящен противоречивой природе характера поэта, где непостоянство вошло в привычку. И в этих поздних сонетах Бога и героя разделяет пропасть. Одиночество усиливает веру, но и обостряет тревогу.

В диалоге, который лирический герой «Священных сонетов» пытается вести с Богом, слышит лишь голос героя — Бог же безмолвствует, не давая никаких ответов. Но это не значит, что Бог отсутствует или что Он остается равнодушным и не слышит обращенных к нему прошений. Его молчание, скорее всего, значимо. Во всяком случае, так считают новейшие исследователи, соотносящие цикл с традицией так называемого апофатического богословия, утверждающего принципиальную непознаваемость Творца, ощутить присутствие которого можно лишь в темноте безмолвия⁴¹. Донн мог знать эту традицию из трудов Отцов Церкви (Дионисия Ареопагита), а также из произведений Николая Кузанского («Об ученом незнании») или английских (анонимный трактат «Облако незнания») и испанских мистиков (прежде всего Хуана дела Крус). С этой традицией отчасти перекликалось и учение Кальвина. Если

⁴¹ Benston L. Talking to A Silent God: Donne's Holy Sonnets and The Via Negativa // Renaissance: Essays on Value in Literature. 1999. Winter. Vol. 51. 12. P. 95.



это так, то безмолвие Бога помогает герою «Священных сонетов» глубже осознать свою греховность и в то же время как бы исподволь готовит почву для новых отношений с Творцом, которые помогут духовному возрождению героя. Бог стоит рядом и в момент духовного кризиса, самым Своим молчанием таинственно управляя жизнью героя. Совершенно ясно, однако, что выход из кризиса и новые отношения с Богом еще впереди, уже вне литературного пространства «Священных сонетов».

«Страстная пятница 1613 года. Уезжая на Запад» (Good Friday 1613. Riding Westward) — последнее духовное стихотворение, написанное до принятия сана. Донн сочинил его в момент путешествия в гости к поэту и философу Эдварду Герберту, которое совпало по времени со Страстной пятницей, днем, когда Церковь вспоминает крестную смерть Иисуса Христа. Душевный конфликт Донна раскрыт здесь в противопоставлении движения на Запад, куда поэт ехал по долгу дружбы, и стремления его души на Восток, где находится Голгофа. Двигаясь вперед, герой неминуемо поворачивается спиной к Спасителю, но парадоксальным образом Христос смотрит на него «в упор». В символическом плане стихотворения Запад — это место тьмы, греха, гибели души, а Восток — света, милосердия и вечной жизни¹². Поэт представляет себе распятого на кресте Христа, смотрящего ему вслед:

Скачу, на Запад обратив свой взгляд,
Но очи чувства — на Восток глядят;
Спаситель, на кресте терпя позор,
Ты смотришь прямо мне в упор!

(Перевод Д. Щедровицкого)

Грех заставил героя отвернуться от Спасителя. Из этого мучительного конфликта есть только один выход, и герой на этот раз находит его. В молитве он просит Христа очистить его священным пламенем Своего гнева, восстановить в нем искаженный грехом образ Бога и с помощью благодати помочь повернуться лицом на восток:

¹² См.: Магомедова Н. Поэзия и вера в век астрономических открытий: «Страстная пятница 1613 года. Уезжая на Запад» Д. Донна // Вопросы литературы. 2004. Июль — август. С. 141.



Мои грехи — пусть опалит Твой гнев,
 Вся скверна пусть сойдет с меня, сгорев,
 Свой образ воссоздай во мне, чтоб смог
 Я обратиться — и узреть Восток!

Теперь почва для новых отношений героя с Богом наконец-то готова и единственно верный путь открылся.

Гимны, по всей вероятности, — самое позднее из того, что создал Донн-поэт. Внутренняя свобода, спокойствие и бóльшая простота тона выделяют их на фоне религиозной лирики Донна. Не случайно английские композиторы XVII века заинтересовались ими, положив на музыку. «Гимн Христу, накануне последнего путешествия автора в Германию» (A Hymn to Christ, at the Author's last going into Germany) написан в 1619 году. «Гимн Богу, моему Богу во время болезни» (Hymn to God my God, in my Sickness) — в 1623-м или, может быть, даже в 1631-м, за семь дней до смерти, а «Гимн Богу Отцу» (A Hymn to God the Father) — в 1623-м.

Хотя поэтическая манера гимнов в принципе та же, что и прежде, в них нет былого «шума и ярости». Душевная тревога если и не исчезла вовсе — боязнь отверженности от Христа порой продолжает смущать героя, — то ушла внутрь, и в «Гимне Христу» поэт прямо заговорил о «гармонии души», которой в ответ на любовь одаривает любящий Бог. Гимнам чужда экзальтация, и тайны жизни и смерти принимаются в них со спокойной отрешенностью:

Я рад в проливах встретить свой закат,
 Вспять по волнам вернуться не дано,
 Как связан запад на любой из карт
 С востоком (я ведь — карты полотно), —
 Так смерть и воскресенье суть одно.

(Перевод Д. Щедровицкого)

Столь долго искомое равновесие теперь, кажется, найдено. Во всяком случае, ничто как будто бы не мешает герою гимнов, преодолев пропасть, раствориться в Боге.

Однако сама эта гармония, достигнутая ценой отречения от бренного мира, погасила поэтический импульс Донна. В последнее десятилетие жизни он почти не писал стихотворений. Творческое начало его природы нашло тогда выражение в проповедях,



которые занимают очень важное место в истории английской духовной прозы XVII века. В них Донн часто обсуждал те же темы, что и в поэзии, — грех, смерть, упадок современного мира и т. д., порой используя знакомые уже мысли и образы. Так он продолжил поиски прошлых лет в новой для себя литературной форме.

Читателю, обратившись к стихам Донна после поэзии старших елизаветинцев — Сидни, Спенсера и даже Шекспира, кажется, что он попал в другой мир. Здесь «другая оптика» и все несет на себе отпечаток совсем иной по характеру личности. Отказавшись от гармонической эстетики «золотой» манеры, Донн с самого начала намеренно сместил принятую тогда степень допустимого в поэзии. При этом он исходил из собственного чувства меры и собственных представлений о пропорции и, по сути дела, из собственного понимания искусства.

Творческий диапазон Донна был необычайно широк. Как мы стремились показать, ему блестяще удавались и новаторская по своим свойствам злободневная сатира, и совершенно неожиданные для старших елизаветинцев интимно дружеские послания, и поражающая небывало широким спектром эмоций любовная лирика, и исполненная трагических размышлений религиозно-философская поэзия. Каждый из жанров, к которому обращался поэт, он наполнил новым содержанием, трансформировав в духе своего видения мира и собственного понимания задач поэзии.

Вместе с тем острота зрения и небывалая дотоле в английской поэзии четкость его фокусировки сделали поэзию Донна гораздо более личностной и (за возможным исключением Шекспира) гораздо более психологичной, чем у его предшественников. Без конца обыгрывая различные ситуации и заставляя героя менять маски, Донн обнажил сложнейшие повороты мысли и тончайшие нюансы чувств. При этом, однако, каждый отдельный момент жизни здесь и сейчас, каждая индивидуальная ситуация у него были не дискретны, но связаны с вечными вопросами, ответы на которые Донн, подобно большинству художников XVII века, пытался найти заново, в духе своего времени осмыслив загадки бытия.

Важнейшей чертой поэтической манеры Донна стал ярко выраженный драматизм, в целом малотипичный для его предшественников. Почти каждое его стихотворение представляло



собой маленькую сценку с четко намеченной драматической ситуацией и вполне определенными характерами. Таких ситуаций можно насчитать великое множество, и они весьма разнообразны. Вот, например, герой и его возлюбленная гуляют в течение трех часов, но наступил полдень, и герой повел речь о философии любви. Разглядев гагатовое кольцо, которая неверная возлюбленная прислала ему, герой все же решил надеть его. Собираясь в путешествие, он написал свое имя на оконном стекле: быть может, глядя в окно, возлюбленная вспомнит о нем. Знакомясь со стихами Донна, читатель каждый раз становился зрителем маленького спектакля, разыгранного перед его глазами.

Тут, несомненно, сказалось воздействие театра, которым Донн очень увлекался в юности. Недаром некоторые ситуации и персонажи его ранних стихотворений кажутся попавшими туда прямо с елизаветинской сцены (достаточно вспомнить, хотя бы героиню элегии «На желание возлюбленной сопровождать его, переодевшись пажом»). Увлечение юности со временем остыло, и жизнь увела Донна далеко от театра. Но драматизм навсегда остался неотъемлемой частью его стиха, проникнув и в позднюю религиозную лирику.

Драматический элемент стихотворений Донна обычно давал о себе знать сразу же, с первых строк, нередко написанных в виде обращения. Часто стихотворения имели форму драматического монолога, новаторскую в английской поэзии XVI–XVII веков. Беседуя с возлюбленной, размышляя над той или иной ситуацией, обращаясь с прошениями к Богу, герой открывал себя. И хотя его «я» обычно не совпадало с авторским (известным исключением была лишь религиозная лирика), внешне поэзия Донна носила гораздо более личностный характер, чем стихи его предшественников.

Драматическое начало определило собой и новые отношения с читателем, который как бы становился нечаянным свидетелем происходящего. За исключением посланий, поэт никогда прямо не обращался к читателям, как будто исходя из того, что их нет вообще, как в театре нет зрителей для беседующих друг с другом актеров. А это способствовало особому лирическому накалу его стиха, подобного которому не было в поэзии елизаветинцев.

Ярко индивидуальной была и манера речи Донна, весьма разнообразная в зависимости от ситуации, но всегда близкая



к разговорной. Вместе с тем драматические монологи Донна, несмотря на всю его любовь к театру, во многом отличны от сценической речи героев Марло, Шекспира и других елизаветинских драматургов 90-х годов, писавших для открытых театров с их разношерстной публикой, которую составляли все слои общества.

Биографы предполагают, что Донн сочинил свои первые стихи в годы занятий в лондонской юридической школе Линкольнз-Инн. Как мы помним, до этого он уже провел несколько лет в Оксфорде и Кембридже. Учебная программа этих университетов, в XVI веке все еще тесно связанная со схоластикой, уделяла большое внимание изучению риторики и логики (или, как ее называли, диалектики), развивая у студентов навыки аналитического мышления и способности к аргументированной полемике. Такие занятия как нельзя лучше соответствовали врожденным склонностям Донна, пылливому складу его ума. Однако если в Оксфорде и Кембридже изучение логики и риторики помогало студентам проникнуть в тайны философии (ею занимались старшекурсники), то в Линкольнз-Инн эти предметы имели еще и прикладной характер. Чтобы выиграть дело, будущие адвокаты должны были научиться оспаривать показания свидетелей, поворачивая ход процесса в нужное русло и убеждая присяжных в правоте (быть может, и мнимой) своего подзащитного.

Первые пробы пера Донна, видимо, предназначались для его соучеников по Линкольнз-Инн. В этих стихотворениях поэт всячески стремился ошеломить читателей виртуозностью своих доводов и вместе с тем с улыбкой, как бы со стороны, следил за их реакцией, расставляя им разнообразные ловушки. Гибкая логика аргументов целиком подчинялась здесь поставленной в данную минуту цели, и вся прелесть веселой игры состояла в том, чтобы с легкостью доказать любое положение, каким бы вызывающе странным оно ни казалось на первый взгляд. Сошлемся хотя бы на дерзкую проповедь свободной любви в «Общине», где автор вывернул наизнанку общее место о том, что добро следует любить, а зло ненавидеть. В «Женской верности» (Women's Constancy) герой прямо заявил, что при желании ему ничего не стоит оспорить и опровергнуть любые доводы⁴³.

⁴³ Донн пишет: «Against these 'scapes I could / Dispute and conquer if I would», т.е. «Эти доводы я мог бы оспорить и опровергнуть, если бы захотел».



В дальнейшем приемы подобной игры прочно вошли в поэтический арсенал Донна и он постоянно пользовался ими в самых серьезных стихотворениях, по-прежнему поражая читателей виртуозностью доводов и головокружительными виражами мысли.

Поэтическая речь Донна имела во многом аргументативный характер: своими стихами поэт, сам непрестанно искавший ответы на мучавшие его вопросы, постоянно стремился в чем-то убедить читателей, каждый раз заново строя причудливое здание доводов, чтобы затем разрушить его в других стихах. Недаром же излюбленными фигурами речи Донна были силлогизмы, помогавшие ему последовательно и обоснованно доказывать ту или иную истину, но также — по столь характерному для него принципу контраста — парадоксы и каламбуры, неожиданно и сразу же открывавшие те же истины в новом ракурсе.

Чтобы понять такие стихотворения, требовалось немалое усилие ума. Строки Донна были в первую очередь обращены к интеллекту читателя. Отсюда их намеренная трудность, пресловутая темнота, за которую столь часто упрекали поэта (еще Бен Джонсон говорил, что, «не будучи понят, Донн погибнет»). Но трудность как раз и входила в «умысел» поэта, стремившегося разбудить мысль читателя. Работа же интеллекта в свою очередь будила и чувство. Так родился особый сплав мысли и чувства, возникла своеобразная интеллектуализация эмоций, что стало важной чертой английской поэзии XVII века.

Порвав с эстетикой «золотой» манеры, Донн не просто сблизил интонацию своих стихов с разговорной речью, но и часто придавал ей намеренную резкость, а порой даже грубоватость. Примеры тому легко найти как в сатирах, так и в любовной и религиозной лирике. Современники Донна, противопоставив такие строки плавно-мелодическим стихам старших елизаветинцев, назвали их «сильными» (*strong lines*) за их мускулистую резкость. Согласно декоруму эпохи они были допустимы в сатирах, но казались абсолютным новшеством в любовной и религиозной поэзии.

Пресловутая резкость «сильных строк» часто объяснялась необычайной свободой, с которой поэт обращался с размером. Во многих вещах Донна свободное, раскованное движение стиха вступало в противоречие с размером, что Бен Джонсон не преминул поставить ему в вину, саркастически заметив: «За



несоблюдение ударений Донна стоит повесить». Но на самом деле речь шла о новаторстве поэта, который, стремясь воспроизвести интонацию живой речи, ввел в свои стихи нечто вроде речитатива. По меткому наблюдению К.С. Льюиса, мелодия человеческого голоса звучала здесь как бы под аккомпанемент воображаемого размера⁴⁴.

В стихотворениях Донна часто возникали разного рода отступления от языковых норм, многочисленные примеры которых приведены в издании А.Дж. Смита. Для достижения нужного эффекта Донн действительно менял ударения (*blasphémous, illustrate, mélancholy*), добавлял лишние слоги (*océán, dungeón, eárgnest* — все эти слова имеют не два, а три слога), широко пользовался элизией (*b'occasion, t'intergraft*) и малохарактерным для елизаветинцев *enjambement*, т.е. переносом слов, связанных по мысли, с одной строки на другую (*nor yet hath been / Poisoned*), при этом иногда даже разделяя слоги (*and of good as forget / full as proud*).

Понять просодию Донна часто можно, лишь прочитав то или иное стихотворение вслух и уразумев логику авторской мысли. На это еще в XIX веке обратил внимание чуткий и проницательный Колридж, сказав: «Чтобы декламировать Драйдена, Поупа и т.д., нужно лишь вести счет слогам; но чтобы прочесть Донна, нужно исчислить время и установить длительность каждого слова с помощью страсти»⁴⁵. И в другом месте: «Со времен Драйдена у наших поэтов размер ведет к чувству; у более же древних и более истинных бардов чувство, включающее в себя страсть, ведет к размеру. Прочитав даже сатиры Донна так, как он хотел, чтобы их читали, и как того требует чувство и страсть, вы обнаружите мужественную гармонию строк»⁴⁶.

И в самом деле, многим стихотворениям Донна присуща особая музыка, не только отличающаяся от более гладкой и предсказуемой интонации неоклассицистов типа Драйдена и Поупа, но и чуждая слуху старших елизаветинцев, поскольку в отличие от своих предшественников поэт ориентировался не на песенные ритмы, а скорее на мелодику эмоционально при-

⁴⁴ Lewis C.S. *English Literature...* P. 550.

⁴⁵ *Donne John. The Critical Heritage.* L., 1975. P. 265.

⁴⁶ *Ibid.* P. 271.



поднятой речи. Как показали исследователи, ударение в стихах Донна часто зависит от драматической ситуации, требующей логической эмфазы.

Вместе с тем Донн прекрасно владел и обычными «песенными» ритмами. Достаточно сослаться на песни и близкую им любовную лирику из цикла «Песни и стихотворения о любви». Некоторые из них поэт написал на популярные в его эпоху мотивы, другие были положены на музыку современными ему композиторами. Но и здесь концентрация мысли, игра аллитерациями и своеобразие синтаксиса сближали эти стихотворения с разговорной речью и выделяли их на фоне елизаветинской песенной лирики.

Донн много экспериментировал и со строфикой. Особенно интересны в этом отношении «Песни и стихотворения о любви». Цикл состоит из 55 стихотворений. Только два из них написаны рифмованным куплетом, а семь — четверостишиями. Строфы остальных насчитывают от 2 до 14 строк. Два стихотворения состоят из одной строфы в 17 строк («Призрак» и «Женская верность»), а одно содержит громадную строфу в 24 строки («Возвращение» — *The Dissolution*). Знаменательно, что Донн не повторяет ни одной строфической формы более трех раз, а 44 формы употребляет только один раз. Как установил французский литературовед П. Легуи, поэт достиг этого, не только разнообразя число строк в строфе, но и искусно меняя длину строк внутри строфы (в цикле есть строки, состоящие из 2, 3, 4, 6, 7, 8, 10 и 12 слогов) и схему рифм (здесь Донн, впрочем, более традиционен). Но, что особенно интересно, по подсчетам того же Легуи, только четыре относительно простые строфические формы, которые использовал Донн, встречались у его предшественников. Все остальные он придумал сам¹⁷.

В отличие от поэтов старшего поколения, прежде всего раннего Шекспира, увлекавшихся игрой словами, любивших неологизмы и музыку звука, Донна больше интересовала мысль как таковая. Конечно, и он прекрасно владел словом, но всегда подчинял его смыслу стихотворения, стремясь выразить все свои интеллектуальные пируэты простым разговорным языком. Тут

¹⁷ *Legouis P. Donne, the Craftsman. An Essay upon the Structure of Songs and Sonnets. N.Y., 1962. P. 22-23.*



Донн был ближе позднему Шекспиру. Как и в его великих трагедиях и поздних трагикомедиях, мысль автора «Песен и стихотворений о любви» перевешивала слово. При этом, однако, манера Донна была все же проще и аскетичней.

Поэтических образов у Донна меньше, чем у Шекспира, и они имеют иную природу. Если, по меткому выражению К.С. Льюиса, воображение Шекспира можно назвать центробежным, то у Донна оно было центростремительным⁴⁸. В сонетах Шекспира мысль обычно двигалась от частного к общему и образы, определявшиеся некоей конкретной ситуацией, вызывали цепь самых широких ассоциаций, связанных с природой, искусством, любовью, жизнью и смертью, временем и вечностью. В поэзии Донна движение по большей части шло в обратном направлении — от общего к частному. Широчайший спектр образов, связанных с современной философией и средневековой схоластикой, юриспруденцией, географией, алхимией, богословием и многими другими областями знания, всегда вел читателя к конкретной ситуации, к тем мыслям и чувствам, которые владели героем в данную минуту. И если у Шекспира опыт любви раздвигал для героя горизонты Вселенной, то у Донна, как мы видели, необозримые просторы Вселенной сжимались до размеров маленькой комнаты, придавая чувству необычайную остроту и силу.

В поэзии Донна почти не было столь привычных для елизаветинцев описаний природы. В лирике Донна вообще мало образов, связанных со зрительным восприятием мира. Но это совсем не значит, как подметил Дж. Кэри, что поэт не видел окружающего мира и не ценил его красоту⁴⁹. Изображая те или иные предметы или явления, Донн не столько стремился порадовать взор читателей, сколько удивить разного рода интеллектуальными ассоциациями, возникшими в его сознании в связи с изображаемым. Так, маленькое тело блохи неожиданно стало для него «храмом», соединившим любящих; дерево, чей сок зимой уходит в корни, напомнило человека, на старости лет прощающегося с жизнью, а браслет из сохранивших блеск волос, обвитых вокруг костлявой руки скелета, превратился в символ любви, которая продолжается и после смерти.

⁴⁸ Lewis C.S. English Literature... P. 549.

⁴⁹ Carey J. Op. cit. P. 166.



Многие из подобных образов представляли собой излюбленные Донном метафоры – концепты (concepts), за увлечение которыми его впоследствии, уже в эпоху Просвещения, с позиций неоклассицизма сурово критиковал Сэмюэл Джонсон. Елизаветинцы изредка пользовались такими метафорами и раньше, но именно Донн сделал их важнейшей частью своей поэтической техники. Своеобразие концепта состояло в следующем. При употреблении обычной метафоры происходит перенос значения и один предмет уподобляется другому, в чем-то схожему с ним, как бы показывая его в новом свете и открывая цепь поэтических ассоциаций. Внутренняя механика концепта сложнее. Здесь тоже один предмет уподобляется другому, но предметы эти на первый взгляд настолько далеки друг от друга, что кажется, будто они не имеют между собой ничего общего. Поэта в данном случае интересует не столько уподобление одного предмета другому, сколько неожиданные ассоциации, которые возникают при сопоставлении этих столь несхожих между собой объектов. В качестве примера из поэзии Донна приведем сравнение вздыбившихся волн во время шторма с движущейся траншеей; надвигающейся смерти – со слугой, зажегшим свечу в соседней комнате; врачей, склонившихся над телом больного, – с картографами.

Все эти концепты, смело и неожиданно взрывавшие привычную цепь ассоциаций, можно назвать сжатыми или моментальными. Но Донн также любил и развернутые концепты, с помощью которых он мог подробно раскрыть и обосновать сопоставления, наглядно продемонстрировав математическую точность мышления, неумолимую логику и спокойную точность. Наиболее ярким примером такого развернутого концепта стало знаменитое уподобление душ двух любящих ножкам циркуля, скрепленных единым центром, из «Прощания, запрещающего печаль»:

Простимся. Ибо мы – одно.
 Двух наших душ не расчлнить,
 Как слиток драгоценный. Но
 Отъезд мой их растянет в нить.
 Как циркуля игла, дрожа,
 Те будет озирать края,
 Где кружится моя душа,
 Не двигаясь, душа твоя.



И станешь ты вперяться в ночь
 Здесь, в центре, начиная вдруг
 Крениться, выпрямляясь вновь,
 Чем больше или меньше круг.
 Но если ты всегда тверда,
 Там, в центре, то должна вернуть
 Меня с моих кругов туда,
 Откуда я пустился в путь.

(Перевод И. Бродского)

Как верно заметил Сэмюэл Джонсон, концепты были для Донна формой выражения его мировидения, присущего ему склада мысли. Ученые обычно называют этот склад мысли остроумием или — более точно — остроумием (*wit*), подразумевая при этом особого рода интеллектуальную деятельность или разновидность духовного творчества, куда смех, комическое начало входили лишь как один из компонентов. По утверждению С. Джонсона, остроумие основано на принципе *discordia concors* (соединение противоположностей) — «комбинации несходных образов или вскрытии тайного сходства в предметах, которые кажутся далекими».

Сам этот принцип достаточно древний. Он возник еще в Античности и, трансформировавшись, существовал в Средние века и в эпоху Возрождения. Понятый как единство в многообразии, он был неотъемлемой частью Великой Цепи Бытия, выражая идею соответствий, универсальных аналогий, которые гармонически сочетались в Едином Божестве. Однако к началу XVII века, в эпоху кризиса ценностей, идея соответствий, как и сама Великая Цепь Бытия, была поставлена под сомнение. Теперь, чтобы скрепить разомкнутую цепь соответствий и внести порядок в неожиданно зашевелившийся хаос, требовалось немалое напряжение ума. Пытавшиеся преодолеть эти трудности, художники XVII века стали искать утраченное единство в многообразии не только в Боге, но и внутри собственного сознания. Незаметно и как бы помимо своей воли они брали на себя роль творца в творимом ими космосе, по выражению С. Джонсона, «насильственно сопрягая самые разные идеи; обыскивая природу и искусство в поисках иллюстраций, сравнений, аллюзий»⁵⁰. Именно в этом типичном для менталитета XVII века

⁵⁰ *John Donne. The Critical Heritage. P. 218.*



смысле остроумие и проявило себя в творчестве Донна, сделав его создателем новой метафизической поэзии. И здесь, наверное, нужно искать секрет «другой оптики» поэта, которая обеспечила ему уникальное место в истории английской литературы.

В 1619 году поэт, уже четыре года служивший священником, в одном из писем сказал о своем эссе «Биатанатос» (Biathanatos, 1608?), что эта «книга написана Джеком Донном (как его называли в юности), а не доктором Донном»⁵¹. Слова поэта вполне понятны, поскольку «Биатанатос» содержал в себе гамлетические размышления о самоубийстве, которые никак не вязались с принятым позже священным саном автора. С легкой руки поэта противопоставление юного Джека Донна маститому доктору богословия, знаменитому проповеднику и настоятелю собора Святого Павла в Лондоне, было принято многими критиками. Дошло до того, что Герберт Грирсон даже взял эпиграфом к своей статье о поэзии Донна строки знаменитого монолога Фауста Гёте:

Но две души живут во мне,
И обе не в ладах друг с другом.
Одна, как страсть любви, пылка
И жадно льнет к земле всецело,
Другая вся за облака
Так и рванулась бы из тела.

(Перевод Б. Пастернака)⁵²

Подобное представление о «двух душах» Донна очень сильно упростило картину творчества поэта. Сколь разительно бы внешне ни отличался юный студент-щеголь, учившийся в Линкольнз-Инн, от престарелого доктора богословия, все, что написано ими, написано одним человеком — Джоном Донном. Биографическое прочтение его поэзии, согласно которому веселый волокита и искатель приключений неожиданно для себя влюбился и стал писать серьезные стихи о любви, посвятив их жене, а затем, после ее смерти, ушел в религию, как мы стремились показать, не отвечает фактам. Недаром же и сам поэт в зрелые годы сказал: «Чем дальше тема моих стихов отстояла от правды, тем лучше они мне удавались»⁵³.

⁵¹ Gosse E. The Life and Letters of John Donne. Gloucester, 1959. Vol. 2. P. 124.

⁵² Grierson H. Introduction // Donne. Poetical Works. Oxford, 1968. P. XIII.

⁵³ Bald R. Op. cit. P. 7.



Умение столкнуть противоположности и найти точку их соприкосновения, понять сложную, состоящую из разнородных элементов природу явления и одновременно увидеть скрепляющие эти элементы единство — важнейшая черта всего творчества Донна. Она во многом объясняет бросающиеся в глаза «противоречия» его поэзии. Назовем среди них, например, совмещение взаимоисключающих взглядов на природу любви или создание примерно в одно время гедонистических элегий и эпистолярного диптиха «Шторм» и «Штиль» с его изображением хрупкости человека перед лицом неуправляемых стихий. Или в более поздний период — сочинение горько-циничной «Алхимии любви» и религиозных стихов. Заметим в связи с этим, что характерные для поэзии Донна цельность и внутреннее единство, на наш взгляд, более важны, чем различие между ранним и более поздним этапами его творчества.

Тем не менее эти этапы, конечно же, есть, они бросаются в глаза, и скрепляющее все творчество Донна внутреннее единство их вовсе не отменяет.

Первый из них — ранний — охватывает большую часть 90-х годов XVI века. Это время, когда поэт сочинил сатиры, эпиграммы, элегии, ранние послания, а также часть лирики «Песен и стихотворений о любви». Фрагмент «Метемпсихоза» знаменует собой конец этого этапа. И хотя новаторство Донна во всех этих произведениях сразу же бросается в глаза (Бен Джонсон считал, что Донн написал все свои лучшие стихотворения до того, как ему исполнилось 25 лет), это все же еще в известной мере период пробы сил, где освоение классики (Горация, Овидия, Ювенала) сочеталось с увлеченным экспериментаторством, которое предполагало отталкивание от опыта ближайших предшественников. В отличие от старших елизаветинцев Донн с самого начала заявил о себе как поэт-маньерист, выразивший в своем творчестве кризис идеалов Ренессанса, как художник, наделенный большей степенью рефлексии и субъективизма, но и большей остротой зрения. Черты маньеризма отчетливо видны уже в его первой сатире с ее неразрешенной двойственностью авторской позиции. Они доминируют и в других сатирах, которые сочетают острую по тем временам социальную критику со скептически отрешенным взглядом на мир, а также в ранних посланиях и в любовной лирике с ее обыгрыванием противоположных отношений к чувству. Черты маньеризма



проступают и в своеобразии поэтической манеры Донна с новым для английской поэзии пониманием формы стиха.

Второй этап творчества Донна охватывает первые два десятилетия XVII века, а его пик приходится на 1607–1614 годы. В это время Донн продолжил писать лирику «Песен и стихотворений о любви», а также сочинил стихи на случай, «Годовщины» и большую часть религиозной лирики. И в этот период маньеристские черты преобладают в творчестве Донна, о чем свидетельствуют такие стихотворения, как «Вечерня в день святой Люси» и большинство «Священных сонетов», где господствует ощущение кризиса традиционных ценностей. Однако теперь уже это маньеризм, в который исподволь вторглись барочные черты. Они видны в пышной риторике стихотворений на случай и «Годовщин», в некоторой театральности чувств «Священных сонетов».

Третий этап в основном совпадает с последним десятилетием жизни Донна. Это время, когда он почти совсем отходит от поэзии. В 1625 году он явно через силу пишет траурную элегию на смерть маркиза Гамильтона, которую специалисты считают его последним стихотворением. Видимо, несколько ранее Донн сочинил гимны. В этих последних стихотворениях с их зыбкой гармонией, которая далась ценой отречения от бренного мира, видно усиление барочных черт, стремление не столько обыграть, сколько уравновесить противоречия. Впрочем, грань между поздним маньеризмом и ранним барокко весьма подвижна, и интеллектуальная рефлексия по-прежнему преобладает и в этот период творчества Донна.

Однако все это лишь самая общая канва, в которую поэзия Донна вписывается с известными натяжками. Как художник переходного периода, начавший писать, когда еще были сильны традиции Возрождения, отгалкивавшийся от них и всем своим творчеством готовивший новую поэзию XVII века, Донн не вмещается в привычные категории и ломает их. Такие категории, как правило, удобны для талантов меньшего масштаба, легко укладываемых в прокрустово ложе определений. Так, например, Уайета можно без каких-либо оговорок назвать поэтом раннего Возрождения, а Крэшо — типично барочным автором. Дать столь однозначное определение поэзии Спенсера уже трудно. Крупные художники своей индивидуальностью чаще всего взрывают умозрительные схемы. На наш взгляд, Донн принадлежит



к числу именно таких художников. Его поэзия во всей ее неповторимой самобытности, как и творчество Шекспира или Бена Джонсона, во многом явление «надстилевое».

При жизни Донн пользовался огромным авторитетом среди своих современников. Введенное им в английскую поэзию остроумие стало важнейшей чертой лирики и целой группы поэтов (некоторые исследователи называют их школой), шедших вслед за Донном и учившихся у него. Недаром же они вошли в историю литературы под именем метафизиков. Основанная на остроумии схожесть видения мира, а не те или иные поэтические приемы, которые могли быть и могли отсутствовать, в первую очередь и сблизили метафизиков с Донном. Эти поэты восприняли от автора «Песен и стихотворений о любви» его религиозно-философский поиск и упорное стремление раскрыть загадки бытия, построив свою модель мира с помощью «смещенной» гармонии, согласующей, казалось бы, неразрешимые противоречия. Их роднили интеллектуальная рефлексия и стремление найти ответы на вечные вопросы. Хотя их индивидуальная манера могла порой сильно отличаться от манеры их учителя, в своих поисках все они, несомненно, отталкивались от поэтических открытий Донна, от его «другой оптики».

Однако эта «другая оптика» поэта не всегда и не всем оказалась по вкусу. Популярность Донна в первой половине XVII века была очень велика. С 1633 по 1669 год в свет вышло семь изданий его стихотворений. Именно тогда у него появилось множество последователей, среди которых были очень талантливые стихотворцы — Джордж Герберт, Генри Воэн, Ричард Крэшо или Эндрю Марвел. Любопытно, что даже такой строгий судья, как Бен Джонсон, писавший стихи в совсем иной манере, все же считал Донна «первым поэтом мира в некоторых отношениях»⁵⁴ и посылал ему собственные стихи в надежде услышать полезную для себя критику. Лучший после Шекспира трагедиограф эпохи Джон Уэбстер заимствовал у Донна некоторые образы и выражения, вводя их в свои пьесы. (Такое заимствование в то время вовсе не приравнивалось к плагиату, но считалось лишь доказательством богатой эрудиции автора. Реминисценция же из произведений современного писателя была для него

⁵⁴ *John Donne. The Critical Heritage.* P. 69.



знаком большой чести и особого признания.) Томас Кэрю утверждал, что Донн превзошел Вергилия и Тассо, а Джон Саклинг назвал его «великим лордом остроумия», соревноваться с которым невозможно⁵⁵. По-видимому, такое мнение было тогда всеобщим.

Но уже к концу века литературные вкусы в Англии резко менялись и в поэзии восторжествовала эстетика неоклассицизма. Стихи Донна совершенно не соответствовали ее нормам, и прежние восторги вскоре стихли. Донна, как и прежде, почитали за остроумие и фантазию, но его поэтическая манера теперь уже казалась грубой и устаревшей. Типичное для новой эпохи мнение очень точно выразил Джон Драйден, сказав, что Донн был «величайшим остроумцем, хотя и не самым лучшим поэтом»⁵⁶. При этом, однако, отношение Драйдена к Донну не было однозначно негативным. Ведь с аналогичных позиций Драйден критиковал и Шекспира, утверждая, что Бен Джонсон был «более правильным поэтом», а Шекспир превосходил его в остроумии. Но это суждение во многом предопределило негативное восприятие Донна на протяжении почти всего XVIII века.

В эпоху Просвещения стихи Донна больше не переиздавались, и Уильяму Куперу, желавшему с ними познакомиться, было весьма трудно их достать. Критическое отношение к непонятной и чуждой вкусам века манере Донна переросло в почти полное неприятие всего его творчества в целом. Льюис Тибалд, известный издатель пьес Шекспира, осудив эпоху драматурга за «неестественное» остроумие, которое противоречило законам природы и здравого смысла, назвал поэзию Донна «бесконечным нагромождением головоломок»⁵⁷. При этом он добавил, что и Шекспир грешил этой «порочной манерой». Быть может, самый влиятельный критик XVIII века Сэмюэл Джонсон, дав проницательное определение концепта, осудил Донна и близких ему поэтов-метафизиков (с его легкой руки это имя прочно утвердилось в литературоведческом лексиконе) за «намеренное отклонение от природы в погоне за чем-то новым и странным»⁵⁸. А знаменитый философ Дэвид Юм, развивая идею циклической эволюции культуры, утверждал, что не только твор-

⁵⁵ Ibid. P. 124.

⁵⁶ Ibid. P. 150.

⁵⁷ Ibid. P. 197.

⁵⁸ Ibid. P. 231.



чество Донна, но и вся английская литература начала XVII века совпали со временем упадка, наступившим после расцвета елизаветинской поры. Такой взгляд еще больше усилил негативное восприятие Донна, ибо, как считает А.Дж. Смит, многие англичане XVIII века, разделяя мнение Юма, ассоциировали творчество Донна с упадком нравов, который привел к «варварству гражданской войны»⁵⁹. Знаменательным образом отношение к Донну как к писателю «упадочному» сохранилось среди некоторых, хотя и немногочисленных, критиков вплоть до XX века, когда история английской литературы была решительно пересмотрена.

Но лучшие умы Англии реабилитировали поэзию Донна задолго до этого пересмотра. «Грубая», «неправильная» манера поэта сразу же привлекла к себе романтиков. Они увидели в «бесконечном нагромождении головоломок» смелый полет фантазии Донна, а в еще недавно казавшейся холодной и вычурной игре его интеллекта — движение подлинной страсти. Колридж, самый яркий и глубокий мыслитель эпохи, всю жизнь восхищался поэзией Донна, считая его «истинно великим человеком»⁶⁰. Это восхищение разделяли Де Квинси, Лэм и Ли Хант. Позднее к ним присоединились и виднейшие викторианцы — Роберт и Элизабет Браунинг, Джордж Элиот, Д.Г. Россетти и Суинберн. Среди них особенно ревностным почитателем таланта Донна был Роберт Браунинг, с юности увлекавшийся его стихами и пытавшийся подражать ему и трудной манерой письма, и своей излюбленной формой драматического монолога.

Однако возрождение интереса еще не означало всеобщего признания, и увлечение Донном довольно долго оставалось делом избранных. Популярность к поэту возвращалась медленно и постепенно. В начале XIX века в Англии стали печатать лишь подборки его стихотворений, а первое отдельное издание его поэзии вышло в США в 1855 году. Оно не было научным и воспроизводило старые тексты со всеми их опечатками. Лишь в 1872–1873 годах неутомимый английский издатель и библиофил Б.А. Гроссарт выпустил первое современное двухтомное издание поэзии Донна, попытавшись отредактировать его в соответствии с многочисленными рукописями, а в 1896 году

⁵⁹ Ibid. P. 15.

⁶⁰ Ibid. P. 278.



появился еще один двухтомник, на этот раз составленный крупнейшим шекспироведом Э.К. Чемберсом с предисловием маститого литературоведа Дж. Сейнтсбери. К этому времени талант Донна уже был признан многими критиками, хотя в целом его манера все же казалась им необычной, а его место в истории английской литературы не было им ясно. Большинство исследователей XIX века, ценивших Донна, считали, что он был эксцентричным гением, чья лирика представляла собой сплав золота и шлака. Эта эксцентричность, по их мнению, и отодвинула его в сторону от магистрального пути английской поэзии, который вел от Спенсера через Бена Джонсона к Милтону.

Но к началу XX века почва для всеобщего признания Донна наконец оказалась готовой. В 1912 году Герберт Гирсон выпустил первое академическое издание поэзии Донна, снабженное вдумчивым предисловием и развернутым комментарием, а в 1921 году он же выпустил прекрасно составленную антологию «Метафизические стихотворения и поэмы XVII века». Благодаря этим изданиям творчество Донна стало достоянием не только специалистов, но и широчайших масс читателей, которые с энтузиазмом приняли его стихи. Примерно в это же время замечательный англо-американский поэт Т.С. Элиот опубликовал ряд статей о творчестве Донна и метафизиков, где он чрезвычайно высоко оценил их вклад в историю английской поэзии. Влияние Донна очевидно и в творчестве лучших англоязычных поэтов XX века — того же Элиота, позднего Пейтса, Одена и ряда других художников слова Англии и Америки.

Произошла неожиданная метаморфоза. Еще недавно известный лишь относительно небольшому кругу читателей, Донн в 20-е и 30-е годы прошлого столетия оказался едва ли не самым популярным классиком английской поэзии, затмившим Милтона и даже немного потеснившим Шекспира. При этом творчество Донна стало восприниматься тогда как важнейший ориентир поиска, как явление, помогающее поэтам XX века найти свой новый взгляд на мир и свой новый, отличный от викторианского стиль. Вот как об этом писал сам Т. С. Элиот в 1947 году: «К началу этого века ожидалась другая революция в средствах выражения — а такие революции приносят с собой изменение метрики, новую чувствительность уха. Неизбежно случилось так, что молодые поэты, поглощенные этой революцией, возве-



личивали достоинства тех поэтов прошлого, кто давал образец и стимулировал их творчество...»⁶¹.

Правда, в послевоенные годы, когда новизна открытия утратила былую остроту, страсти несколько утихи, и время скорректировало крайности. К Милтону вернулась былая слава. Но и Донн остался на поэтическом олимпе, рядом с Сидни, Спенсером и тем же Милтоном, равный среди равных себе.

Во второй половине XX века стали выходить новые научные издания поэзии Донна, уточнившие и дополнившие труды Грирсона. Здесь можно сослаться на книги, подготовленные Х. Гарднер, У. Милгейтом, А.Дж. Смитом, Дж.Т. Шокроссом, К.А. Патрайдсом, Дж. Кэри и др. В США появился специальный журнал, посвященный творчеству Донна, — «John Donne Journal», начата публикация и многотомного академического издания «The Variorum Edition of the Poetry of John Donne». Очень много сделали и исследователи, создавшие целую «индустрию» по изучению творчества поэта, — по-английски ее шутивно называют the Donne industry. Сейчас, в начале XXI века, о Донне написано великое множество монографий и статей критиками всех существующих ныне и существовавших в прошлом столетии школ, каждая из которых на свой лад заново открывает его стихи. Но — главное — его поэзию знают, она жива, и ее «другая оптика» по-прежнему продолжает увлекать и волновать читателей, никого не оставляя равнодушным.

⁶¹ *Eliot T.S. Milton. Annual lecture on a master mind. Henriette Hertz Trust of the British Academy. L., 1947. P. 18.* О влиянии Донна на Элиота и американскую поэзию XX века см.: *Половинкина О.И. «Проблески небес». Метафизический стиль в американской поэзии первой половины XX века. Эволюция и рефлексия. М., 2005.*

ПОЭЗИЯ ДЖОНА МИЛТОНА

(от пасторали к эпосе)

Обращаясь к Милтону, Уильям Вордсворт в одном из своих самых знаменитых сонетов писал:

...О, пробуди в нас честные стремленья,
Страхни могильный сон, восстань, поэт!

Твоя душа была звездой блестящей,
Твой голос был, как светлый вал морской, —
Могучий, и свободный, и звенящий;
Ты твердо шел житейскою тропой.
Будь вновь для нас зарею восходящей,
Будь факелом над смутною толпой!

(Перевод К. Бальмонта)

Как видим, Джон Милтон (1608–1674) был для молодого и радикально настроенного Вордсворта образцом человека, гражданина и поэта. И хотя с течением времени отношение к Милтону, гражданину и политическому деятелю, безоговорочно вставшему на сторону английской революции XVII века и пережившему ее крах, не раз менялось, голос его поэзии, «могучий, и свободный, и звенящий», никогда не умолкал, привлекая к себе все новые поколения читателей.

Джон Милтон родился в Лондоне в 1608 году. Отец поэта, преуспевающий лондонский нотариус и в свое время довольно известный, а сейчас прочно забытый композитор, сумел неплохо обеспечить сына, так что будущему поэту, в отличие, скажем, от Шекспира, никогда не приходилось зарабатывать себе на хлеб



сочинительством. Старший Милтон прекрасно позаботился и об образовании своего сына, отдав его в одну из лучших лондонских школ — школу Святого Павла и, кроме того, наняв ему и частных учителей. Еще учась в школе, Милтон свободно овладел латинским и греческим языками, а позднее и древнееврейским. Великолепно знал он и современные европейские языки — итальянский и французский. По его собственным воспоминаниям, он с 12-летнего возраста редко ложился спать раньше полуночи, отдавая все свои силы чтению и делая это не только по необходимости, но и ради удовольствия. «На самом деле именно тогда я повредил зрение. Оно было от природы слабым, и у меня часто болела голова»¹, — вспоминал впоследствии поэт.

Уже в эти годы у Милтона возникла огромная любовь и тяга к античной литературе. Это чувство было настолько сильным, что герои греческой и латинской поэзии казались малообщительному юному Милтону ближе, чем его сверстники. Строки же античных авторов, к которым поэт много раз возвращался, учась на их примере мастерству в духе гуманизма Ренессанса и XVII века, всплывали в его памяти вплоть до самой смерти и постоянно звучали эхом во всех его лучших произведениях. Не хуже, а, наверное, лучше Милтон, воспитанный в духе ревностного протестантизма, знал и любил Библию, также помня наизусть многие ее отрывки, которые он читал в подлиннике. Оба этих увлечения, переросшие в любовь, казалось бы, противоречили друг другу. Ведь с точки зрения радикального крыла протестантов занятие античной словесностью было делом греховным, нехристианским. Юный Милтон, собиравшийся стать англиканским священником, очевидно, отдавал себе в этом отчет и прекрасно понимал, в чем состоит приоритет ценностей, но не отказался от своей привязанности, до конца оставаясь на позициях христианского гуманизма. Так в его сознании возникло своеобразное напряжение между двумя полюсами притяжения — Античностью и христианством, которое оплодотворило лучшие страницы его поэзии.

Уже в 15 лет он попробовал свои силы и в поэзии, написав пока еще малооригинальное рифмованное переложение нескольких псалмов и тем отдав дань протестантской традиции, восходящей в Англии к началу XVI века.

¹ Цит. по: *Carey J. Milton. L., 1976. P. 14.*



После лондонской школы Милтон продолжил свое образование в Кембридже (1625–1632). Ему не очень понравилась схоластическая философия, которую преподавали в университете, и он увлекся идеями платонизма, которые на манер Ренессанса пытался сочетать с христианской доктриной. Так еще в ранней юности начался длительный и упорный поиск Милтоном собственного пути и в философии, и в религии, и в искусстве.

Свои первые стихи Милтон писал в основном по-латыни (лишь одна треть его ранней лирики написана по-английски), опираясь на богатую традицию не только Античности, но и Возрождения. Эти латинские стихи, часть из которых, очевидно, представляла собой нечто вроде школьных упражнений, наглядно демонстрируют быстро растущее мастерство поэта. Интересны они и тем, что в них Милтон сразу же занял резко антикатолическую позицию (эпиграмма «На пороховой заговор») и в гораздо большей мере, чем в английских стихах, затронул личные чувства. (Во всяком случае, любовной лирики, за исключением раннего и малосамостоятельного сонета «К соловью», на родном языке поэт никогда не писал, хотя любовная тема играет важную роль в «Потерянном рае» и «Самсоне»).

Однако постепенно юношеское увлечение Овидием и другими римскими мастерами слова сменилось интересом к Данте, Петрарке и Эдмунду Спенсеру. Милтон очень рано осознал свое призвание поэта и понял, что писать он должен на языке Чосера и Шекспира. Его первое дошедшее до нас английское стихотворение «На смерть прекрасного ребенка, умершего от кашля» (1628) во многом подражательно. Милтон следует здесь традиции мелодического стиха Спенсера, а оригинальные интонации звучат лишь изредка. Кроме того, юный поэт пока еще не сумел художественно убедительно сплавить античные и христианские элементы эпитафии².

Но зато в следующем стихотворении – оде «На утро Рождества Христова» (1629) – Милтон одержал свою первую творческую победу. В оду вошли написанное чосеровской королевской строфой введение и виртуозно написанный гимн, состоящий из придуманных автором восьмистрочных строф со строками разной длины (трехстопные, четырехстопные, пятистопные и заключительный александриец) и весьма сложной рифмовкой

² Daiches D. Milton. L., 1957. P. 24–25.



(aa3, b5, cc3, d4, d6)³. Тема оды — не столько ставшая уже привычной в подобных стихотворениях трогательная история рождения младенца Христа, сколько размышления автора о смысле Его прихода на землю. При этом автора больше интересует не само Рождество Христа, а события, его сопровождающие.

В отличие от рождественских стихов других поэтов, где природа радуется появлению Христа, у Милтона она умоляет послать ей снежный саван, чтобы не смутить взор Богомладенца «грешной наготой», несущей в себе «следы прискорбные пороков и страстей». Рождению Христа сопутствует неожиданно наступивший мир и покой, войны на время кончаются, звучит музыка сфер и льется небесный свет. Чудесным звукам ангельского пения внимают и пастухи, оставив разговоры о своих подружках и об овцах, — так пасторальные мотивы исподволь вторгаются в раннюю поэзию Милтона. Однако парадоксальным образом рождение Христа предвосхищает и день Страшного суда, за которым последует вечное блаженство праведников.

Сам же Христос предстает в оде не беспомощным, нуждающимся в материнской ласке Богомладенцем, Которого согревают своим дыханием вол и осел, но юным воином-победителем, сразу же внушающим страх своим врагам. Таким мы вновь через много лет увидим Его в «Возвращенном рае».

Узнав о рождении Христа, Дельфийский оракул смолкает, а языческие боги, чья процессия предвосхищает знаменитое шествие в первой книге «Потерянного рая», пытаются скрыться. Однако, уйдя в одну дверь, они как бы возвращаются в другую⁴. Ведь Милтон, отдавая дань ренессансному гуманизму, называет Христа «Могучим Паном» и сравнивает младенца Иисуса с Гераклом, уже в колыбели совершившим свой первый подвиг.

В стихотворении нет экзальтации, присущей аналогичному гимну поэта-метафизика Ричарда Крэшо, но у Милтона нет и теплоты чувств Крэшо. Ода «На утро Рождества Христова» как бы освещена зимней, декабрьской стужей, и в ней царит театральный церемониал, отдаляющий читателя от всего происходящего. Развивающая традицию мелодического стиха Спенсера, ода искусно обыгрывает контрастные образы света и тьмы, му-

³ Буквы в этой схеме означают рифмы, а цифры — количество стоп.

⁴ Carey J. Op. cit. P. 28.



зыка (гармонического порядка) и грубого шума (хаоса)⁵. Здесь уже ясно видна рука будущего мастера. Написанное поэтом, которому только исполнился двадцать один год, стихотворение поражает цельностью общей панорамы и точной продуманностью каждой детали (в дальнейшем это станет характерной чертой всей поэзии Милтона). В отличие от недавней эпитафии античная традиция теперь уже органично сочетается с христианской. Аллюзия на возвестившую возврат золотого века четвертую эклогу Вергилия, где, как считали в Средние века, было предсказано рождение Христа, получает закономерное развитие в следующей строфе с ее ссылкой на 84-й псалом с его знаменитыми строками о том, что «милость и истина встретятся, правда и мир облобызаются». В этих строках согласно общепринятому христианскому толкованию названы добродетели, явленные Христом. В целом же стихотворение — лучшее из написанного ранним Милтоном в спенсеровской традиции. Это блестящий эксперимент в духе барочной эстетики, проба пера, которая отлично удалась юному поэту.

Примерно в это же время в латинской элегии (VI), посвященной школьному другу Карло Диодати, Милтон сформулировал цель, которую он поставил перед собой. Он хочет стать эпическим поэтом и «писать о войнах и о небе, где правит Юпитер, преодолевший увлечения юности, о героях, верных своему долгу, и о принцах-полубогах». Эта высокая цель требовала полной самоотдачи, упорного труда и длительной подготовки. А пока Милтон пробовал перо в малых жанрах, отыскивая свою манеру письма.

Так Милтон обратился к традиции Донна и метафизиков. Под их влиянием он начал писать «Страсти» (1630?), но не закончил стихотворение, сочинив лишь несколько вводных строф, не имеющих прямого отношения к страстям Христа. Впоследствии поэт признал, что эта тема была ему пока еще не под силу. (Впрочем, он и позже избегал ее, что в тот поздний период можно объяснить своеобразием его христологических воззрений, сформулированных в «Христианской доктрине».) Кроме того, манера метафизиков в общем-то мало соответствовала своеобразию его таланта. Тем не менее он обратился к ней

⁵ *Bush D.* John Milton. A Sketch of his Life and Writings. L., 1965. P. 36–37.



снова, написав еще одно стихотворение, знаменитую эпитафию Шекспиру, которую включили во второе фолио драматурга (1630). Милтон, как и Бен Джонсон, признавая величие Шекспира, видел в нем чудо природы, гения, писавшего спонтанно, по вдохновению и не заботившегося об отделке своих произведений (такой взгляд был характерен для большинства критиков XVII–XVIII веков). Все стихотворение проникнуто неподдельной любовью к автору «Гамлета» и «Лиры». Недаром же Милтон называет его «мой Шекспир». В ранней лирике поэта много аллюзий из Шекспира, а в дальнейшем в зрелом творчестве Милтона, «Потерянном рае» и «Самсоне», связь с Шекспиром станет еще более прочной и глубокой.

Юный Милтон экспериментировал и с третьей поэтической традицией эпохи, сочиняя стихи в духе Бена Джонсона, чья эстетика была ему ближе, чем поиски метафизиков. Так, в стиле Джонсона он сочинил эпитафию на смерть маркизы Уинчестерской (1631). Но особенно ярко джонсоновское сочетание классической строгости и утонченной манеры речи, сжатость и выразительность слога, грациозная изысканность формы, а также интерес к теории «юморов», позволяющий выделить доминирующую черту характера, проявили себя в диптихе Милтона с итальянскими названиями “L’Allegro” (Веселый) и “Il Penseroso” (Задумчивый), который поэт, как полагает большинство исследователей, написал еще в Кембридже.

Стихотворения, вошедшие в диптих, образуют единое художественное целое, где обе части объединены по принципу эстетики барочных контрастов. Милтон противопоставляет два настроения лирического героя – веселье, далекое, впрочем, от бездумного легкомыслия, и светлую меланхолию, мало похожую на гамлетические сомнения. Спутники веселой Ефросины, одной из трех граций, – «игры, плутни, пыл, задор, / Непринужденный разговор» (*перевод Ю. Корнеева*). Меланхолию же сопровождают «терпенье, / Раздумье, самоотречение». В первом стихотворении действие разворачивается в дневные часы, от раннего утра до заката солнца, во втором – в основном вечером и ночью. И здесь пасторальные мотивы вновь вторгаются в поэзию Милтона. День веселого героя, начавшись с песни жаворонка, проходит на фоне своеобразной пасторальной георгики, где на лоне английского сельского пейзажа действуют стилизованные на античный лад поселяне, а к вечеру мысли



Молодого человека обращаются к рыцарским турнирам, поэзии и музыке. Задумчивый же герой слышит песни соловья и отдающий звон колокола, возвещающего вечерню, а его комнату в башне, где он предается уединенным штудиям, освещает свет лампы. Оба героя увлечены чтением. Но если веселый читает рыцарские романы, а также комедии Бена Джонсона и поздние драмы Шекспира, то задумчивый предпочитает Платона, Гермеса Трисмегиста, Софокла, Эсхила и Еврипида, а также Чосера, Тассо и Эдмунда Спенсера. Второе стихотворение заканчивается там, где начиналось первое, — на рассвете.

Основанные на контрастном параллелизме, оба стихотворения дополняют друг друга, но второе на несколько строк длиннее. Очевидно, автор все же предпочитает задумчивость, внутреннюю сосредоточенность. Однако она важна для него не сама по себе, но как более высокая ступень по сравнению с веселыми забавами жизни; созерцание же в свою очередь на неоплатонический манер должно повести героя вверх от уединенного размышления к познанию Бога⁶.

Милтон очень точно продумал каждую деталь, обыграв все контрасты, но этот авторский «расчет» совсем не заметен. Стих диптиха льется непринужденно, вызывая восхищение легкостью и музыкальностью. Здесь поэт впервые проявил себя сложившимся художником, овладевшим секретами мастерства. Поздняя поэзия Милтона сложнее и глубже, но никогда более он не писал так легко и свободно.

Получив ученую степень в Кембридже (1632), Милтон решил продолжить образование самостоятельно (дома в Лондоне и в Хортоне, отцовском поместье неподалеку от столицы) и глубже изучить историю, философию и литературу. Деловая карьера никогда не интересовала его, да и от желания принять духовный сан, о чем он помышлял в университете, поэт постепенно отказался. В период уже начавшегося предреволюционного брожения англиканская церковь, во главе которой стоял ярый роялист архиепископ Лод, все больше отталкивала его, и его симпатии начали склоняться к пуританству. Большую часть времени в 30-е годы Милтон уделял занятиям, постепенно становясь одним из самых образованных людей своей эпохи, чью эрудицию признали и за границей — в Италии и во Франции,

⁶ Miller D.M. John Milton : Poetry. Boston, 1978. P. 38.



куда поэт отправился, чтобы завершить учение (1638–1639). Главной же его целью было подготовить себя к служению эпического поэта.

Эта подготовка отнимала у Милтона почти все силы, и писал он в это десятилетие довольно мало. Такая медлительность временами беспокоила поэта и его близких. Милтон попытался объяснить свое поведение в латинском послании «К отцу» (1632 г., но, возможно, и позже — вплоть до 1638-го), изложив в нем свои мысли о высоком предназначении поэта:

Не презирай же творений певца, вдохновенных вещаний,
Ибо они, как ничто, являют души человеческой
Вышний эфирный исток, семена небесного сева,
И Прометеевых искр хранят священное пламя.

(Перевод М. Гаспарова)

Даже если принять во внимание полушутливый тон эпистолы, эти и подобные им строки говорят сами за себя.

И тем не менее сомнения все же не оставляли Милтона. Он поведал о них в сонете «На достижение мною двадцати трех лет» (1631):

Как быстро Время, ловкий юнокрад,
На крыльях двадцать три уносит года!
Но мчатся дни — а все скудна природа
Весны моей, что медлит невпопад.
И — внешне юн — себя на мрачный лад
Настраиваю — не к лицу ль невзгода,
Коль внутренняя зрелость и порода
Не так в чести, как мужественный взгляд?
Но — больше, меньше ль мужества, но — скор
Иль робок шаг мой к зрелости, измерен
Он в соответствии с судьбою строго,
Высокой или нет, но я уверен,
Что Провиденье с Временем сей спор
Решат: урок мой пред очами Бога.

(Перевод А. Прокопьева)

Ранее Милтон написал несколько любовных сонетов на итальянском языке в подражание Петрарке. Но здесь юный поэт, возможно, оттолкнувшись от опыта Донна, трансформировал традицию. Он решительно отказался от любовной тема-



тики, наполнив стихотворение малопривычными для сонетов тех лет личностными размышлениями. Легко увидеть здесь типичное для пуританства погружение в себя, дотошный самоанализ в сочетании с твердой верой в свое призвание, в тот особый путь, которым Бог ведет верных⁷. Но и здесь у Милтона, скорее всего, возникли те же сомнения, что и ранее в связи с его увлечением Античностью. Ведь призвание поэта, с точки зрения радикально настроенных пуритан, считалось греховным. Еще в XVI веке Филип Сидни защищал поэзию от подобных нападок, и Милтон в данном сонете явно продолжил эту традицию умеренного крыла английских протестантов.

Те немногие произведения, которые Милтон сочинил в 30-е годы, написаны в основном «на случай» или по заказу. Но это вовсе не значит, что они легковесны или малоинтересны. И в них тоже поэт поднимал волновавшие его вопросы и делал это, как всегда, серьезно, с полной отдачей. Таковы, например, написанные твердой рукой еще юного мастера стихотворения «К времени» и «К высокой музыке», где Милтон, глядя на бег часовых стрелок или слушая музыку, размышляет о парадоксе тленного и вечного, сиюминутного и бесконечного. Поэт осмысляет этот парадокс в духе христианского вероучения, совмещая его догматы (особенно во втором стихотворении) с неоплатоническими идеями о «музыке сфер».

По заказу в эти годы Милтон сочиняет две пьесы-маски — «Жители Аркадии» (1632?) и «Комос» (1634). Подобные пьесы были тогда очень популярны. Они предназначались не для профессиональной сцены, но были рассчитаны на любительскую постановку при королевском дворе или во владениях кого-либо вельможи. Увлекались ими и студенты. Для масок шили роскошные костюмы и сооружали замысловатые декорации, а также писали музыку и ставили танцы. Почти всегда эти пьесы заказывали по какому-либо особому поводу (визит короля, свадьба, день рождения и т.д.). И главным в таких постановках был не столько поэт (хотя Бен Джонсон, например, сочинял для них прекрасные стихи), сколько режиссер, соединявший воедино все элементы театрального действия.

«Жители Аркадии», по словам самого поэта, были частью представления, данного в честь вдовствующей графини Дерби

⁷ Daiches D. Op. cit. P. 56.



и исполненного «благородными членами ее семьи, которые появлялись на сцене в пастушеском одеянии». В текст пьесы вошли три очаровательные песни-комплимента, а в главном монологе гения леса Милтон, опираясь на пасторальную традицию, вернулся к уже знакомой теме «музыки сфер», которая, воплощая небесную гармонию, поддерживает порядок и на земле.

Особенно интересна вторая пьеса-маска «Комос», написанная в честь трехлетней годовщины назначения графа Джона Бриджводтера генерал-губернатором Уэльса и поставленная в замке Ладлоу в 1634 году. (Дети графа исполняли здесь главные роли, Духа-хранителя играл известный композитор Джон Лоуз, покровительствовавший поэту, а на роль Комоса, скорее всего, пригласили актера-профессионала.) Сюжет «Комоса» довольно прост, как и положено в жанре маски. Молодая героиня (ее зовут просто Леди) вместе с двумя младшими братьями отправляется в замок отца. Путь юных героев лежит сквозь лесную чащу, где царствует злой волшебник Комос, сын Вакха и Цирцеи. Дети сбиваются с пути, и братья на время оставляют героиню. Воспользовавшись этим, Комос обманом завлекает ее в свои владения, уговаривает отведать волшебный напиток и предаться радостям плоти, но Леди стойко отвергает его домогательства. В конце концов братья с помощью Духа-хранителя проникают в покои Комоса и прогоняют его, а нимфа Сабрина освобождает Леди из заколдованного кресла, куда ее поместил злой волшебник. Согласно законам жанра добродетель побеждает порок, и действие благополучно завершается песнями и танцами.

Но, следуя традиции, Милтон в то же время и отступает от нее. Мысли поэта явно тесно в узких рамках жанра, и стих в «Комосе» ощутимо перевешивает все остальные элементы театрального действия, тем самым взрывая каноны жанра маски. Серьезность поднятых проблем, их религиозное осмысление плохо согласуются с привычной для маски развлекательностью, но именно эти черты вписывают пьесу в общий контекст творчества ее автора.

Переосмыслена в «Комосе» и пасторальная традиция, которая здесь как бы вывернута наизнанку. Обычно в пасторальных произведениях природа, в данном случае лес, являлась своеобразным оазисом, где не было места ложным условностям цивилизации. Попав на ее лоно, герои познавали истинные ценности, и даже злодеи там каялись в совершенных ими преступлениях. Вспомним хотя бы Арденский



лес в «Как вам это понравится» Шекспира. В «Комосе» никакого пасторального оазиса нет и природа скорее на стороне злого волшебника. Недаром же шум леса и буйное веселье «невежд-поселян», славящих Пана за полные амбары и овчарни, пугают Леди. Лес в пьесе — это место, где играют неуправляемые разумом страсти человека и возможны обман и предательство.

А в дальнейшем, уже у себя во дворце, Комос, пытаясь соблазнить героиню, апеллирует именно к свободной от стеснительных условностей природе, которая ждет, чтобы человек воспользовался ее дарами:

Их не познав и все-таки отвергнув,
 Поступим мы, как жалкие слепцы,
 Ублюдки, а не сыновья природы,
 Которую разрушит и раздавит
 Груз плодовитости ее безмерной...

(Перевод Ю. Корнеева)

Отстаивая же свою честь, Леди защищает свое понимание природы:

Клевещешь на природу ты, твердя,
 Что цель ее щедрот — нам дать возможность
 Излишествовать. Нет, она дарует,
 Питательница наша, их с условием
 Не нарушать ее святых законов
 И строгую умеренность блюсти.

По сути дела, Комос и Леди исповедуют два противоположных взгляда на жизнь, две крайние философские позиции. Злой волшебник разделяет воззрения гедонистов, искавших чувственных радостей и призывавших ловить мгновение. Рассуждения Комоса — рассуждения «естественного человека», не знающего заповедей христианского Бога и живущего по законам языческого мира.

Прославление чувственных радостей было хорошо знакомо Милтону как по античной литературе, так и по литературе Ренессанса, где она, в частности, звучала и в пасторальной поэзии. Эта же тема играла важную роль и в творчестве современных поэтов-метафизиков и кавалеров (вспомним, например, стихотворение Эндрю Марвела «К стыдливой возлюбленной»). С ними Милтон совершенно явно полемизировал, сочиняя свою пьесу-



маску. (Слова же Леди о «риторике любезной», с чьей помощью «софизмами, как шпагой, / Ты научился фехтовать» — скорее всего, служат выпадом против манеры стиха поэтов школы Донна.)

Доводы Комоса звучат страстно и по-своему убедительно, предвосхищая искусную богоборческую риторику Сатаны в «Потерянном рае». Более того, речи Комоса — безусловно, лучшие с поэтической точки зрения строки пьесы, но они не трогают героиню. Леди исповедует доктрину целомудрия, которое Милтон в тот период своей жизни, еще до написания трактатов о разводе, ставил выше брака. Поэт понимал целомудрие как героическую доблесть, которая вовсе не сводится к воздержанию, но воплощает собой особый образец совершенства, платонический идеал блага, осмысленный на христианский манер как духовная целостность и жизнь по законам благодати⁸:

Но не довольно ль слов? Тому, кто смел
С кощунственным презрением глумиться
Над Чистотой, как солнце лучезарной,
Могла б сказать я много. Но зачем?
Ни слухом, ни умом ты не воспримешь
Тех сокровенных и высоких истин,
В которые не вникнув, невозможно
Значенье целомудрия постичь.

Так в творчестве Милтона возникает тема искушения, тема осмысленного в религиозном духе нравственного выбора между добром и злом, рядящимся в одежды добра, который потом снова встанет перед героями поздних произведений поэта (и перед Евой, и перед Христом, и перед Самсоном) и получит там более глубокое и художественно убедительное воплощение. Что же касается самого носителя зла Комоса, то его образ — это первый набросок грандиозного характера Сатаны из «Потерянного рая». Видимо, поэтому пьеса, названная автором просто «Маска, представленная в замке Ладлоу», получила от издателей XVIII века, знавших «Потерянный рай», имя «Комос», с которым она в дальнейшем и вошла в историю литературы.

Без сомнения, самым совершенным произведением молодого

⁸ *Dyson A.E. Virtue Unwavering: Milton's Comos // Milton. Comos and Samson Agonistes. A Casebook. L, 1975. P. 108.*



Милтона стала его траурная элегия «Люсидас» («Ликид»), написанная в 1637 году на смерть Эдварда Кинга, одного из соучеников поэта по Кембриджу. Корабль, на котором плыл Кинг, затонул неподалеку от Англии, в Ирландском море. Кинг был немного моложе Милтона, но они, безусловно, знали друг друга, хотя, может быть, и не очень близко. Тем не менее многое объединяло их. Оба писали стихи; оба в студенческие годы собирались принять духовный сан, и Кинг в отличие от Милтона все же стал англиканским священником. Кроме того, Милтон тоже в ближайшее время собирался отправиться в путешествие по морю. В смерти своего бывшего соученика поэт, окончательно перешедший в эти годы на позиции пуританства, скорее всего, увидел не досадную случайность (корабль натолкнулся на скалы), но особое действие Промысла Божия и задумался и о своей собственной участи. Кто знает, вдруг и его, Милтона, Бог тоже вскоре призовет к Себе, не дав возможности раскрыть свои таланты.

Однако все личное скрыто в поэме благодаря условностям жанра пасторальной элегии. Сочиняя ее, Милтон откровенно обыгрывал богатую традицию, как античную, так и ренессансную (Феокрит, Бион, Мосх, Вергилий и, конечно же, Эдмунд Спенсер). Но взятое у предшественников (скорбь по умершему пастуху, траур природы, погребальное шествие и т.д.) поэт переосмыслил на свой лад, создав абсолютно оригинальное произведение, которое стало лучшей английской траурной элегией. Стихотворения, написанные позже в этом жанре даже такими крупными мастерами, как Шелли или Мэтью Арнолд, явно проигрывают рядом с «Люсидасом».

Блестяще отделанная в каждой мелкой детали, элегия Милтона необычна по форме. Она состоит из 11 строф, различающихся по длине от 10 до 31 строки. Некоторые строки рифмуются, но вне жесткой закономерности, другие не имеют рифм. Размер — пятистопный ямб, хотя 14 строк написаны трехстопным ямбом. Интересно, что эти строки рифмуются не друг с другом, но со строками с пятистопным ямбом. Эпилог же по контрасту со всем предыдущим текстом неожиданно возвращает читателя к более привычной форме римской октавы. В целом поэма состоит из пролога, трех частей, каждая из которых имеет свою длину, и эпилога⁹. Изучив текст «Люсидаса», ученые пришли к

⁹ *Nicolson M.H.* John Milton. L., 1964. P. 103–104.



выводу, что, сочиняя элегию, Милтон, скорее всего, отталкивался от модели итальянской канцоны, описанной Данте в трактате «О народной речи» и знакомой поэту по произведениям Тассо («Аминта») и Гварини («Верный пастух») ¹⁰. Если это так, то и эту традицию Милтон повернул в нужное ему русло, создав произведение, где намеренная условность сочеталась со свободой формы.

В прологе поэт заявляет тему элегии:

Мертв Люсидас. До срока мир лишился
Того, кому нет равных меж людей.
Как не запеть о нем, коль песнопеньям
Меж нами каждый у него учился?
Так пусть к нему, кто на гребне зыбей
Качается теперь в гробнице влажной,
Доносит ветер горький плач друзей!

(Перевод Ю. Корнеева)

Согласно пасторальной традиции и герой (Кинг), и автор (Милтон) предстают в элегии в условных образах пастухов. Первая часть начинается с ностальгических нот: автор обращается мыслью к счастливым дням прошлого, которые оба юных пастуха проводили вместе, деля труд и забавы. Но «ты, пастух, ушел», и природа скорбит по ушедшему. Как боги могли допустить эту смерть? Автор, упрекнув было нимф, вспоминает, что даже муза Каллиона не сумела спасти своего сына, величайшего из поэтов Орфея, которого пьяные вакханки разорвали на части. Так в чем же тогда смысл жизни? Нужен ли был тот упорный труд, которому предавались юные пастухи, рассчитывая прославиться как поэты, если «слепая фурия» в тот миг, когда «цель уже видна», оборвала «нить краткой жизни»? В ответ на эти вопросы, напоминающие горькие сетования Иова, Феб с неба отвечает автору, что истинная слава не живет на бренной земле:

Увенчивает ею не молва,
А лишь один владыка естества,
Всезрящий и всевидящий Юпитер.
Лишь в горних сферах, где вершит он суд,
Награды или кары смертных ждут.

¹⁰ См. об этом: *Prince F. T. The Italian Element in Milton's Verse*. Oxford, 1954. P. 71–81; *Hunt C. Lycidas and the Italian Critics*. New Haven, 1979.



Так, столь важная для Милтона христианская проблематика вторгается в условно-античные декорации элегии. Ведь в древности у Юпитера вовсе не было функций судьи, выносящего окончательный приговор «в горних сферах». Первые читатели элегии хорошо знали, что это прерогатива иудеохристианского Бога, который лишь надел здесь античные одежды.

Во второй части элегии религиозная проблематика выступает на передний план. По-английски слово *shepherd* означает как «пастух», так и «пастырь». Обыгрывая это, Милтон вспоминает Кинга теперь уже как не успевшего состояться «доброего пастыря», столь нужного сейчас Англии:

Как жаль, что добрый пастырь умирает,
Но здравствует и процветает тот.
Кто не о стаде — о себе радуется...

Поэт не скрывает своих радикально-пуританских пристрастий. Присоединившийся к погребальному шествию, апостол Петр «с двумя ключами», открывающими и закрывающими вход на небо, выступает с грозными обличениями англиканского духовенства, этих волков, рядящихся в овечьи шкуры, и предсказывает грядущую в скором времени кару.

В духе пасторальной традиции третья часть начинается с перечня цветов, которые «нальют слезами чашечки свои». Тело пастуха погребено в морской пучине, и холодные волны носят его прах. Смерть, казалось бы, празднует свою победу, а человек бессилен перед лицом безжалостной природы. Однако это не так:

Но, пастухи, смахните слезы с глаз.
Довольно плакать, ибо друг наш милый
Жив, хоть и скрылся под водой от нас.

Языческие и христианские мотивы неразрывно сливаются в этих строках. Ничто в природе не умирает, но все возрождается и обновляется, подобно солнцу, спрятавшемуся на почву и снова встающему утром. Так и душа умершего, обретя новую жизнь, возносится на небо:

Уйдя на дно, наш друг вознесся разом
По милости Творца земли и вод
К нездешним рекам и нездешним купцам,
Где хор святых угодников поет
Хвалу перед Престолом присносущим.



Жизнь победила смерть. В этом финальном видении потустороннего блаженства смерть осмысливается как новое рождение, а человек и враждебные ему природные стихии примиряются. Люсидас, найдя утешение в раю, вместе с тем стал покровителем плавающих по морю, добрым духом, через которого людям даруются Божья помощь и благодать.

В эпилоге, содержащем традиционное для канцоны обращение автора к свосму произведению, поэт неожиданно переходит от первого лица к третьему, тем самым дистанцируя все, сказанное раньше. После трагической гибели юного пастуха природа вновь обрела свою благую сущность, и автор может теперь вернуться к привычной жизни, оставив сомнения и найдя надежду¹¹:

С утра ему опять в луга и лес.

Так Милтон, как бы взглянув на стихотворение со стороны, разрешает сложное, симфоническое сплетение мотивов смерти и жизни, бренного и вечного, природы и Бога, поэзии и священства. Границы пасторальной элегии, допускаящей аллегорию и многозначность смысла, в «Люсидасе» раздвинуты необычайно широко. Смерть Кинга, которому Милтон воздает должное, тем не менее служит скорее отправной точкой для размышлений автора о поэзии, вере и других аспектах современной жизни, создав литературный образец, которому в дальнейшем последовали Шелли («Адонаис»), Арнолд («Тирсис»), Оден («Памяти У. Б. Йейтса») и другие поэты.

В свое время известный английский шекспировед Тилиард¹² высказал мнение о том, что «Люсидас» на самом деле написан не столько о Кинге (его смерть — лишь повод для сочинения элегии), сколько о самом поэте, который пытается найти ответ на вечные вопросы о смысле жизни. Это мнение многим показалось спорным. Однако если это все же так, то эпилог элегии, возвращающий читателя после свободного полета стиха к жесткой основе римской октавы, как бы символизирует возврат Милтона после всех его сомнений к уже твердо избранному им жизненному пути, к своему поэтическому призванию. Хотя Кинг, юный поэт, умер, поэзия вечна и ради нее стоит жить и трудиться. Напомним, что римской октавой были написаны

¹¹ *Bush D.* Op. cit. P. 66.

¹² *Tillyard E.M.W.* Milton. L., 1930. P. 79–80.



эпические поэмы Тассо и Ариосто, и обращение Милтона к ней в финале элегии как бы знаменует собой завершение поиска молодого поэта, его отход от пасторальной и обращение к эпической традиции, в которой были созданы его поздние произведения¹³. Именно таким путем — от пасторали к эпосе — после Вергилия в Англии уже прошел Эдмунд Спенсер.

Однако этот путь не был прямым и легким. К работе над эпосом Милтон всерьез приступил лишь много лет спустя. Пока же грозные события близящейся английской революции и гражданской войны почти целиком поглотили поэта. Вернувшись из поездки в Италию, Милтон вскоре включился в яростную полемику, которая закипела тогда в Англии. Отныне не поэзия, но проза надолго стала главным занятием его жизни. Его первый трактат «О реформации, касательно церковной дисциплины в Англии, и причинах, которые до настоящего времени служили ей помехой» (1641), как и несколько других, вышедших вскоре после него, посвящены делу борьбы с господствовавшей в стране англиканской церковью. В них поэт развивал мысли, уже высказанные в «Люсидасе» в обличении апостола Петра. Как и все пуритане, Милтон считал, что Реформация еще не завершена, что Церковь еще не до конца очищена от католического идолопоклонства и что главным препятствием такому очищению служит англиканская церковная иерархия, которую нужно упразднить, предоставив человеку возможность личного общения с Богом в душе, а не через посредство церковных ритуалов. Милтон в этих памфлетах стоит пока еще на достаточно умеренной позиции пресвитериан, которые не отрицали королевской власти, но считали, что во главе церковной общины должен стоять не епископ, а избранный народом пресвитер. Только так Церковь можно вернуть к первоначальной чистоте апостольского века. Трактат «О Реформации» кончается молитвой о спасении Англии и о грядущем вскоре втором пришествии Христа, которое уничтожит всякую тиранию и принесет с собой мир и блаженство праведников.

В 1642 году в Англии началась гражданская война, разделившая страну на два враждебных лагеря — сторонников короля

¹³ *Evans J.M. Lycidas // The Cambridge Companion to Milton. Cambridge, 1996. P. 48.*



и сторонников восставшего против него парламента. Милтон, разумеется, поддержал восставших. В этом же году поэт неожиданно для всех окружающих женился на юной Мэри Поуэл, девушке из роялистски настроенной семьи. Этот выбор, как быстро выяснилось, оказался неудачным. Вскоре после свадьбы жена Милтона уехала от него к родителям. Супруги воссоединились лишь три года спустя, во многом, очевидно, под давлением обстоятельств — гражданская война лишила Поуэлов средств к существованию. Во время разлуки поэт, скорее всего, понял, что его женитьба была ошибкой, поскольку отношения между ним и женой на деле оказались очень далеки от идеала супружества. Эти события личного плана послужили поводом для размышлений о природе брака и возможности развода, которые Милтон сформулировал в нескольких памфлетах. Первым из них была «Доктрина и порядок развода» (1643), за которой последовали «Тетрахорд» (1645) и «Коластерион» (1645), где поэт, ответив на нападки, развил и уточнил свои идеи. Милтон очень высоко ставил институт брака, основанный на взаимной любви и уважении супругов, на их духовной, а не только физической близости, признавая при этом мужа главой семьи. Развод тогда допускался лишь в случае прелюбодеяния. Но жизнь без любви ничуть не лучше супружеской измены. Милтон считал, что если взаимного чувства и понимания между супругами нет, то продолжение такого союза является «отвратительным варварством», преступлением как против самого института брака, так и против достоинства человека и его души и даже против блага христианства. В предложенном им реформировании церковных законов о браке Милтон видел часть великой духовной революции, которая, как ему казалось в тот момент, началась в Англии. По сути дела, такие взгляды предвосхищали просветителей и их учение о естественной свободе человеческого чувства. Однако в мыслях поэт шел и дальше. В опубликованной после его смерти «Христианской доктрине» он, признав главенство мужа, допускал и возможность полигамии, ибо она существовала у библейских патриархов. Современники Милтона, не знавшие о столь радикальной позиции поэта, приняли в штыки и то, что было сказано в трактатах о разводе. Ведь их основные положения шли вразрез не только с католическими и англиканскими доктринами о браке, но и с этикой пуритан, столь высоко ставивших традиционные семейные цен-



ности. Так, против Милтона сразу же ополчились его недавние союзники пресвитериане. Это огорчило и разозлило, но не охладило поэта. К тому времени он уже открыл для себя собственный путь, по которому протестантское учение об индивидуальной свободе христиан вело его в вопросах как этики, так и религии.

Самостоятельным был и трактат Милтона «О воспитании» (1644). Сочиняя его, поэт пошел против господствовавшего среди пуритан мнения о вреде традиционного классического образования как занятия языческого и бесполезного и о преимущественной пользе практических навыков. Милтон же развивал линию мысли гуманистов Ренессанса, начатую еще Эразмом Роттердамским, согласно которой классическое образование нужно было согласовать с догматами христианства. Милтон считал, что целью воспитания было исправить последствия первородного греха, научив человека знать и любить Бога и с помощью такого знания и любви обрести добродетель. Эта главная цель определяла собой и другую, не менее важную и неразрывно связанную с ней — подготовить человека к гражданскому служению на благо общества. Не отрицая значения науки, Милтон главный упор все же делал на изучении древних языков и литературы, написанной на этих языках, знакомство с которой наряду с изучением Библии наилучшим образом должно было подготовить учащихся к жизни.

Самым известным трактатом Милтона стала «Ареопагитика» (1644). Поводом к ее написанию послужил указ парламента (1643) о необходимости цензуры всех готовящихся к печати книг. Делясь своими мыслями, Милтон, по сути дела, вступил в развернувшуюся тогда в Англии дискуссию о религиозной терпимости. Трактат содержал высокую похвалу книге и ее пламенную защиту от предварительной цензуры, которую поэт считал пережитком католицизма.

По мнению Милтона, свобода обмена идеями абсолютно необходима для нравственного и интеллектуального развития человека. Люди должны пользоваться данным им Богом разумом в выборе чтения. Запреты же лишь ограничивают знание и затемняют истину, мешая поступательному движению мысли. Поэт верил в силу истины победить любые заблуждения в ходе свободной дискуссии. Насильно никого нельзя сделать праведным и добрым. Милтон утверждал, что в мире, где добро бо-



рется со злом и познание зла тесно переплетено с познанием добра, человек обязан самостоятельно осуществлять нравственный выбор, а необходимым условием свободы является свобода допустить ошибку. И здесь Милтон тоже шел своим путем. Однако его рассуждения, предвосхитившие идеи просветителей и признанные сейчас классическим литературным образцом защиты гражданских свобод, оказали весьма малое влияние на его современников¹⁴.

В 1646 году вышло в свет первое издание стихотворений Милтона, куда было включено большинство из написанных им к тому времени произведений как на английском, так и на латинском языках. В течение нескольких следующих лет поэт сочинял «Историю Британии», обширный компилятивный труд, первые четыре тома которого были закончены в 1649 году. Милтон снова вернулся к «Истории Британии» в 1655 г. и написал еще два тома, доведя свой рассказ до 1066 года, т.е. до Нормандского завоевания. После этого он прекратил работу. Все шесть томов вышли в свет в 1670 году. Хотя Милтон пытался дать более или менее рационалистическое объяснение истории (в духе Макиавелли) и поставил под сомнение множество легенд, укоренившихся в сознании англичан, в том числе и легенду о короле Артуре, в целом его понимание движения событий было близко пуританско-ветхозаветному. Когда народы отклоняются от пути истинного, их неминуемо ждет кара Господня — такова судьба бриттов и саксов, ставших легкой добычей иностранных завоевателей.

В эти годы Милтон на время сблизился с индипендентами, которые тогда занимали срединное положение внутри расколовшихся пуритан, между правыми пресвитерианами и левыми сектантами типа квакеров, рантеров и др. В 1649 г. Карл I был казнен, и Милтон сразу включился в острую полемику, развернувшуюся вокруг этого события. Вскоре поэт опубликовал памфлет под названием «Обязанности королей и правителей», где он вопреки господствовавшему тогда мнению о Божественной природе королевской власти утверждал, что эта власть дана правителям народом и если король становится тираном, то народ может свергнуть и даже казнить его. Кромвель и республи-

¹⁴ Заметим, однако, что гражданские свободы, проповедуемые Милтоном, не распространялись на католиков и роялистов, которых поэт считал главными гонителями этих самых свобод в Англии.



канское правительство быстро оценили этот памфлет. Через месяц после его выхода Милтон занял почетный пост латинского секретаря в Государственном совете, что по современным меркам соответствовало положению заведующего канцелярией Министерства иностранных дел. Латинский язык был тогда международным, и в обязанности Милтона входили чтение международной корреспонденции и составление разного рода посланий иностранным государствам.

Другой негласной обязанностью Милтона было продолжение полемики с роялистами по поводу казни Карла I. В ходе этой полемики поэт опубликовал еще несколько памфлетов — «Иконоборец» (1649), «Защита английского народа» (1651) и «Вторая защита английского народа» (1654), которые получили широкий резонанс не только в Англии, но и во всей Европе.

Напряженный труд подорвал и без того слабое зрение Милтона, и в 1652 году он окончательно ослеп. Формально сохранив пост латинского секретаря (для облегчения работы ему были даны помощники), поэт был вынужден сильно сократить нагрузку. В освободившееся время он, очевидно, начал диктовать «Потерянный рай», а также стал писать обширное теологическое сочинение «Христианская доктрина» (1656–1658), которое явилось плодом его длительных размышлений по вопросам веры и религии. Суждения Милтона были настолько неординарны, что он не решился опубликовать трактат при жизни. Его рукопись вышла в свет только в 1825 году. Взгляды поэта теперь уже сильно отличались от взглядов его бывших союзников, не только пресвитериан, но и индипендентов. Богословская позиция Милтона, некоторыми чертами перекликавшаяся с учением левых сектантов-вольномудцев, являлась, по сути дела, совершенно самостоятельной и в ряде случаев подводила его к предельной границе протестантизма, сближая с ересями (арианской, антиномианской и др.). Так, поэт не верил в догмат о троичности Бога, не верил он и в кальвинистское учение о предопределении. Милтон полагал, что Бог сотворил мир из хаоса, который был частью Самого Бога, и душа умирает вместе с телом, чтобы вместе воскреснуть на Страшном суде и получить воздаяние за прожитую жизнь. Поэт отрицал институт священства, считая единственным священником на земле Самого Иисуса Христа. Признавая важность крещения, Милтон утверждал, что его должны принимать только взрослые, а миропо-



мазание, исповедь, священство и брак он не считал таинствами и даже допускал возможность полигамии. Поэт думал, что все, что необходимо знать верующим, содержится в Библии, и только там. Церковь же не нужна, поскольку каждый христианин, водимый Святым Духом, обретает своего Бога и каждый человек, будучи наделен свободной волей, сам отвечает за свои поступки перед Творцом. Парадоксальным образом подобные взгляды, казавшиеся неприемлемыми большинству современников Милтона, неожиданно нашли сторонников в наше время среди радикально настроенных протестантов.

Между тем положение республиканского правления, установленного в Англии после казни короля, пошатнулось. Еще в 1653 году Оливер Кромвель разогнал парламент и провозгласил себя пожизненным лордом-протектором. Кромвель благоволил к Милтону и закрепил за ним пост латинского секретаря. Но в 1658 году лорд-протектор умер, оставив власть своему сыну Ричарду, весьма слабому политику, который не знал, как удержать ее. В стране снова началось брожение, исподволь готовившее реставрацию монархии Стюартов. Милтон откликнулся на эти события новыми памфлетами — «Трактат о гражданской власти и церковных делах» (1659) и «Соображения, касающиеся наилучших способов удаления наемников из церкви» (1659), где он твердо отстаивал религиозную свободу. В 1660 году, почувствовав неотвратимо надвигающийся приход реставрации, Милтон опубликовал трактат «Скорый и легкий путь к установлению свободной республики», где в последний раз попытался защитить республиканские идеалы. Его голос не был услышан. В мае 1660 года новый король Карл II, сын казненного Карла I, вступил на английский престол.

За истекшие двадцать лет Милтон почти не писал стихов. Исключением стали несколько поэтических переложений библейских псалмов и сонеты, в основном сочиненные «на случай». Но, как и все, к чему прикасалось перо поэта, эти два десятка сонетов написаны серьезно, с полной отдачей сил. Возникшие как отклик на самые разнообразные события в жизни их автора, они сочетают личные и общественные мотивы, лирические, порой даже интимные переживания и гражданский пафос. Поняв сонет таким образом, Милтон чрезвычайно расширил его границы и придал написанным в этом жанре стихотворениям «на случай» статус высокой поэзии.



Тематика сонетов весьма разнообразна. Некоторые из них посвящены умершим и напоминают эпитафии (Памяти Кэтрин Томасон), а другие имеют форму дружеского комплимента (Генри Лоузу, Лоренсу или Сириаку Скиннеру). Есть здесь и обращения к сильным мира сего, в которых хвала сочетается с напутствием. Так, отдавая должное Кромвелю-полководцу, поэт указывает ему, что быть достойным правителем страны в мирное время труднее, чем побеждать врагов на поле брани:

Бой впереди: нам побеждать Войну
 В дни мира надо: душу не одну
 Грозят в мирскую цепь закутать волки.
 Спаси свободу совести от злобы
 Тех, Библия которых — их утроба.

(Здесь и далее перевод А. Прокотьева)

Но у Милтона есть и сонеты «хулы», близкие по духу марциаловской эпиграмме клеветникам и содержащие непривычную для поэта сниженную разговорную лексику:

Я бисер перед свиньями метал,
 На все лады они вопят «Свобода!»
 А что в уме? — лишь своеволье сброда.

Пафосом грозного обличения проникнут сонет «На недавнюю резню в Пьемонте» (1655), написанный по поводу устроенной герцогом Савойским резни вальденцев — секты, возникшей еще в XII веке, члены которой считались первыми протестантами:

Отмсти, Господь, за кости сих святых,
 За тех, кто брошен в челюсть преисподней,
 За тех, кто истину хранил с того дня,
 Как мы камням еще молились...

Очень личный, полный неизбывной тоски сонет «О моей усопшей жене» обыгрывает образы света и мрака, слепоты поэта, ясно видящего лишь ночью во сне, а днем «объятого мраком», неожиданно поворачивая тему исчезнувшей, подобно сну, любви и красоты:

Жена приснилась мне, была чиста, —
 Что Алкестида, отъятая силой



Гераклом у Танатоса, — могилы
 Разнявши мрак, бледна, слаба, свята,
 От мук родильных чистой отнята,
 Как ей Закон велит. И видеть милой
 Черты я мог: она не говорила,
 Хранила в святости свои уста,
 Как чистый дух. Вся в белом, но вуаль
 Скрыть не могла — что было добрым знаком —
 Любовь, заботу, нежность и печаль,
 Их не сыскать в лице любом и всяком,
 Но ах! Шагнув ко мне — умчалась вдаль,
 И, днем проснувшись, вновь объят я мраком.

В английской поэзии мало стихотворений, столь остро передающих чувство утраты.

Милтон отказался от национальной шекспировской модели сонета (три катрена и заключительное двустишие) и предпочел итальянскую форму жанра (октава и сестина) с ее сложным равновесием частей. Многие английские предшественники поэта, в том числе Донн, использовали ее, но образцом для Милтона стали стихотворения двух итальянских мастеров — Джованни делла Каза и Торквато Тассо, которые научили его видеть в октаве и сестине единое синтаксическое целое, не распадающееся на привычные четверостишия и трехстишия. Причем движение мысли Милтон вслед за своим предшественником, поэтом-метафизиком Джорджем Гербертом, часто переносил из октавы в сестину или начинал мысль сестины в последней строке октавы.

Речь поэта в сонетах звучит приподнято, обретая необычную свободу и гибкость в своем замедленном движении и тем уже отчасти превосходящая стихи «Потерянного рая». При всей торжественности интонация Милтона очень разнообразна и передает целый спектр эмоций — от резкости и сарказма инвективы (сонеты в защиту трактатов о разводе), пламенного негодования («На недавнюю резню в Пьемонте») до скрытой, ушедшей внутрь, но от этого не менее сильной боли («О моей усопшей жене»). По преимуществу мужские рифмы отделаны точно. В целом же у Милтона малая форма сонета обрела неожиданное величие и монументальность, которых этот жанр в Англии не знал ни до, ни после.

Самым знаменитым сонетом Милтона был его сонет «О слепоте», где поэт, оттолкнувшись от евангельской притчи о та-



лантах, размышлял о собственном даровании, которое может померкнуть из-за его слепоты, и, поборов отчаяние, пришел к выводу, что все еще впереди:

Тот лучше служит, кто нести привык
 Ярмо земное. И бежит, и рада
 Толпа служить. Славней же тот, кто ждет.

Заключительная фраза сонета не совсем ясна и допускает несколько толкований. По-английски *They also serve who only stand and wait* может означать «Те тоже служат, кто стоят и ждут» или «Те тоже служат, кто стоят и прислуживают». Большинство комментаторов расшифровывают это место как ссылку на служение высших чинов ангелов, которые постоянно стоят у престола Бога и передают Его повеления низшим чинам. Другие толкователи видят здесь новозаветную аллюзию: «Итак, станьте, препоясавши чресла ваши истиною и облекшись в броню праведности» (Еф., VI, 14). В любом случае ясно, что слепота не отняла таланта Милтона, погасив его поэтический дар, — как раз наоборот, время расцвета этого таланта еще впереди. Именно теперь он может раскрыться во всей своей полноте. Пора подготовки, включавшая в себя длительное учение и политическую борьбу, напрямую столкнувшую поэта с обществом, кончилась, и обретший столь богатый опыт Милтон наконец-то может начать труд всей своей жизни — эпическую поэму.

С приходом эпохи Реставрации для Милтона настали трудные времена. Как рьяный республиканец и автор памфлетов в защиту казни короля Карла I («Первая защита» и «Иконоборец» были публично сожжены) поэт оказался в опасности. Ему пришлось скрываться, и на недолгий срок он даже попал в тюрьму. Но потом благодаря заступничеству влиятельных друзей его помиловали. Отныне поэта оставили в покое, предоставив ему возможность вести частную жизнь. Полностью отойдя от политики, Милтон посвятил все оставшиеся силы поэзии. Именно теперь им были написаны три главных произведения — «Потерянный рай» (первое издание — 1667 г., второе, доработанное в год смерти, — 1674-й), «Возвращенный рай» (1671) и «Самсон-воитель» (1671).

«Потерянный рай» и стал той самой эпопеей, которую Милтон задумал написать еще в юности. Жанр эпопеи, по мнению



современников поэта, был не только самым трудным, но и самым престижным. Считалось, что каждая национальная литература должна была иметь свою собственную эпопею. Ведь она была у древних греков и римлян – Гомера и Вергилия изучали в школе. Была она и у итальянцев, чей культурный опыт служил в Западной Европе эталоном в эпоху Ренессанса. Да и в XVII веке итальянский язык пользовался всеобщим уважением прежде всего благодаря поэзии Данте, Ариосто и Тассо. В Англии в XVI веке к жанру эпопеи обратился лучший поэт английского Возрождения Эдмунд Спенсер. Однако смерть помешала ему осуществить замысел – он успел написать только половину «Королевы фей». Произведения же других, менее одаренных поэтов не удались.

Свои силы как эпический поэт Милтон попробовал еще в ранней юности, сочинив латинскую поэму «Пятое ноября» в жанре малой эпопеи. Но он вскоре же осознал, что писать надо на родном языке, и стал искать подходящий сюжет. Сначала он решил продолжить опыт Спенсера и рассказать о подвигах короля Артура, восславив старую, добрую Англию. Но спустя несколько лет поэт отказался от этой идеи, очевидно, поняв во время работы над «Историей Британии», что ни короля Артура, ни рыцарей Круглого стола в реальности не существовало. Да и писать о короле Артуре, которого защитники династии Тюдоров – Стюартов сделали одним из символов своей официальной пропаганды, рьяному республиканцу Милтону было не к лицу. Постепенно у поэта начал складываться новый, грандиозный замысел, который, по его собственным словам, был «еще стиху и прозе недоступным». В поисках материала поэт обратился к Библии.

В первых строках «Потерянного рая» сам Милтон так сформулировал свою задачу:

О первом преслушанье, о плоде
Запретном, пагубном, что смерть принес
И все невзгоды наши в этот мир,
Людей лишил Эдема, до поры,
Когда нас Величайший Человек
Восставил, Рай блаженный нам вернул, –
Пой, Муза горняя! Сойдя с вершин
Таинственных Синая или Хорива,



Где был тобою пастырь вдохновен,
 Начально поучавший свой народ
 Возникновенью неба и Земли
 Из Хаоса; когда тебе милей
 Сионский холм и Силоамский Ключ,
 Глаголов Божьих область, я зову
 Тебя оттуда в помощь; песнь моя
 Отважилась взлететь над Геликоном,
 К возвышенным предметам устремясь,
 Нетронутым ни в прозе, ни в стихах.

Но прежде ты, о Дух Святой! — ты храмам
 Предпочитаешь чистые сердца, —
 Наставь меня вседневьем твоим!
 Ты, словно голубь, искони парил
 Над бездною, плодотворя ее,
 Исполни светом тьму мою, возвысь
 Все бренное во мне, дабы я смог
 Решающие доводы найти
 И благодать Провиденья доказать,
 Пути Творца пред тварью оправдав.

(Книга I)

(Здесь и далее перевод А. Штейнберга)

Начиная эпопею с обращения к Музе, Милтон следовал традиции древних. Ведь к Музе обращался Гомер в «Илиаде», намереваясь рассказать об одном из важнейших эпизодов Троянской войны. Гомеру вторил Вергилий в «Энеиде», начиная повествование о деяниях Энея, ставшего родоначальником римлян. Однако у Милтона совсем другая Муза. Это «Муза гордая», скорее всего, Урания, которую французский поэт-гугенот Дю Баргас назвал покровительницей христианской поэзии и которую Милтон упомянул в седьмой книге эпопеи, а в конечном счете, возможно, Сам Бог, вдохновлявший Моисея «с вершин таинственных Синая иль Хорива», или же, как говорит поэт несколькими строками ниже, Святой Дух.

Соревнуясь с древними, Милтон сразу же называет и тему своей эпопеи, гораздо более грандиозную, чем у Гомера и Вергилия. Это рассказ о «первом преслушанье» человека, которому поэт придает вселенские масштабы, как того и требует библейский первоисточник. Недаром же Милтон сравнивает себя с



Моисеем (пастырем, первоначально поучавшим свой народ «возникновенью неба и земли»), которого считали автором Пятикнижия. О Сотворении мира до Милтона писали другие христианские поэты, в частности Тассо и Дю Бартас. Но Милтон по-своему осмыслил этот сюжет. В его эпосе в гигантской перспективе истории возникновение зла и «благодать Провиденья» неминуемо сопрягаются вместе, а тема потерянного рая обязательно предполагает и тему возвращенного рая благодаря искупительной жертве Величайшего Человека Христа. Повествуя о грехопадении, поэт обратился и к творению мира, и к происхождению зла, и к Божественному плану спасения человека, и даже к концу мира, после которого возникнет «новое небо и новая земля». Именно с точки зрения подобной гигантской перспективы истории и нужно рассматривать грандиозную битву добра и зла, которая бурлит на страницах поэмы. Поэтому и финал «Потерянного рая», как и подобает христианской эпосе, вопреки всему титанизму и трагичности этой борьбы, несмотря на «смерть и все невзгоды наши», несет с собой надежду и утешение. Только так по замыслу Милтона и можно было оправдать «пути Творца пред тварью».

Материалом, на который Милтон в первую очередь опирался, сочиняя «Потерянный рай», стали первые три главы Бытия. Исполненные глубочайшего смысла и породившие необозримое море толкований, эти главы тем не менее занимают всего несколько страниц. Эпосея же Милтона насчитывает 10 565 строк и, разумеется, выходит далеко за пределы ветхозаветного текста. Ученые много раз писали об источниках, которые поэт использовал при создании «Потерянного рая». Это и сама Библия во всем ее объеме, и ее толкования, и древнееврейские и греческие апокрифы, и античные памятники (прежде всего Гомер и Вергилий, но также Эсхил, Софокл и Еврипид), и раннехристианская богословская литература, и художественные произведения более позднего времени (Данте, Ариосто, Тассо, Дю Бартас, Спенсер, братья Флетчеры, Шекспир, Марло и некоторые другие авторы¹⁵). Работая над текстом эпосеи, вводя в нее эпизоды, которых нет в Ветхом Завете,

¹⁵ Об источниках «Потерянного рая» написано весьма много. На русском языке см. об этом: *Самарин Р.М.* Творчество Джона Милтона. М., 1964. С. 245–246; *Чамеев А.А.* Джон Милтон и его поэма «Потерянный рай». Л., 1986. С. 32.



предлагая свою трактовку библейских событий, Милтон не просто опирался на всю эту огромную литературу, но коренным образом переосмыслил ее и предложил совершенно новое, оригинальное прочтение библейского сюжета.

Как и положено в эпической традиции («Одиссея» и «Энеида»), Милтон начинает повествование *in medias res*, т.е. с некоего драматического момента в середине фабулы, а затем, позже, возвращается к началу действия и потом уже доводит его до конца. О том, что было в самом начале (о Сотворении мира и войне на небе), и о том, что будет в конце (после изгнания людей из Эдема), в «Потерянном рае» рассказывают ангелы, Рафаил и Михаил. Само же действие эпопеи сосредоточено вокруг «первого преслушанья» и начинается уже после падения Сатаны и его приспешников в ад, т.е. с событий, которых нет в Библии, но которые Милтон знал по апокрифам, хотя в их трактовке он и пошел своим путем. Напомним, что согласно апокрифической традиции среди небесного воинства ангелов был один особенно любимый Богом. Возгордившись и решив сравняться с Господом, этот ангел поднял восстание против Творца, но потерпел поражение, был низринут в преисподнюю и стал Сатаной, начальником всякого зла. Мотивировка бунта Сатаны у Милтона сложнее — тут не только гордость, но и ревность к Мессии, и сомнение во всемогуществе Бога Отца, и желание самому достичь Божественной славы, делающие характер Архиврага объемным и многогранным, далеким от схематизма аллегории.

Эпопея открывается сценой, где Сатана, «разбитый, хоть бессмертный», приходит в себя после разгрома своих полчищ и решает продолжить борьбу с Богом. Обращаясь к соратникам, Сатана утешает их надеждой на завоевание небес. Однако теперь он уже понял, что силы неравны, и потому открытой войне он предпочитает путь тайного коварства. Военный совет падших ангелов принимает решение о том, что Сатана должен проникнуть на недавно сотворенную Богом землю, чтобы увидеть первых людей, которых Бог любит больше всякой твари и которые созданы для того, чтобы их потомство со временем заняло место падших ангелов. Задача Сатаны состоит в том, чтобы соблазнить людей, «употребив обман / Иль принужденье».

Сатана, каким мы видим его в первых двух книгах «Потерянного рая», некоторыми чертами напоминает эпического ге-



роя. Перед ним тоже стоят труднейшие задачи, и он тоже вынужден бороться с обстоятельствами, которые он называет судьбой. Но сходство с доблестным Ахиллом или «благочестивым» Энеем здесь скорее чисто внешнее и потому обманчивое. Намеренно обыгрывая ассоциации, возникающие у читателей, знакомых с эпической традицией, Милтон в то же время и искусно разрушает их.

В том виде, в каком Сатана появляется перед читателями, он буквально приковывает к себе их внимание, и сила этого поэтического гипноза продолжает действовать на протяжении всей эпопеи. Вот как Милтон описывает его в первой книге:

Приподнял он
 Над бездной голову; его глаза
 Метали искры; плыло позади
 Чудовищное тело, по длине
 Титанам равное, иль Земнородным —
 Врагам Юпитера! Как Бриарей,
 Сын Посейдона, иль как Тифон,
 В пещере обитавший, возле Тарса,
 Как великан морей — Левиафан,
 Когда вблизи Норвежских берегов
 Он спит, а запоздавший рулевой,
 Приняв его за остров, меж чешуй
 Кидает якорь, защитив ладью
 От ветра, и стоит, пока заря
 Не усмехнется морю поутру, —
 Так Архивраг разлегся на волнах,
 Прикованный к пучине.

(Книга I)

Первое, что бросается в глаза, это могучий титанический облик Архиврага и его гневный, мечущий искры взор. Однако не все здесь так просто, как может показаться на первый взгляд. С одной стороны, сравнение с титанами, врагами Юпитера и по ассоциации с главным из них — Прометеем, укравшим огонь с неба и давшим его людям, как будто бы говорит в пользу Сатаны. Известно, что его имя до бунта было Люцифер, т.е. несущий свет, что вроде бы подтверждает эту параллель. Интересно, что обращенный к солнцу монолог Сатаны в начале четвертой



книги намеренно обыгрывает мотивы монолога Прометея из «Прикованного Прометея» Эсхила («Зло терплю / За то, что людям подарил сокровища»). И тут, как не раз отмечала критика, в сознании читателей могли возникнуть сомнения. Ведь дело Прометея было правым — он хотел помочь людям. Так, может быть, и Сатана тоже прав и Бог наказывает его, как Юпитер наказал непокорного титана?

Но Милтон, словно предвидя подобный ход мыслей, в следующих же строках уподобляет Архиврага Левиафану, огромному и таинственному существу, о котором в Книге Иова сказано:

Нет на земле подобного ему, он сотворен бесстрашным,
 На все высокое смотрит смело; он царь над всеми сынами гордости.
 (41, 25-26)

Читателей, знакомых с текстом Библии, — а Милтон писал именно для них — ассоциации с «царем над всеми сынами гордости» должны были сразу же насторожить. А дальше идет ссылка на взятую из бестиариев историю о ките, которого моряки по ошибке приняли за остров, содержащая намек на обманчивость поспешных выводов, на сложность и неоднозначность образа Сатаны.

Под статью титаническому облику Сатаны и его громкие бунтарские речи, которыми он старается приободрить своих приспешников:

Не все погибло: сохранен запал
 Неукротимой воли, наряду
 С безмерной ненавистью, жаждой мстить
 И мужеством — не уступать вовек.
 А это ль не победа?..

Волею судеб
 Нетленны эмпирейский наш состав
 И сила богоравная; пройдя
 Горнило битв, не ослабели мы,
 Но закалились, и теперь верней
 Мы вправе на победу уповать:
 В грядущей схватке низложить Тирана,
 Который нынче, празднуя триумф,
 Ликует в небесах самодержавно!

(Книга 1)



Но и в случае с этим монологом тоже не все так просто. По мнению критиков, подобная богоборческая риторика имела иронический подтекст. Читателям XVII века она должна была напомнить бахвальство Порока из моралите, а возможно, и речи шекспировского Фальстафа, хотя Сатана в целом все же ближе не столько Фальстафу, сколько елизаветинским героям — макиавеллистам типа Яго или Эдмунда с их беспредельным коварством и абсолютной беспринципностью. Да и сам Милтон, пользуясь правом эпического поэта вмешиваться в повествование, следующим образом прокомментировал этот монолог:

Так падший ангел, поборая скорбь,
Кичился вслух, отчаяние тая.

На самом деле Сатана — бунтарь, живущий в вымышленном мире, где царят обман и самообман и объективные критерии добра и зла перевернуты. Недаром же он сразу заявляет:

Но знай, к Добру
Стремиться мы не станем с этих пор.
Мы будем счастливы, творя лишь Зло...

Героизм Сатаны — ложный, превращающий бунтарство в абсолют, в стремление творить зло ради зла («Отныне, Зло, моим ты благом стань»). В громком вызове Архиврага

Лучше быть
Владыкой Ада, чем слугою Неба!

помимо уязвленного самолюбия слышится и горечь отчаяния. В структуре «Потерянного рая» Сатана играет роль антигероя или эпического антагониста, врага, воплощающего представления о героике, идущей вразрез с ценностями Священного Писания¹⁶.

Сначала ангельская природа Сатаны еще время от времени дает о себе знать. Попав на землю, он на какой-то миг задумывается о раскаянии, впрочем, быстро оставляя эти мысли. А когда он видит Еву, то снова на мгновение забывает «лукавство, зависть, лесть, вражду / И ненависть». Но потом его сердце каменеет уже навсегда, и холодная жестокость и цинизм, с ко-

¹⁶ См. об этом: *Тетерина Е.Н.* Эпические традиции в «Потерянном рае» Дж. Милтона и проблема специфики жанра: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2004.



торами он соблазняет Еву, не могут оправдать даже самые рьяные защитники этого персонажа.

Интересно, что по мере развития действия отрицательное отношение автора к Сатане становится все более явно выраженным и в духе барочного искусства проецируется на его внешний облик. Из поверженного титана Сатана превращается в полководца, держащего демагогические речи перед своими приспешниками в Пандемониуме, затем в тайного агента, исподтишка наблюдающего за любовными утехами Адама и Евы, потом в жабу и, наконец, в змею. Какой контраст между богоборческой риторикой в начале поэмы и шипением, вылетающим из уст Сатаны, в конце!

И тем не менее обаяние личности Архиврага было настолько сильным, что уже младший современник Милтона поэт Джон Драйден назвал Сатану истинным героем «Потерянного рая». А позднее романтики даже решительно встали на его защиту. Уильям Блейк в «Браке неба и ада» сказал: «Причина, по которой Милтон чувствовал себя скованным, когда писал об ангелах и Боге, и свободным, когда писал о дьяволах и аде, в том, что он истинный поэт и был на стороне Сатаны, не подозревая этого»¹⁷. Блейка поддержал Шелли, считавший, что Сатана у Милтона в нравственном отношении превосходит Бога, а Белинский назвал всю эпопею «апофеозой восстания против авторитета»¹⁸.

Увидев в Боге тирана, а в Сатане бунтаря против несправедливости, романтики совершенно исказили замысел Милтона, для которого жесткая авторитарность была продуктом падшего мира и потому свойственна именно Сатане, который и повел себя, как деспот, прервав военный совет в Пандемониуме, а Бог для поэта являлся носителем истинной свободы. Недаром же во «Второй защите» поэт писал: «...быть свободным абсолютно то же самое, что быть благочестивым». Пережив горькое разочарование в деле английской революции, защитником которой он был на протяжении многих лет, Милтон вовсе не утратил веры в Бога. Потерять ее для него значило бы потерять себя. Совершенно неправильно было бы думать, что причину поражения революции поэт видел в злой воле Бога, а

¹⁷ Blake W. Complete Writings. L.; N.Y., 1966. P. 150.

¹⁸ Белинский В.Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. С. 792.



Сатане сочувствовал как потерпевшему поражение революционеру-бунтарю. Неправомерна и другая точка зрения, которую тоже иногда высказывают критики, ищущие в коварстве и лживости Сатаны черты сходства с поведением роялистов и самого Карла I. Подобные трактовки грубо искажают сложный замысел поэта. Разумеется, в горькие для него времена Реставрации он пытался осмыслить причины падения республики, но выводы, которые им были сделаны, нам не известны. Скорее всего, если судить по его поздним произведениям, поэт считал, что дело революции погибло благодаря пораженной грехом природе человека, не сумевшего сберечь достигнутое, — именно об этом грехе Милтон и писал свою эпопею¹⁹.

Тем не менее у этой романтической «сатанинской» точки зрения нашлись сторонники и среди критиков XX века²⁰. На наш взгляд, автор «Потерянного рая», как на то указывают и сюжет, и текст эпопеи, никогда не согласился бы с ними. Для верующего христианина Милтона при всей неортодоксальности его богословских взглядов Сатана — прежде всего носитель Абсолютного Зла, существо, движимое вопреки отдельным колебаниям и сомнениям, свидетельствующим о его былой славе, гордыней и ненавистью. Об этом и сам Архивраг говорит в монологе из книги IX:

Нет, не любовь,
А ненависть, не чаянье сменить
На Рай — Геенну привлекли сюда,
Но жажда разрушенья всех услад,
За вычетом услады разрушенья:
Мне в остальном — отказано.

Однако Сатана, возможно, помимо даже желания поэта получился самым ярким и многогранным образом «Потерянного рая», персонажем, наделенным неукротимой энергией, необычайно динамичным, сочетающим привлекательность падшего ангела с таинственными иррациональными глубинами зла. Свою роль здесь, скорее всего, сыграл биографический момент — Милтон, как никто другой, знал и понимал психологию бунта. Ведь он сам сознательно встал на сторону вскоре побе-

¹⁹ См. об этом подробнее: *Hill Ch. Milton and the English Revolution*. L., 1977.

²⁰ См. об этом: *Carey J. Milton's Satan // The Cambridge Companion to Milton*. P. 131–146.



дившей революции и, находясь во власти, видел и ее обратную сторону, а затем стал свидетелем ее краха, а вместе с ним и гибели своих былых надежд. В последние годы жизни его должны были одолевать сомнения в правильности выбранного им пути. Во всяком случае, в «Потерянном рае» поэт недвусмысленно осудил бунт, пусть и космический. Но все же что-то от бунтаря в Милтоне-художнике, очевидно, продолжало жить. И потому он с такой свободой писал о Сатане и падших ангелах, ничем не сдерживая полет воображения, хотя вопреки Блейку и не был на их стороне. В рассказе же о жителях небес он был вынужден непрестанно оглядываться не только на Библию, но и на собственные религиозные доктрины и соотносить повествование с ними. Однако и тут талант постоянно приходил ему на помощь.

Большинство исследователей, как бы они ни трактовали Сатану, всегда признавали огромную художественную убедительность его характера. Иное дело Бог — Он нравился и нравится далеко не всем. Изображая Его, Милтон столкнулся с почти непреодолимыми трудностями. Ведь Бог был для поэта не только источником всякого блага, но и трансцендентным существом. Выражаясь словами небесного ангельского хора, Он

Царь

Всесильный, бесконечный, неизменный,
Бессмертный, вечный, сущего Творец,
Источник света, но незримый Сам...

(Книга III)

Милтон не захотел последовать примеру Данте и изобразить Бога в виде символа струящегося света, но придал Творцу антропоморфические черты. Бог у Милтона произносит длинные монологи, объясняя свои решения и поступки. Изображая такого Бога, поэт отчасти следовал эпической традиции древних. Ученые не раз отмечали, что программная речь Творца, где Он вручает всю власть Сыну и предсказывает Его роль в истории мира, полна аллюзий на речь Юпитера из «Энеиды», в которой тот открывает Венере судьбу Энея и его потомков:

Я же могуществу их не кладу ни предела, ни срока,
Дам им вечную власть.

(I, 278–279, перевод С. Ошерова)



В словах Бога Отца можно также обнаружить реминисценции из речей Зевса и Афины из «Одиссеи». Как показали исследователи, вводя эти реминисценции, поэт противопоставлял ложные, античные, представления истинным, христианским, намеренно обыгрывая их различия и тем придавая речам Бога особую объемность и порой недостающую им энергию²¹.

Но это лишь один из аспектов «говорящего» Бога у Милтона. Гораздо важнее для него, очевидно, сама библейская традиция, ее древнейший яхвистский пласт, где в отличие от элохистской редакции Бог был наделен антропоморфическими чертами и не только говорил, но и поворачивался и отворачивался, вспоминал и забывал, гневался и успокаивался, удивлялся и скорбел, ходил и слышал. Сочиняя монологи такого Бога, Милтон намеренно противопоставил их написанным «могучей строкой» в духе Марло и содержащим множество броских метафор, сравнений и других фигур речи монологам Сатаны. Для языка же Бога характерна высокая степень абстракции, простые, лишённые чувственности образы и отсутствие эмоционального накала речи²². Это соответствовало замыслу автора, поскольку Бог был для него не обычным характером, но некоей аллегорической фикцией, где вечное и невыразимое передано путем конечного и доступного падшим человеческим чувствам. Поэтому и разные персонажи «Потерянного рая» видят Творца по-разному. Для Сатаны Он Бог-ревнитель, карающий непокорных, для Адама — добрый и милосердный отец, а для архангела Рафаила — источник счастья и радости. И если современных читателей монологи Бога иногда могут смутить, то современникам Милтона, скорее всего, такое смущение было бы непонятным²³.

Бог в «Потерянном рае» действует в основном через Сына, или Мессию — Христа. Мессия, а не Бог Отец в эпосе осуществляет величественный акт творения, вызывая мир из хаоса; Мессия ведет победоносную войну с приспешниками Сатаны, Он же судит Адама и Еву, и Он же берет на Себя роль искупительной жертвы для спасения людей. По мнению большинства исследователей, антропоморфические черты в облике Сына

²¹ Christopher G.B. Milton and the Science of the Saints. Princeton, 1982. P. 76–77.

²² Fowler A. Introduction // Milton John. Paradise Lost. L.; N. Y., 1998. P. 39.

²³ См. об этом: Fish St. Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost. L., 1967.



оказались гораздо более уместными, чем в облике Отца. В целом образ Мессии получился достаточно убедительным, исполненным благородства, внутреннего достоинства и особого духовного аристократизма, что признали даже критики, не принявшие милтоновского Бога Отца²⁴.

Долгое время читатели, не знавшие «Христианской доктрины», воспринимали Сына как вполне традиционное изображение Второй Ипостаси Пресвятой Троицы, не улавливая некоторых антитринитарных черт Мессии, которые проглядывают в эпосе. Особенно интересен в этом отношении отрывок из монолога Бога, Который, обращаясь к ангелам, говорит:

Вы, чада света, Ангелы, Князья,
Престолы, Силы, Власти и Господства!
Вот Мой неукоснительный завет:
Сегодня Мною Тот произведен,
Кого единым Сыном Я назвал,
Помазал на священной сей горе
И рядом, одесную поместил.
Он — ваш Глава. Я клятву дал Себе,
Что все на Небесах пред ним склонят
Колена, повелителем признав.

(Книга V)

Даже если признать, что слова «Сегодня Мною Тот произведен» не содержат указания на то, что Мессия был рожден (begot) уже после ангелов, но являются аллюзией на 2-й псалом («Господь сказал Мне Ты Сын Мой, Я ныне родил Тебя»), то и тогда подобное возвеличивание Сына, Его «коронация»²⁵ кажутся абсолютно неуместными в отношении Лиц Пресвятой Троицы, «единосущной и нераздельной», хотя и психологически достоверно объясняют гнев и ревность Сатаны. В основном же в структуре эпоса Сын по сравнению с Отцом играет хотя если и не служебную, то, во всяком случае, подчиненную и в то же время совершенно самостоятельную роль.

В аду в «Потерянном рае» помимо Сатаны обитают падшие духи, а на небе — ангелы, сохранившие свое Божественное до-

²⁴ Empson W. Milton's God. L., 1965. P. 97, 108; Peter J. A Critique of "Paradise Lost". L., 1960. P. 21.

²⁵ Nicolson M.H. Op. cit. P. 254.



стоинство. Милтон изображает ад как место не только физических, но и нравственных страданий, где «муки без конца и лютей жар» сочетаются с глубоким отчаянием и, как и у Данте, отсутствием всякой надежды. Но нравственные страдания в той или иной мере испытывает лишь Сатана, а падшие духи, придя в себя после падения, быстро осваиваются в новой ситуации и начинают вести доступную им активную деятельность на службе у Сатаны. Однако в их служении нет свободы воли, присущей ангелам на небе. Воля падших духов полностью подчинена воле Сатаны, который, подобно восточному тирану, окруженному лукавыми царедворцами, правит в аду, как военный диктатор. Приспешники Сатаны, большая часть которых является языческими богами (Молох, Хамос, Ваал, Астарта, Озирис, Гор, Изиды и др.), выписаны очень ярко. Их шествие в первой книге стилизовано в духе эпического каталога (перечень кораблей в «Илиаде»). Во второй же книге в сцене военного совета в Пандемониуме они ведут себя как беспринципные демагоги-политиканы, каких поэт во множестве видел на своем пути и которые есть везде и всегда. Потому и громкая риторика их доводов, если отбросить музыку белого стиха, может показаться злободневной и сегодня, напомнив парламентские дебаты или дискуссии в каком-нибудь государственном учреждении.

Ангелы на небе, противостоящие падшим духам своим благородством и преданностью Богу, написаны не столь ярко и убедительно. Особенно заметны среди них добрый и общительный Рафаил, рассказывающий Адаму о Сотворении мира и войне на небе, и суровый и воинственный Михаил, изгоняющий первых людей из Эдема. В идейном замысле эпопеи не менее важен и отважный Абдиил, один стойко «соблюдший верность среди неверных Духов». В изображении поэта Абдиил, сохранив веру, обрел истинную свободу и потому смог «достойно измывательства» терпеть «враждебных толп» и не отказался от своих убеждений. Так поступал и Милтон как в эпоху революции, так и в эпоху Реставрации. Теперь, в позднем творчестве поэта истинная свобода стала уделом лишь немногих избранных, одиночек типа Абдиила, смело противостоящих чуждой такой свободе враждебной толпе.

Рисуя ангелов, поэт снова отступил от сложившейся традиции. Его бестелесные ангелы не только вкушают пищу вместе с людьми, но и знают утехы взаимной любви. Следуя еврейским



мистикам и ренессансным неоплатоникам, Милтон полагал, что они могут принимать любой пол. Краснея, Рафаил рассказывает Адаму:

С Духом Дух
 В объятиях сливаются быстрей,
 Чем воздух с воздухом, и чистота
 Стремится с чистотой вступить в союз...

(Книга VIII)

В целом же между небом и преисподней в «Потерянном рае» существует целая система пародийных соответствий, и высокое на барочный лад находит искаженное, как в кривом зеркале, отражение в низком. Роль трех Лиц Пресвятой Троицы — Отца, Сына и Святого Духа — в преисподней исполняют Сатана, Грех и Смерть. Мистическому рождению Сына от Отца соответствует гротескно-неожиданное появление Греха из головы Сатаны. Богоборческие речи Архиврага в Пандемониуме контрастируют с исполненным пафоса самоотречения монологом Мессии в Небесном Совете. Мотивы поступков Сына и Архиврага полярно противоположны: Мессией движет самоотверженная любовь, а Сатаной — ненависть и желание мести. В общем Сын с Его любовью, милосердием, мудростью и готовностью к жертвенному служению является антиподом Сатаны с его гордыней, своеволием, коварством и возведенным в абсолют эгоизмом.

Тем не менее ни Мессия, ни Сатана при всей важности их роли в сюжетной канве эпопеи не являются ее главными героями. Ведь Милтон писал о «первом преслушанье» человека, и такими героями для него, несомненно, были первые люди — Адам и Ева. Они, однако, появляются в «Потерянном рае» далеко не сразу, только в четвертой книге, т.е. где-то ближе к середине эпопеи, — первые две книги были целиком посвящены Сатане и его окружению, а действие третьей в основном разворачивалось на небе. Очевидно, такое смещение перспективы входило в намерения автора. Дело не только в том, что он, как и подобает эпическому поэту, начал свой рассказ *in medias res*, т.е. с середины. Нехарактерное для искусства Возрождения или классицизма, подобное смещение перспективы вполне соответствовало критериям барочной эстетики и было оправдано с художественной точки зрения. Согласно авторскому замыслу



Адам и Ева должны были стать объектом космической борьбы Добра и Зла. Изобразив сначала преисподнюю, а затем небо, Милтон наглядно показал расстановку сил перед началом этой борьбы.

В изображении Милтона райский сад, где читатели в первый раз видят Адама и Еву, предстает как некий пасторальный оазис, окруженный непроходимым зеленым валом деревьев и кустарников. Жизнь здесь течет по особым законам, властвовавшим до грехопадения. С одной стороны, она напоминает видения древнееврейских пророков о грядущем Царстве Небесном, где «вол будет жить вместе с ягненком, и барс будет лежать вместе с козленком» (*Ис.*, XI, 6), а с другой – античные мифы о золотом веке человечества. В раю царит вечная весна, звонко поют птицы, пышно цветут цветы, а деревья приносят обильные плоды. Здесь нет ни ядовитых растений, ни роз с шипами, ни хищных зверей. Все тут исполнено райской гармонией, и человек как венец творения – важнейшее звено этой гармонии.

Вопреки всему Милтон остался верен увлечению юности, и пастораль возродилась в «Потерянном рае» как одна из составляющих эпоса. Так было у Вергилия и у Спенсера, чьи книги служили поэту образцом. Но у Милтона пастораль – не вставной элемент повествования. В «Потерянном рае» она занимает центральное место, несколько глав в середине поэмы, и существенно отличается от пасторальных эпизодов его предшественников²⁶. В райском саду у Милтона знакомые пасторальные мотивы гармонии человека и природы, досуга и труда на ее лоне, цельности и естественной простоты сельской жизни, удаленной от зла цивилизации, невинной любви героев преобразены, поскольку все это здесь является результатом гармонического единства всей твари и ее непосредственного общения с Богом – идеал, который после грехопадения был навсегда утрачен. Знаменательно, что Милтон описывает райское блаженство, ставшее благодаря первородному греху недоступным падшему естеству человека, глазами падшего ангела Сатаны, который тоже может наблюдать его лишь со стороны, «без радости» взирая «на радостную местность». И этот прием, типичный не столько для эпоса, сколько для романа, придает открывшемуся взору Архиврага нужную глубину перспективы.

²⁶ Knott J.R., Jr. Milton's Pastoral Vision. Chicago, 1971. P. XII.



Увиденные завистливым оком Сатаны, Адам и Ева одарены «величием врожденным», наглядно воплощая религиозно-гуманистические идеалы Милтона.

В их лицах отражен
 Божественных преславный лик Творца,
 Премудрость, правда, святость, и была
 Строга та святость и чиста (строга,
 Но исто по-сыновнему свободна)...

(Книга IV)

Адам и Ева чужды порокам и живут в полной свободе, которая во всем согласуется с волей Бога. Оба они физически прекрасны, и в «наготе своей державной» превосходят всех прочих земных тварей. Милтон изображает первых людей как вполне реальных земных существ и вместе с тем — как полуаллегорических фигур, олицетворяющих мужское и женское начала в человеке:

Для силы сотворен
 И мысли — муж, для нежности — жена
 И прелести манящей; создан муж
 Для Бога только, а жена для Бога,
 В своем супруге.

(Книга IV)

На наш взгляд, было бы ошибкой упрекать Милтона в антифеминизме, как это делают некоторые критики²⁷. Согласно иерархии Великой Цепи Бытия, разделившей весь видимый и невидимый мир на своеобразную лестницу постепенно восходящих ступеней, на вершине которой стоял Бог, мужское начало на одну ступень выше женского. Милтон, как и Шекспир, признавал существование такой иерархии и осудил Сатану, который «возмечтал, /Поднявшись на еще одну ступень, /Стать выше всех». Однако в раю превосходство мужского над женским уравновешивалось их полной гармонией, где женское начало дополняло мужское, интеллект сочетался с чувством, сила с нежностью и одно было невозможно без другого в идеальном союзе первых людей. Нарушение этой гармонии, подчиненность при-

²⁷ Gilbert S. Patriarchal Poetry and Women Readers: Reflections on Milton's *Bogey* // PMLA. 1978. N 93. P. 368–82.



дет позже как следствие первородного греха. Перестановка же звеньев, подчинение мужского женскому, как в куртуазной модели любви, всегда казалось поэту нарушением законов Бога и природы и открыто осуждалось им.

Для Милтона любовь Адама и Евы как бы наглядно воплощает тот идеал брака, который поэт ранее провозгласил в своих трактатах. Любовь эта вовсе не лишена плотских радостей (ведь они у Милтона знакомы даже ангелам), но сочетает духовную близость и физическое влечение, целиком подчиняя, однако, чувство разуму. Об этом прямо сказано в знаменитой эпиталяме, гимне брачной любви из четвертой книги эпопеи:

Хвала тебе, о, брачная любовь,
 Людского рода истинный исток,
 Закон, покрытый тайной! Ты в Раю,
 Где все совместно обладают всем, —
 Единственная собственность. Тобой
 От похоти, присущей лишь скотам
 Бессмысленным, избавлен Человек.
 Ты, опершись на разум, утвердила
 Священную законность кровных уз,
 И чистоту, и праведность родства,
 И ты впервые приобщила нас
 К понятиям: отец, и сын, и брат.
 Тебя я даже в мыслях не сочту
 Преховной и срамной, в священный Сад
 Прошкнутую недостойной! О, родник
 Неиссякаемых усад семейных!
 Твое нескверно ложе от веков
 И будет впредь нескверным, посему
 Угодники покоились на нем
 И патриархи.

Первые люди, которым Бог дал лишь одну заповедь — не вкушать плодов с древа познания, живут в раю в состоянии блаженной невинности, не подозревая о существовании зла и коварных замыслах Сатаны. Наделенный всеведением, Бог, заранее зная о грядущем искушении и падении человека, тем не менее все же посылает в рай архангела Рафаила, чтобы «утвердить Адама в повиновении, поведать ему о свободе воли и уведомить о близости Врага». Парадокс всеведения Бога и само-



стоятельности поступков человека принципиально важен для Милтона. Растянувшаяся на несколько книг беседа Рафаила с Адамом играет ключевую роль в общем замысле эпопеи. К моменту создания «Потерянного рая» Милтон уже давно продумал свое отрицательное отношение к строгому детерминизму кальвинистской доктрины, допускавшей спасение лишь немногих избранных, и занял позиции, близкие более либерально настроенным арминианам. Последователи этого возникшего в Голландии религиозного движения в противовес кальвинистам учили, что к спасению призваны все верующие, а власть Бога совместима со свободой выбора человека, чье достоинство немислимо без свободной воли. В соответствии с подобными взглядами для находящихся в состоянии блаженной невинности Адама и Евы никакой разумный и ответственный выбор невозможен. Готовя первых людей к предстоящему испытанию, Рафаил рассказывает Адаму о мятеже непокорных ангелов, об их сражении с ангелами света и поражении Сатаны и его приспешников, о Сотворении мира и человека и напоследок предупреждает о грозящей опасности. Только после беседы с Рафаилом, когда Адам располагает всем нужным ему знанием, чтобы быть счастливым в раю, он может сознательно воспользоваться свободой воли и осуществить самостоятельный выбор. И только тогда «первое преслушание» человека и должно обрести космические масштабы, допустив на землю «смерть... и все невзгоды наши».

Когда поэт в девятой книге начинает рассказ о грехопадении, его интонация меняется: в ней теперь звучат трагические ноты. Милтон и здесь отталкивается от опыта предшественников, утверждая, что в его «возвышенном» предмете «ничуть не меньше, / Но больше героического», чем у Гомера, Вергилия, Тассо или Спенсера. Такая «возвышенность» предмета определена библейским сюжетом с его космическими масштабами, и потому пасторальная идиллия уступает теперь место психологической драме и ее трагическим коллизиям. Используя нарративную технику, более присущую роману, чем эпопее, Милтон постепенно готовит читателя к моменту грехопадения. Намек на то, что оно возможно, хотя и не неизбежно, проскальзывает уже при первом знакомстве с Адамом и Евой. Едва появившись на свет, Ева сразу же поддается чувствам и, подобно Нарциссу, влюбляется в свое отражение в воде, а Адам уже в своем первом



монологе, обращаясь к жене, говорит, что она ему дороже всего на свете (*Dearer thyself than all*, IV, 412) и тем самым неосознанно ставит ее выше Бога. Позже Адам жалуется архангелу Рафаилу, что красота Евы внушает ему страсть, готовую подчинить разум:

Познашь высшее пред ней молчит
Униженно, и мудрость, помрачась
В беседе с ней, становится в тупик,
Подобно глупости.

(Книга VIII)

Впоследствии уже ночью Ева видит посланный Сатаной сон, где она, вкусив запретный плод, возносится на небо. А наутро по настоянию Евы и вопреки желанию Адама герои расходятся в разные стороны райского сада, чтобы заняться работой поодиночке. В аллегорическом плане такая разлука чревата опасностями: разум расстался с чувством, и это значительно облегчает задачу Сатаны.

Конечно, у Евы есть собственный разум и своя свободная воля. Но в том-то и дело, что ее разум не может устоять перед хитросплетенной риторикой обернувшегося змием Сатаны, и, подчинив волю чувствам, она делает роковой выбор. Обыгравая риторику куртуазной поэзии, к которой Милтон относился крайне отрицательно, ловко пользуясь лестью и коварным обманом, Враг убеждает запутавшуюся Еву нарушить запрет, отведать плод и, превзойдя «свой тварный жребий», стать равной Богу:

Зачем Его запрет? Чтоб запугать,
Унизить вас и обратить в рабов
Несведущих, в слепых, послушных слуг.
Он знает, что, когда вкусите плод,
Ваш мнимо светлый взор, на деле — темный,
Мгновенно прояснится; вы, прозрев,
Богами станете, подобно им
Познав Добро и Зло.

(Книга IX)

Ситуация здесь во многом аналогична «Комосу». Но героине маски, знавшей, кто ее искуситель, было гораздо легче сопротивляться ему. Ева же не подозревает, что вступивший с ней в разговор змий, который стоит, подобно башне, опершись на



хвост, и есть Сатана. Не знает она и что такое смерть, которая грозит ей, если она нарушит заповедь. Доводы Сатаны тоньше и коварнее, чем у Комоса, сразу же объяснившего, что он хочет. Враг искушает Еву, хитро играя на ее тщеславии и гордыне и тем подрывая ее веру в Бога и Его заповедь и заставляя ее думать, что она не совершит греха, если отведаст запретного плода и познает добро и зло. Так чувство побеждает разум, и Ева вкушает плод:

Вот сорвала! Вкусила! И земля
От раны дрогнула, и тяжкий вздох
Из глубины своих первооснов
И всем своим составом издала
Природа, скорбно ознаменовав,
Что все погибло.

(Книга IX)

Вкусив запретный плод, «глотаю неумеренно и жадно», Ева мгновенно меняется. Цельность ее натуры исчезает, и, подобно соблазнившему ее Сатане, она становится хитрой и расчетливой. Поразмыслив, не сохранить ли втайне от супруга свой поступок, чтобы превзойти его «преимуществом познания», она все же решает открыться Адаму, но не из настоящей любви к нему, а скорее из эгоизма, из боязни потерять его, если Бог на самом деле прав и смерть настигнет ее:

Адам со мною должен разделить
И счастье, и беду. Столь горячо
Его люблю, что рада всем смертям,
Но вместе с ним.

(Книга IX)

В отличие от Евы, обманутой коварными речами Сатаны, перед Адамом, по-прежнему знающим отличие добра от зла, встает осознанный выбор – расстаться с падшей Евой, которую ждет смерть, или последовать ее примеру и тоже вкусить запретный плод. Выбор этот отчасти напоминает коллизию классицистической трагедии, где чувство противопоставлено разуму. Но если в классицистической драматургии выбор в пользу чувства мог иметь некий ореол доблести, как это, например, случилось, когда Драйден на свой лад переделал шекспировского «Антония и Клеопатру», назвав пьесу «Все за любовь», то



у Милтона при всей трагичности этого эпизода такого ореола нет. Поэт ясно дает понять читателям, что свободный выбор Адама определен не духовным, а плотским чувством и что страсть победила суверенный разум. Адам, объясняя свое решение, восклицает:

Я чувствую, меня влекут
 Природы узы, ты — от плоти плоть,
 От кости кость моя, и наш удел
 Нерасторжим — в блаженстве и в беде!

(Книга IX)

Сам же поэт, комментируя случившееся, говорит:

Волей перестал
 Рассудок править, и она ему
 Не подчинялась. Грешную чету
 Поработила похоть, несмотря
 На низкую свою природу, власть
 Над разумом верховным захватив.

(Книга IX)

Для Милтона как верующего христианина подлинная свобода парадоксальным образом была заключена в послушании Богу, даже если Его решения было трудно принять и понять, и в жизни по Его законам, а без Бога свобода становилась своеволием и оборачивалась рабством греху. Вкусив запретный плод и тем противопоставив свою волю воле Бога, первые люди утратили такую свободу и познали грех. В один миг исчезло блаженство невинности, а с ним исчезла и гармония отношений с Богом и природой. Низшее победило высшее, и из идеальных полуаллегорических персонажей Адам и Ева превратились в простых смертных, которых ждет полная опасностей жизнь в хрупком и ненадежном мире. Действие эпоса из космогонического плана переместилось в исторический.

Вслед за Библией Милтон рассматривает грехопадение как великую космическую трагедию, изменившую мир. Как высшее земное существо Адам был поставлен владыкой всей земной твари, и с его падением пала и тварь. Райская пасторальная идиллия окончилась — животные стали дикими и хищными, а земля поросла волчцами и терниями. Что же касается людей,



то им отныне предстояло покинуть рай и в поте лица добывать себе хлеб насущный, борясь с болезнями и ожидая смерть.

Казалось бы, Сатана одержал полную победу. Но победа эта в изображении Милтона была лишь временной и отчасти даже мнимой. Узнав о грехопадении и грядущем суде над людьми, Мессия сразу же заговорил о надежде умерить «правосудье милосердьем». Да и сами Адам и Ева вскоре осознали свою вину и почувствовали раскаяние, что стало первым шагом на пути возрождения человека. Причем инициатива на этот раз принадлежала Еве. Забыв о взаимных упреках и победив отчаяние, Адам и Ева

Пошли туда, где их Господь судил,
Униженно пред Ним простерлись ниц,
Покорно исповедали вину
И землю оросили током слез,
Окрестный воздух вздохами сердец
Унылых сокрушенно огласив,
В знак непритворности и глубины
Смирения и скорби неизбывной...

(Книга X)

Теперь Адам и Ева уже почти готовы к новой жизни вне стен райского сада. Но перед их изгнанием оттуда в ответ на покаянную молитву первых людей Бог дарует им надежду и утешение. Архангел Михаил по повелению Творца открывает Адаму судьбу его потомков вплоть до рождения Христа, а затем кратко — и до конца мира.

Изложение библейской истории, где видения сменяются откровениями, занимает две последних книги эпопеи. Сочиняя их, Милтон пошел по иному пути, чем при создании предыдущих книг. Если раньше поэт, как уже отмечалось, дополнял и расширял краткий библейский рассказ о творении и грехопадении, то теперь он был вынужден выбирать наиболее важные для него моменты огромного текста. Критерием такого выбора послужило разработанное Отцами Церкви типологическое, или прообразовательное, прочтение Библии, согласно которому главные события Ветхого Завета предвосхищали Новый Завет, и прежде всего рождение, служение и крестную смерть Христа (такими прообразами Христа считались, например, Авель, Енох, Ной, Моисей и др.).



Но, как верно отметили исследователи²⁸, это не единственный критерий отбора материала, который используется еще и по другому принципу. В этих главах между двумя уже ранее четко наметившимися планами эпопеи: с одной стороны, Бог, абсолютное добро и справедливость, а с другой — Сатана, зло и беззаконие — возник и третий, промежуточный план падших людей, в душах которых идет постоянная война добра и зла, и победа бывает как на той, так и на другой стороне. И тем не менее, как становится ясно из этих последних глав эпопеи, общее движение событий влечет человека вверх, к Богу. Проходя через горнило испытаний, человек будет расти и совершенствоваться. И однажды настанет день, когда от Девы родится Спаситель Иисус Христос, Который Своей крестной смертью искупит первородный грех и возродит человечество к новой жизни — именно так «семя жены сотрет главу змия».

Увиденная в этой перспективе, вина Адама может даже показаться «счастливой» (ведь если бы Адам не согрешил, Христос не воплотился бы). Во всяком случае, так вину Адама осмыслил известный философ Артур Лавджой²⁹. Так ее на какой-то момент понял и сам Адам, который восклицает:

О, Благодать, без меры и границ,
От Зла родить способная Добро
И даже Зло в Добро преобразить!
Ты чудо, большее того, что свет
При сотворенье мира извлекло
Из мрака. Я сомненьем обуян:
Раскаиваться ль должно о грехе
Содеянном иль радоваться мне,
Что к вящему он благу приведет
И вящей славе Божьей...

(Книга XII)

И все же такое мнение ошибочно, ибо оно не раскрывает замысла автора эпопеи. Вспомним, что милтоновский Бог еще задолго до начала рассказа о грядущей судьбе людей однозначно отверг подобную точку зрения, сказав, что человек был бы

²⁸ Miller D.M. Op. cit. P. 154.

²⁹ Lovejoy A.O. Milton and the Paradox of the Fortunate Fall // English Literary History. 1937. IV. P. 161–179.



Счастливей, если б знал Добро одно,
А Зла не ведал вовсе.

(Книга XI)

Смысл монолога Адама — в другом. Вместо добытого путем ослушания трагического знания греха и смерти человек теперь обретает истинное знание, а с ним надежду и утешение. Все это позволяет человеку установить новые отношения с Богом, приняв Его волю и поняв «пути Творца». С Адамом происходит примерно то, что произошло с Иовом, который, отвергнув далекие от сути вещей интеллектуальные конструкции своих друзей в конце библейской книги открыл для себя единственно правильные отношения с Богом, основанные на лично пережитом опыте веры и любви.

Перед тем как покинуть рай, Адам говорит:

Столько приобрел
Я знанья, сколько мог вместить сосуд
Скудельный мой. Безумьем обуян
Я был, желая большее познать.
Отныне знаю: высшее из благ —
Повиновение, любовь и страх
Лишь Богу воздавать; ходить всегда
Как бы пред Богом; промысел Творца
Повсюду видеть; только от Него
Зависеть, милосердного ко всем
Созданиям Своим. Он Зло Добром
Одoleвает, всю земную мощь —
Бессильем мнимым, кротостью простой —
Земную мудрость.

(Книга XII)

Дело не только в том, что Адам понял смысл послушания, которое больше не связано для него с непонятным запретом, но основано на осознанной необходимости. В конце эпопеи отношения человека с Богом радикально изменились: Адам, подобно Иову, тоже открыл для себя истинную веру и любовь к Богу, а с ними и надежду обрести иной «внутри себя, стократ блаженный рай», уразумев важнейший христианский парадокс, что свобода заключена в послушании Творцу. Такая свобода больше, чем та, которой Адам и Ева располагали в Эдеме, ибо



она основана на твердом внутреннем убеждении. Теперь, когда разум вновь стал господином воли, первые люди, повзрослев и обретя добытую горьким опытом мудрость, могут начать новую, полную испытаний жизнь. Если Мессия разгромил полчища Сатаны на небесах, то Адам выиграл труднейшую войну с самим собой и тем стал достойным статуса эпического героя.

Сама же концепция «рая внутри себя» (*paradise within*) очень важна для Милтона. Согласно рассказу поэта, опиравшегося здесь на некоторых библейских комментаторов, первый рай, где Адам и Ева жили в блаженной невинности, исчез навсегда — его смыли воды Всемирного потопа, превратив в «покрытый солью островок / Бесплодный», где обитают лишь чайки, тюлени и чудища глубин. С тех пор рай больше не связан ни с каким местом на земле. Согласно представлениям Милтона, вернуться в Эдем люди могут, лишь обретя истинную свободу в своей душе, внутри себя. Как известно, поэт делил свободу на гражданскую, религиозную и внутреннюю³⁰. За гражданскую и религиозную свободу он боролся в своих памфлетах. Идеал же внутренней свободы, «рай внутри себя», который, как он считал, является целью духовного развития человека, он воспел в «Потерянном рае». Без такой свободы, как он теперь понял, нельзя завоевать или, по крайней мере, сохранить гражданскую и религиозную свободу. Обретя же внутреннюю свободу, можно перенести любые невзгоды и испытания. В этом для Милтона во многом и был смысл «путей Творца», которые он пытался оправдать пред тварью. От защиты свободы масс Милтон под конец жизни перешел к поиску внутренней свободы индивидуума, и здесь тоже опередив свое время.

Скорбя, но с миром в душе Адам и Ева навсегда покидают рай:

Оборотясь, они в последний раз
 На свой недавний, радостный приют,
 На Рай взглянули: весь восточный склон,
 Объятый полыханием меча,
 Струясь, клубился, а в проеме Врат
 Виднелись лики грозные, страша
 Оружьем огненным. Они невольно
 Всплакнули — не надолго. Целый мир

³⁰ *Frye N. Five Essays on Milton's Epics. L., 1966. P. 121–122.*



Лежал пред ними, где жилье избрать
 Им предстояло. Промыслом Творца
 Вedomые, шагая тяжело,
 Как странники, они рука в руке,
 Эдем пересекая, побрели
 Пустынную дорогою своей.

(Книга XII)

Хотя в интонации этих заключительных строк «Потерянного рая» можно различить разные настроения, которые владеют героями, — и грусть по прошедшему, и стоическое принятие настоящего, и смутное ожидание будущего, — голос автора звучит спокойно и немного отрешенно. После стольких катаклизмов, бурь, взлетов и падений наступило затишье, долгожданный катарсис. Милтон сказал все, что хотел, поставив точку в последней строке главного труда своей жизни.

Написанный в жанре ученой христианской эпопеи, «Потерянный рай» в духе ренессансных и постренессансных поэтик вмещает в себя и целый ряд других, более мелких жанров — оды, гимна, пасторальной эклоги, георгики, эпиталамы, жалобы, альбы и т.д. Многие из этих отрывков написаны с таким искусством, что, взятые сами по себе, они представляют собой замечательные образцы лирики XVII века, которые повлияли на дальнейшее развитие английской поэзии. В тексте эпопеи можно также выделить и отчетливо ощутимые элементы драмы — недаром же Милтон вначале стал писать трагедию «Изгнание Адама из рая» (“Adam Unparadised”), откуда он заимствовал знаменитый монолог Сатаны из IV книги. Всю эпопею, особенно в первой ее редакции, состоявшей из десяти книг, легко разделить на пять «актов», а главный ее герой Адам, как и подобает герою трагедии, в силу трагической ошибки совершает падение от счастья к горестям. Кроме того, как указали критики, в тексте «Потерянного рая» есть сцены, напоминающие фарс (объяснение Сатаны с Грехом и Смертью во второй книге), бытовой драмы (ссоры и примирения героев), а также маски (картины будущего в одиннадцатой и двенадцатой книгах) и антимаски (Сатана и его приспешники в аду)³¹. Помимо этого, в «Потерянный рай» включены и так называемые риторические жанры — дебаты о войне и мире

³¹ Lewalski B.K. The Genres of Paradise Lost // The Cambridge Companion to Milton. P. 79–96.



в Пандемониуме, диалоги (о человеческой природе между Богом и Адамом в восьмой книге и о любви между Рафаилом и Адамом в той же книге), трактат по астрономии, шестоднев, или рассказ о Сотворении мира, и т.д. Если действие эпопеи охватывает всю Вселенную, то и ее текст как бы в соответствии с этим грандиозным замыслом вмещает в себя большинство известных тогда жанров и их элементов. Такое жанровое многообразие свидетельствует не только о блестящем мастерстве Милтона, который сумел органично сочетать их, подчинив главному, эпическому, но и об исподволь начавшемся кризисе самого жанра ученой эпопеи, которая после «Потерянного рая» уже не знала великих свершений, постепенно уступив место роману, часто называемому эпопеей Нового времени.

Действие «Потерянного рая» развивается по-барочному динамично, постоянно перемещаясь с одного места в другое: из преисподней — на небо, с неба — в райский сад и т.д., так что сцены советов в преисподней и на небе сменяются пасторальными в Эдеме, пасторальные — батальными и т.д., а завершает все грандиозная панорама будущего в одиннадцатой и двенадцатой книгах. Время же основного конфликта формально соответствует классицистическому канону — 24 часа, но на самом деле благодаря отступлениям в прошлое и экскурсам в будущее оно гораздо длиннее. А. Фаулер в своей статье привел следующую схему времени в «Потерянном рае».

День	Событие
1	рождение Мессии
2–4	война на небе
4–13	преследование восставших ангелов
13–22	девятидневное оцепенение восставших ангелов
14–20	семь дней творения
17	творение Солнца и Луны
19	творение человека; врата ада замкнуты
22	постройка Пандемониума; совет Сатаны и его приспешников
23	полет Сатаны сквозь хаос (ночь); беседа с Уриилом (день)
24	Сатана внушает Еве сон; изгнание Сатаны из Эдема (ночь); посещение Рафаила (с середины дня до вечера)



- 24–31 семь дней покоя
 32 возвращение Сатаны; грехопадение (полдень); суд Мессии (вечер)
 33 посещение Михаила (с утра до полудня); изгнание людей из рая (полдень)³².

Однако, если посмотреть на эпопею с другой стороны, то в ней можно различить три пласта времени. Это прежде всего время библейское, в котором живут герои и в котором разворачивается сюжет (те самые 33 дня, о которых написал Фаулер). Но также еще и современность, совсем недавние события английской революции, которые подспудно дают о себе знать в «Потерянном рае», — они есть и в описаниях сражений небесных воинств с полчищами Сатаны (эти сражения ведутся согласно боевому искусству XVII века с применением артиллерии), и в риторике демагогических речей приспешников Сатаны на совете в Пандемониуме, и в пафосе лирических отступлений автора, и в его стремлении, поднявшись над схваткой, осмыслить историю. И события сегодняшнего дня, периода царствования Карла II, эпохи, казавшейся Милтону мелкой, антигероичной и ассоциировавшейся для него с личными трудностями и невзгодами. Недаром же, размышляя о ней, поэт писал:

Я не охрип,
 Не онемел, хотя до черных дней,
 До черных дней дожить мне довелось.
 Я жертва злоречивых языков,
 Во мраке прозябаю, средь угроз
 Опасных, в одиночестве глухом.

(Книга VII)

И наконец, та самая панорама будущего, во многом ставшего уже прошлым, в конце эпопеи, которая отодвигает Сатану и его бунт на подобающее им второстепенное место.

Поэтический космос эпопеи весьма своеобразен. Милтон был, конечно же, знаком с новейшими открытиями в области астрономии, совершенными за последние сто лет Коперником, Бруно, Тихо Браге, Кеплером и Галилеем, которого поэт знал лично. Эти открытия разрушили существовавшую веками птолемеевскую картину мира, хотя некоторые художники XVII века

³² Fowler A. Introduction // Milton, Paradise lost. L., 1998. P. 31.



все еще продолжали держаться за нее. Насколько можно судить по беседе Адама с Рафаилом о законах мироздания, отношение Милтона к новейшим гелиоцентрическим идеям, которые заменили старые геоцентрические представления, было уклончивым, в известной мере компромиссным. На вопрос Адама Рафаил ответил:

Но так или не так,
 Устроен мир; Солнце ли царит
 На небе, над Землею восходя,
 Восходит ли над Солнцем шар земной...
 ...не томись
 В разгадыванье сокровенных тайн,
 Их Богу предоставь...

Однако поэтический космос эпопеи в основном следует старой птолемеевской модели, которая, очевидно, более устраивала Милтона как художника. Поэт разделил космическое пространство «Потерянного рая» на несколько частей. Внизу находился ад, преисподняя, обиталище падших ангелов, где царила «тьма видимая» (*darkness visible*):

Юдоль печали, царство горя, край,
 Где мира и покоя нет, куда
 Надежде, близкой всем, заказан путь...

(Книга I)

Вверху было расположено небо, эмпирей, царство света и гармонии, где обитали Бог, Мессия и верные ангелы. Между адом и небом располагался огромный океан хаоса:

Безвидный, необъятный океан
 Тьмы самобытной, где пространства нет,
 Ни ширины, длины и высоты,
 Ни времени...

(Книга II)

Как считал Милтон, хаос — это часть Бога, лишенная благодати, своеобразный строительный материал, из которого Творец может сделать все, что захочет, — ад, землю и т.д.

В центре новосотворенного мира находилась, прикрепленная золотой цепью к небу (вторая книга) земля. Ее окружали семь концентрических вращающихся сфер, каждая из которых



несла одну из планет: Луну, Меркурий, Венеру, Солнце, Марс, Юпитер и Сатурн. Над Сатурном располагалась сфера неподвижных звезд, над ней — кристаллическая сфера, а еще выше — перводвигатель (*primum mobile*), который, вращаясь, приводил в движение все остальные сферы:

...твердый, мрачный, полый шар,
 Что меньшие лучистые вмещал
 Шары...

(Книга III)

Сюда приземлился Сатана, и здесь он шагал «привольно, словно гриф Имауса».

Очевидно, именно такой космос, связанный с эпической традицией прошлого, грандиозный и величественный, и был нужен Милтону, чтобы решить поставленные задачи.

«Возвышенным предметам», о которых поэт вел рассказ в «Потерянном рае», должна была соответствовать и особая форма стиха. Пытаясь найти ее, Милтон отверг рифму как «изобретение варварского века» и обратился к белому стиху. Образцом для него послужили итальянские поэмы Триссино, Аламани и Тассо, равно как и пьесы Шекспира и его младших современников типа Филиппа Мессинджера.

Действительно, стих «Потерянного рая» близок пятистопному ямбу английской драматургии XVI–XVII веков. Но есть здесь и важное отличие. По верному наблюдению критиков³³, основной метрической единицей эпопеи служит не столько стопа, сколько строка, состоящая из десяти слогов, что позволяет поэту весьма свободно обращаться с паузами и ударениями, достигая замечательной гибкости и свободы речи. И тут при всем их кардинальном отличии Милтона можно сравнить разве только с Шекспиром. Большинство строк эпопеи представляет собой законченное синтаксическое целое, хотя поэт также искусно пользуется и переносом мысли из одной строки в другую, и паузами посередине строки. Но при всем этом именно строка создает тот ориентир, на который постоянно вольно или невольно реагирует ухо читателя, и в конечном счете — тот фундамент, на котором держится все грандиозное поэтическое здание эпопеи.

³³ Daiches D. Op. cit. P. 147.



Вместе с тем стиху Милтона присуща и другая, казалось бы, противоположная особенность — необычайно длинное дыхание. Предложения «Потерянного рая» занимают подчас множество строк, и поэт умело обыгрывает синтаксические периоды, которые у него длиннее, чем у любого другого крупного английского поэта. В этой особой музыке стиха даже Т. С. Элиот, враждебно настроенный по отношению к Милтону, видел его неоспоримую заслугу.

В свое время Теннисон сравнил музыку милтоновского стиха со звучанием органа. Применительно к «Потерянному раю» такое сравнение верно, если учесть, что орган может заменить целый оркестр. Интонация Милтона весьма разнообразна и всегда соответствует ситуации — будь то сцены в Пандемониуме, на небе, в Эдеме, лирические отступления и т.д. Голос Милтона звучит то страстно и патетично, то просветленно и грустно, то мрачно и трагично, то отрешенно и спокойно. Стиль обычно приподнят и близок больше поэтической, чем разговорной речи. Поэтическим является и синтаксис Милтона, допускающий разного рода инверсии и отступления от привычного порядка слов. Лексика эпоса по преимуществу литературная с достаточно большим количеством латинизмов. Латынь тогда была международным языком образованных людей, и Милтон рассчитывал, что его читатели поймут и оценят второй латинский смысл английских слов, содержащий нужные ему аллюзии. Слов же, в которых латинское значение английского слова было главным (*liquid = flowing*), в эпосе очень мало.

В отличие от ранней поэзии Милтона, где явно доминировали барочные черты, в «Потерянном рае» барочные элементы совмещаются с классицистическими, но первые явно преобладают. Как верно заметили исследователи³⁴, с классицизмом Милтона связывает поиск гармонического сочетания разума и добродетели, пафос подражания древним (Гомеру и Вергилию) и монументальность формы эпоса. (Эта последняя черта, впрочем, также присуща и барочному искусству.) С барокко — необычайный динамизм сюжета, его ярко выраженное драматическое начало, совмещающееся с эпическим и лирическим, столкновение и противопоставление различных планов действия (преисподняя и небо, космический бой и райская идил-

³⁴ См.: Чамеев А.А. Указ. соч. С. 118.



лия), смещенная гармония композиции, возвышенный слог и пышная риторика, яркие контрасты образов (тьмы и света), упомянутая выше система пародийных соответствий, многочисленные антитезы (небесная гармония и хаос преисподней, послушание Мессии и бунт Сатаны и т.д.), неожиданные метафоры и эмблемы, аллегорические характеры (Смерть и Грех). Однако в целом эпопея Милтона, как и творчество Шекспира, взрывает привычные представления о стилях, совмещая их и не уместаясь в них.

Некий молодой квакер Томас Элвуд вспоминал, что, прочитав рукопись еще не опубликованного «Потерянного рая» в 1665 году, он вернул ее автору со словами: «Ты так много рассказал здесь о потерянном рае, но что ты можешь рассказать о рае возвращенном?» Милтон якобы ничего не ответил, задумался, а потом сменил тему разговора. Но впоследствии поэт показал Элвуду свое новое сочинение — «Возвращенный рай», сказав, что молодой друг предложил ему тему, о которой он раньше не размышлял. Вряд ли это на самом деле так. Большинство критиков полагает, что Милтон, скорее всего, подшутил над простодушным Элвудом³⁵. Ведь тема возвращенного рая достаточно четко просматривается в последних книгах «Потерянного рая». Правда, она возникает там только как рассказ о будущих деяниях Христа-Мессии. В новой же поэме Милтон сделал этот материал основой сюжета.

Во вступлении к «Возвращенному раю» поэт ясно сформулировал тему, указав на связь и отличие своего нового произведения с предыдущим:

Я пел доселе, как утратил Рай
 Преслушный человек, а днесь пою,
 Как Рай людскому роду возвратил
 Престойкий Человек, что всяк соблазн
 Отверг и, Соблазнителя презрев
 Лукавого, осилил и попрал,
 И в пустошах воздвигся вновь Эдем.

(Здесь и далее перевод С. Александровского)

Тема возвращенного рая традиционно ассоциируется с икупительной жертвой Христа, с Его страстями и воскресением.

³⁵ Tillyard W.E.M. Op. cit. P. 297–299.



Несомненно зная об этом, Милтон все же обратился к другому евангельскому эпизоду — к искушению Христа в пустыне и Его первой победе над Сатаной, поскольку именно этот сюжет сохранил в себе нужные для поэта параллели и контрасты с сюжетом «Потерянного рая». Первое преслушание человека лишило Адама и Еву рая, превратив Эдем в пустыню, а «престойкое» послушание Христа вернуло рай людям, «и в пустошах воздвигся вновь Эдем». В пустыне Сатана пытался соблазнить Христа, как он некогда соблазнил Адама и Еву. И Христос, как и первые люди, тоже должен был сделать выбор, пользуясь свободной волей, хотя в отличие от Адама и Евы Он не поддавался искушению и сумел победить Сатану. В обеих поэмах присутствует тот же самый «всесильный, бесконечный, неизменный» Бог. В обеих поэмах действие разворачивается на земле, на небесах и в преисподней. И в обеих поэмах Милтон во вступлении обращается к божественной Музе с просьбой ниспослать ему вдохновение.

Однако в целом «Потерянный рай» и «Возвращенный рай» очень сильно отличаются друг от друга — по форме, по манере письма и по характеру главных действующих лиц — Христа и Сатаны.

«Возвращенный рай» написан в ином жанре, чем «Потерянный рай». Это тоже эпопея, но так называемая малая, или краткая, эпопея (*brief epic*), которая состоит из четырех небольших книг. Образцом для подражания Милтону теперь послужили не произведения Гомера, Вергилия или Тассо и Спенсера, а библейская Книга Иова, основная поэтическая часть которой написана в форме диалога. Согласно канонам характерная особенность малой эпопеи заключалась в том, что в ней обычно разрабатывался только один эпизод, где, как в сгустке, концентрировались все предыдущие и последующие события, о которых обычная («длинная») эпопея рассказывала подробно³⁶. Соответственно в «Возвращенном рае» нет широкого охвата действия, космических битв и идиллических сцен, контрастных планов и лирических раздумий, как в «Потерянном рае». Главный и единственный конфликт малой эпопеи раскрывается в основном через диалоги Сатаны и

³⁶ О малой эпопее и ее связи с поэмой Милтона см. подробнее: *Lewalski B.K. Milton's Brief Epic. The Genre, Meaning and Art of Paradise Regained. L., 1966.*



Христа — искушителя и Того, Кто сумел этого искушителя победить.

Рассказ об искушении Христа в пустыне приводят два евангелиста — Матфей и Лука, хотя порядок изложения у них различен. Милтон опирался на Евангелие от Луки (4, 1–13), где искушение на крыше храма в Иерусалиме является последним. Кроме того, поэт, как и в «Потерянном рае», использовал самые разнообразные источники, среди которых помимо Книги Иова исследователи³⁷ называют другие библейские страницы, а также «Диалоги Платона», «Георгики» Вергилия, «Королеву фей» Спенсера, поэму Джайлса Флетчера «Победа Христа на земле», равно как и многочисленные толкования Евангелий³⁸. Но, как и раньше, Милтон радикально переосмыслил источники, дав свое, совершенно оригинальное прочтение новозаветного сюжета.

Действие «Возвращенного рая» начинается согласно эпической традиции *in medias res* с крещения Иисуса Христа в водах Иорданских, когда Дух в виде голубя сошел на Христа, а звучащий с неба Божественный глас назвал Его Сыном Возлюбленным. О том, что было раньше, затем вспоминает Богородица и Сам Иисус Христос. Сатана, став свидетелем крещения, решает испытать Христа, чтобы проверить, действительно ли Он Сын Божий. По замыслу автора во время искушений и Христос тоже проверяет себя, окончательно понимая смысл Своего призвания лишь в самом конце поэмы.

Во время первого искушения Сатана, обернувшись старцем «в убогом вретитще», предложил Христу, взалкавшему после сорокадневного поста, превратить камни в хлебы и накормить Себя и его. Но Иисус, быстро распознав, кто вступил с Ним в беседу, сразу же отверг предложение Сатаны как несовместимое с повелением Бога, согласно которому человек должен

Не о едином хлебе жить, но каждом
Глаголе Божьем...

(Книга I)

Рассказ о втором искушении Христа, когда Сатана предложил Ему власть над всеми царствами Вселенной и славу их, за-

³⁷ *Nicolson M.H.* Op. cit. P. 326–328.

³⁸ Более подробно об источниках поэмы пишет Б. Левальски в упомянутой выше монографии.



нимает гораздо больше места и делится на ряд эпизодов. Все попытки Сатаны основаны на том, что он думает, будто Христос стремится к земной власти и славе, но царство Иисуса «не от мира сего», и потому Он каждый раз рушит коварные замыслы Архиврага.

Чередой искушений начинается с чувственного соблазна — пира, который Сатана открывает взору Христа:

Роскошный, пышный, царственный стол —
 Обилье блюд, волшебный аромат
 И вкус!..
 Изысканными блюдами поста
 Благоухал, и чашиники округ
 Застыли — всяк был юн и толь пригож,
 Коль Ганимед и Гилас; а вдали
 То чинно стыл, а то пускался в пляс
 Прелестный рой наяд и резвых нимф,
 Что избылья воздымали рог...

(Книга II)

Но Христос с легкостью побеждает этот соблазн, назвав «не ядько эту ядь, но скверным ядом».

Затем следует искушение богатством, которое Иисус также отвергает, ибо «богатство — прах» и истинно счастлив тот, кто «собой владеет, обуздав /Стремленья, страхи, страсти...». Отвергает Он и искушение славой:

Что слава, коль не суета молвы,
 Не льстивая хвала народных толп?
 А что народ — ужель не жвачный скот,
 Не смерды, что достойному хулы
 Возносят гласом велиим хвалу?

(Книга III)

(Заметим, что подобное представление о народе имело мало общего с евангельскими ценностями, но было скорее присуще шекспировскому Кориолану или, может быть, самому Милтону в трудный для него период эпохи Реставрации. Концепция истинной свободы, доступной лишь немногим верным, типа Абдила из «Потерянного рая», здесь получила дальнейшее развитие. Теперь ее исповедует Сам Иисус Христос.)



Не желая сдаваться, Сатана предлагает Христу сдачу освобождителя родного края от римского ига, и снова безуспешно. Христа не привлекает парфянское царство с его военной мощью. Отказывается Иисус и от трона римских императоров, считавшихся тогда властителями мира. Все величие Рима — ничто в сравнении с величием Его будущего царства. И тогда Сатана изобретает новый изощренный соблазн, которого нет в источниках, но который придумал сам Милтон, — мудрость греческой цивилизации, необходимая, чтобы управлять Вселенной.

Афины! Око Греции, искусств
И красноречья матерь! Сколь умов
Там родилось, не то нашло приют
В самих Афинах иль невдалеке!
Вон роща Академа, где Платон
Преподавал науки; там пичуг
Аттических все лето льется трель,
А вон Гиметт цветистый; гулом пчел
Трудолюбивых часто он манит
Ученого к раздумью; вон Иллисс
Журчащий ток стремится...

(Книга IV)

В этой тираде Сатаны явно просвечивает неподдельная любовь самого автора к великим достижениям греческой мысли, изучению которой он посвятил столько лет своей жизни, — к философам Платону, Аристотелю, Сократу, Зенону, перипатетикам, эпикурейцам и стоикам, к греческим поэтам Сапфо, Пиндару, Гомеру, к «строгим трагикам» Софоклу, Эсхилу и Еврипиду, учившим «нравственности мудрой». Взятые вне контекста, эти строки звучат как возвышенный панегирик классическому наследию в духе гуманизма Возрождения и XVII века.

Однако Христос отвергает и этот соблазн, ибо настоящую мудрость дарует лишь знание христианского Бога, недоступное язычникам. Только Бог — источник истинного света, просвещающего мир, язычники лишь видят этот свет как бы сквозь «тусклое стекло». Многие критики усмотрели здесь отказ Милтона от возникшей в юности и питавшей все его творчество любви к Античности. Но нельзя забывать, что эпопея написана в форме дебата, и Христос вряд ли мог ответить иначе. Ведь Сатана предложил Ему античную мудрость как высшее благо.



Как показали исследователи³⁹, отвергая такую мудрость, Милтон следовал восходящей к Блаженному Августину и популярной в XVII веке традиции толкования стиха из Книги Иова: «вот, страх Господень есть истинная премудрость, и удаления от зла — разум» (XXVIII, 28). Что же касается отношения поэта к античному наследию, то оно и теперь осталось прежним. Как и в ранней «Оде на Рождество Христово», Античность в поэме, уйдя в одну дверь, вернулась в другую. Недаром же Милтон в конце «Возвращенного рая» сравнил Христа в духе ренессансной типологии с Геркулесом и Эдипом.

После этого остается лишь последнее искушение на вершине Храма в Иерусалиме, куда Сатана возносит Христа. Именно теперь Иисус, на деле доказав веру и послушание Отцу, подтверждает Свое сыновство. В ответ на предложение Сатаны броситься вниз

Рек Иисус: «Негоже искушать
Всевышнего». Изрек — и устоял,
А Сатана повергся, поражен...

(Книга IV)

Знаменательным образом поэма заканчивается тем, с чего начался «Потерянный рай»: побежденный Сатана вновь падает вниз. В конце «Возвращенного рая» небесный хор поет хвалу Христу, славя Его победу и предвозвещая Его будущие подвиги, а Он Сам смиренно возвращается «под Материнский кров».

Сатана «Возвращенного рая» сильно отличается от своего предшественника из «Потерянного рая». В нем нет ни былого титанизма, ни силы, ни яркого красноречия. Он фигура гораздо более мелкая, персонаж не космического, но вполне земного масштаба, подобно фокуснику демонстрирующий разного рода земные соблазны, с самого начала сомневающийся в своей победе и страшющийся потерпеть поражение. Изменился и облик победоносного Мессии. Антитринитарные воззрения Милтона обозначились здесь особенно явно. Поэт изобразил Христа не столько как Богочеловека, сколько как идеального человека, образец смирения и послушания. В отличие от Адама и Евы нравственный выбор для такого героя всегда ясен и однозначен. Сам же Он, очевидно, напоминал первым читателям не знаю-

³⁹ *Lewalski B.K. Milton's Brief Epic. P. 291–298.*



щего сомнений сэра Гайона из «Королевы фей», воплотившего там добродетель умеренности и воздержания, или — еще больше — стойкую героиню «Комоса», с честью и без особого труда преодолевшую все искушения.

По мере развития сюжета оба главных действующих лица переходят от незнания и сомнения к знанию и уверенности. Сатана, сомневавшийся в мессиаическом достоинстве Христа, в конце концов убеждается в Его Богосыновстве и, потерпев поражение, исчезает со сцены, хотя бы и «до времени». Однако и Сам Иисус у Милтона тоже сомневается или, по крайней мере, не до конца уверен в Своем избранничестве. В «Христианской доктрине» поэт писал, что Христос «не знает всего полностью; есть некоторые тайны, которые Отец сохранил для Себя одного»⁴⁰. Соответственно у Христа в «Возвращенном рае» нет всеведения и Он не помнит о Своей славе до воплощения. Богородица рассказывает Ему о Его чудесном рождении и призвании. На берегу Иордана Иоанн Креститель узнает Его. А затем раздается небесный глас, и Иисус понимает:

Приспел
Урочный час... чтоб отречь
Себя от безызвестности, начать
Достойно власти, данной Мне с Небес,
Деянья и свершенья.

(Книга I)

Но только на вершине Храма в Иерусалиме эта вера становится истинным знанием и полной уверенностью⁴¹. Только теперь Он готов начать подвиг Своего служения.

Как и в «Потерянном рае», пасторальная традиция играет в поэме важную роль, но здесь она как бы вывернута наизнанку. Действие в «Возвращенном раю» разворачивается не в райском саду, а в пустыне, напоминающей степь в «Короле Лире». Но именно здесь герой и приходит к пониманию себя и своей цели. И только после этого «в пустошах» может вновь возродиться Эдем.

Хотя «Возвращенный рай» написан тем же размером, что и «Потерянный рай», голос Милтона-поэта звучит теперь совсем по-другому. Здесь нет ни былой величавой поступи стиха, ни

⁴⁰ Carey J. Op. cit. P. 127.

⁴¹ Nicolson M.H. Op. cit. P. 332.



пышной риторики, ни сложной латинизированной лексики. Стиль и язык малой эпопеи прост и даже немного аскетичен. (Исключением служат лишь несколько сцен типа пира в пустыне или панегирика в честь греческой мудрости, где слышится эхо прежних нот.) Однако все это, на наш взгляд, вовсе не говорит об ослаблении таланта автора «Возвращенного рая», об «одряхлении» его музыки. Милтон и теперь твердо владеет пером, зная, что ему хочется сделать. Только он ставит перед собой совсем иные задачи, чем раньше.

Некоторые ученые¹² усматривают в этой намеренной и в то же время весьма искусной простоте стиля поэмы отход Милтона от барочных излишеств и его более явное сближение с классицизмом. О таком сближении говорит и единство действия поэмы, и относительное единство места — пустыня возле Иерусалима, хотя последнее искушение и происходит на вершине Храма. Что же касается основного действия, то оно охватывает около двух дней, но со времени крещения, когда Сатана узнал о появлении Христа, проходит сорок два дня. Думается все же, что барочная эстетика с ее антитезами (противостоящие друг другу герои и их полярно-противоположная нравственно-философская позиция), с динамикой лишь на последней странице достигающего кульминации конфликта по-прежнему играет важнейшую роль в «Возвращенном рае». О связи с барокко говорит и «смещенная» композиция поэмы, где первое и третье искушение Христа как бы обрамляют пространно описанное второе искушение¹³. Стиль же поэмы сознательно приближен к евангельскому первоисточнику, сильно отличающемуся от книг Ветхого Завета именно своей простотой и доходчивостью. Знаменательно, что и сам поэт устами Христа, поставившего под сомнение пышное красноречие язычников, говорит:

Витий ты восхваляя как образец
 Красноречивости: они порой
 Своей стране привержены и впрямь —
 Но много мельче Вестников, что Бог
 Наставил...
 Чем проще речь — тем легче разуметь...

(Книга IV)

¹² См.: Чамеев А.А. Указ. соч. С. 120.

¹³ Daniels R. Milton, Mannerism and Baroque. Toronto, 1963. P. 194–208.



В малой евангельской эпосе Милтон не должен был и не хотел повторяться. Намеренная простота стиля — важнейшая часть эстетического замысла поэта.

Среди ученых нет единого мнения о том, когда именно была написана трагедия «Самсон-воитель», впервые напечатанная в одной книге вместе с «Возвращенным раем» (1671) и помещенная там после него. Большинство считает, что трагедия является последним поэтическим произведением Милтона. Но есть и предположение⁴⁴, что «Самсон-воитель» был написан раньше, а потом отредактирован перед публикацией, хотя текстологический анализ и не подтверждает эту гипотезу. По всей видимости, трагедия стала последним экспериментом Милтона в области крупной формы, завершившим задуманную им еще в молодости творческую программу. Вспомним, что еще в трактате «Обоснование церковного правления, выдвигаемое против прелатов» (1642) Милтон, размышляя о великой поэме, которую ему хотелось бы создать, вместе с большой эпосею в духе Гомера, Вергилия и Тассо и малой эпосею в духе Книги Иова назвал и трагедию в духе Софокла и Еврипида. В дальнейшем поэт попробовал свои силы во всех этих трех жанрах, хотя он вряд ли бы стал отрывать от длившейся много лет работы над «Потерянным раем» и его продолжением «Возвращенным раем», чтобы написать драму, а затем вновь вернуться к эпическому жанру. Достаточно же громко звучащие в «Самсоне-воителе» мотивы личного порядка (слепота героя, его одиночество среди наделенных властью врагов), как нам кажется, исключают более раннюю, чем эпоха Реставрации, датировку трагедии, т.е. она, скорее всего, не могла быть написана до начала работы над «Потерянным раем».

В предисловии к «Самсону-воителю» Милтон сказал: «Трагедия, в том виде, в каком она существовала у древних, была и остается высочайшим и полезнейшим из всех поэтических жанров». В столь высокой оценке трагедии чувствуется не только

⁴⁴ Первым традиционную датировку трагедии как самого последнего произведения Милтона поставил под сомнение У. Р. Паркер в нескольких своих статьях, из которых наиболее известна: *Parker W.R. The Date of Samson Agonistes // Calm of Mind / Ed. by J. Wittreich. N.Y., 1971.* Эти статьи вызвали длинную дискуссию, и многие исследователи оспорили гипотезу Паркера. Возражения, высказанные К. Хиллом, считавшим, что трагедия была написана в 1665–1667 годах, нам кажутся весьма убедительными (*Hill Ch. Op. cit. P. 431–436*).



возникшее в юности и сохраненное поэтом до конца жизни искреннее восхищение античной драмой, но и желание защитить театр, закрытый пуританами как рассадник разврата, от нападков своих недавних попутчиков и отстаивать свое право писать трагедию. В эпоху Реставрации театр был вновь открыт, но это был театр, глубоко чуждый Милтону, как чужд ему был при всей его любви к Шекспиру и английский театр XVI — начала XVII века. В том же предисловии к «Самсону-воителю» поэт превозносил античных авторов, дабы защитить трагедию «потому, что она, как согласятся многие, впала ныне в немилость. <...> Происходит же это по вине авторов, смешивающих трагическое и великое со смешным и вульгарным и выводящих на сцену персонажей мелких и заурядных, что нельзя не признать глупостью и потаканием дурному вкусу толпы». Но именно такое смешение комического и трагического, низкого и высокого и было одним из главных принципов шекспировской драмы.

Милтон задумал и написал трагедию совсем иного рода, аналогов которой в английской литературе той поры не было. Она предназначалась не для сцены, но, как некогда пьесы Сенеки, для чтения. Конечно же, не Сенека и не латинская драма послужили Милтону образцом для подражания, а древнегреческий театр, столь хорошо знакомый поэту еще с юности. Как показали исследователи⁴⁵, особенно явны в «Самсоне» параллели с «Прикованным Прометеем» Эсхила (небольшое число персонажей, простая, незапутанная интрига с главным героем на переднем плане) и «Эдипом в Колонне» Софокла, где слепого и беспомощного Эдипа посещают друзья и враги, а контраст между былой славой и нынешним бесчестьем героя комментируют хор и другие персонажи.

Совершенно очевидно, что Милтон осмыслил античную традицию, во многом опираясь на принципы поэтики классицизма XVII века. «Самсон-воитель» — пожалуй, самое близкое к классицизму произведение поэта. В трагедии соблюдены все три единства (места, времени и действия), в нее введен хор, повествующий о прошлом героя, комментирующий происходящие на сцене события и помогающий Самсону понять себя, а также вестник, рассказывающий о гибели героя, которая происходит за сценой. Вся композиция трагедии очень строго про-

⁴⁵ Nicolson M.H. Op. cit. P. 350.



думана и не допускает ничего лишнего. Сама же пьеса, как заметили исследователи⁴⁶, легко делится на пять актов:

Первый акт: Самсон и хор.

Второй акт: Самсон и Маной.

Третий акт: Самсон и Далила.

Четвертый акт: Самсон и Гарафа.

Пятый акт: Самсон и филистимляне.

Однако, в отличие от античного театра, в пьесе Милтона действует не неумолимая судьба, одинаково карающая и правых и виноватых, но Провидение, ветхозаветный Бог, являющий Себя в истории избранного Им народа, и потому внешне жестко-классицистическая форма «Самсона» неожиданно вмещает в себя близкое барокко настроение кризиса, надлома, которое преодолевается лишь в самом конце пьесы. Милтон и теперь ломает привычные границы стилей, сплавляя воедино античное и библейское, барочное и классицистическое и подчиняя этот справ своему ярко индивидуальному видению мира и искусства.

Белый стих монологов трагедии при всей своей приподнятости льется легко и как-то по-особенному напевно, в лучших местах не уступая стиху «Потерянного рая» и мало чем напоминая аскетическую манеру «Возвращенного рая». В хорах же «Самсона-воителя» Милтон продолжил эксперименты, некогда начатые в «Люсидасе», введя непостоянный размер, возникающие изредка рифмы, быструю смену интонации и добившись эффектов, уникальных в истории английской поэзии. Недаром же эти хоры так высоко ценил крупнейший экспериментатор в области версификации Дж.М. Хопкинс.

За основу сюжета трагедии поэт взял главы из библейской Книги Судей (13–16), где Самсон изображен как один из вождей еврейского народа, совершивший целый ряд сказочных подвигов и прославившийся в борьбе с язычниками-филистимлянами. Милтон во многом следует библейскому тексту, рассказывая о различных эпизодах жизни героя словами хора или Маноя, отца Самсона. Но есть в трагедии и существенные отступления от источника. Так, поэт сделал Далилу не возлюбленной, а женой героя, придумал богатыря Гарафу и заставил Маноя просить

⁴⁶ *Jebb R.C. Samson Agonistes and the Hellenic Drama // Milton. Comos and Samson Agonistes. A Casebook / Ed. by G. J. Lovelock. L., 1975. P. 176.*



филистимлян отпустить сына за выкуп на свободу. Однако основное отличие заключалось в том, как Милтон переосмыслил образ главного героя. Если в Книге Судей Самсон был показан как сравнительно простая личность, сродни былинным богатырям, то у Милтона он стал сложным трагическим характером, борющимся и страдающим, который проходит череду искушений и в конце концов принимает решение, достойное Божьего избранника. (О таком избрании ангел возвестил матери Самсона до его рождения.) Тема свободы воли и осознанного выбора играет важнейшую роль и в этом произведении Милтона.

Поэт обратился к последнему эпизоду из жизнеописания Самсона, когда он уже вкусил всю горечь страдания. Преданный Далилой, которая коварно выведала тайну его богатырской силы, заключенную в назорейском обете не стричь волосы, остриженный и ослепленный, герой томится в тюрьме в Газе. На время оказавшись в уединенном месте рядом с темницей, где он чувствует запах весны и вольное дыхание неба (снова мотив пасторального оазиса, помогающего герою понять себя), Самсон предается размышлениям о своих несчастьях:

От рабской толкотни теперь могу
 Уйти и здесь, в уединенном месте,
 Искать покоя — впрочем, лишь для тела
 Возможен он, а беспокойный ум
 От мыслей он избавиться бессилён,
 Когда всем роем налетают, жалят
 И прошлым начинают искушать:
 Мол, кем ты был — и кем ты стал теперь...
 ...вот я ныне — предан и пленен,
 Осмеян, слеп и жду бесславной смерти?
 С небесным даром, силою такой,
 Влачить оковы медные! О сила
 И слава Божья, втоптаные в грязь!
 Кто должен был Израиль избавлять
 От ига филистимского? Где, спросим,
 Где он, тот избавитель? — Ныне в Газе
 На мельнице с рабами спину гнет,
 Невольник жалкий средь своих врагов.

(Здесь и далее перевод Т. Стамовой)



В словах этого знаменитого монолога Самсона, который критики часто сравнивают с монологами софокловского Эдипа, слышится горечь разочарования, жалость к себе и растерянность. Герой не понимает воли Бога, хотя и не смеет Его обвинять, зная, что сам виновен в своих несчастьях, ибо его разум оказался в плену у страсти («Что сила, если мудрость не дана / Ей в помощь?») Мысль о вечном мраке слепоты подводит Самсона к грани отчаяния:

Теперь меня ничтожней кто? Я стал
 Как червь среди людей. Последний раб
 Здесь царь передо мной. Куда ни кинь,
 Везде темница, даже и вне стен.
 Среди коварства, лжи, глумленья — шут,
 Мертвец, и тот, поди, живей меня.
 О мрак, мрак, мрак! Притом в зените дня.
 Непоправимый! Полное затменье!
 И никаких надежд!

Появившийся на сцене хор (иудеи из Данова колена) пробует поддержать Самсона, но, подобно друзьям Иова, лишь расправляет его раны, сравнивая его былую славу с нынешним падением и обвиняя в том, что он не выполнил возложенной на него Богом роли защитника отечества. Слова хора о праведности путей Бога хотя и абсолютно справедливы, все же не утешают героя, ибо он пока еще не осознал, в чем именно заключен смысл этих путей в отношении к нему лично.

Вслед за хором навестить Самсона приходит его престарелый отец Маной. Искренне любящий сына, но недалекий, Маной потрясен случившимся и с горя винит во всем Бога. Но Самсон сразу встает на защиту Всевышнего: он сам заслужил свои несчастья и его нынешнее рабство лучше, чем его былая самонадеянность и духовная слепота:

Мужество свое предав,
 Постыдной слабостью себя обрек
 На рабство — что страшнее может быть
 Честь, вера попораны! О рабский дух,
 Ликуй, под стать тебе твоя награда!
 Вся нынешняя нищета моя —
 Лохмотья, цепи — все ж не столь позорна,
 Как то бесчестье крайнее, тот плен,



Когда всему в себе я изменил
И не заметил своего паденья.
Что эта слепота в сравненье с той?

Подобное признание — уже шаг вперед навстречу духовному возрождению героя.

Не понимая этого, Маной рассказывает сыну, что ведет переговоры с филистимлянами о его выкупе в надежде облегчить его участь и вернуть его домой. Очевидно, что для Маноя главным являются радости и спокойствие семейного крова, физическая и душевная, а не нравственная и духовная сторона жизни. И это первое искушение, которое преодолевает Самсон. Такая жизнь не привлекает его, и он хочет умереть здесь, в рабстве, которое заслужил:

Душою изнемог я, все надежды
Повержены, и жизнь сама во мне
Устала от себя, и, чаю, скоро
Я с теми буду, кто познал покой.

Хор вторит Самсону, прося у Бога облегчить его страдания и послать ему мирный конец, «отдых от долгой муки». Хотя Самсон победил это первое искушение, растерянность и отчаяние пока еще не покидают его.

Следующий собеседник Самсона — его жена, филистимлянка Далила. Это, пожалуй, самый сложный характер трагедии. Вряд ли верно считать Далилу лишь вероломной обманщицей, как это делает хор и сам герой. Поэт не случайно из возлюбленной превратил ее в жену Самсона. Скорее всего, она по-своему любит его, но эта любовь не имеет ничего общего с идеалами супружества, как их понимал Милтон, раскрывший их смысл в трактатах о разводе и воплотивший их в образах Адама и Евы. Но Далила — не Ева. Любовь Далилы — это страсть, стремящаяся подчинить себе любимого, поработить его, взять на себя роль единовластной госпожи в супружеском союзе. Иными словами, героиня трагедии на деле воплощает ту самую куртуазно-петраркистскую модель чувства, к которой Милтон всегда относился крайне отрицательно. Далила говорит:

...ведь твоя свобода
К опасностям всегда тебя звала.
Что ж оставалось мне: страх ожиданья



И вдовье ложе, полито слезой?
 Нет, я желала, чтоб и днем, и ночью
 Ты был со мной — не филистимлян пленник,
 Но мой, любви моей, чтоб уж ничто
 И ниоткуда ей не угрожало.

Вместе с тем Далила, безусловно, очень привлекательна, и любовь Самсона к ней была во многом сродни физическому влечению, которое не до конца покинуло его и сейчас. Именно поэтому он запрещает жене прикасаться к нему. Для него встреча и разговор с Далилой — это еще одно искушение, двойной искус недолжных супружеских отношений и чувственной страсти, который герой преодолевает, прогоняя жену. И тогда перед уходом она полностью открывает карты, говоря, что, предав Самсона, она поступила как патриот своего отечества (патриотизм не исключает эгоистической страсти с ее стороны) и теперь ее будут славить как спасительницу родного края. Эти слова в свете скорой гибели множества ее соплеменников и, возможно, и ее самой под обломками храма в честь Дагона звучат двусмысленно и даже иронично. Но ни хор, ни герой не чувствуют этой иронии. Самсон лишь подводит итог встречи, говоря:

Любовных ссор конец бывает благ.
 Но вероломству оправданья нет.

В целом же беседа с женой, приведя Самсона в ярость, вывела его из мрака уныния и апатии и подготовила к новой встрече и новому искушению.

На этот раз Самсона посещает филистимский великан Гарафа, чтобы увидеть еще столь недавно внушавшего ужас его собратьям пленника и унижить его, посмеявшись над слепым богатырем. Теперь это уже искушение мирской славой, которую раньше так любил Самсон, удар по его гордыне. Ответ героя хвастливому и высокомерному Гарафе исполнен смирения, внутреннего достоинства и надежды, которая начинает возвращаться к Самсону:

Все поношенья ваши и издевки
 Я заслужил с лихвой, и Божья кара
 Меня постигла справедливо, знаю.
 И все же верю, что мой Господь
 Меня простит в конце...



Вызов же Самсона на поединок заставляет Гарафу сбавить спесь и спешно ретироваться.

Последним к Самсону приходит служитель храма Дагона, чтобы пригласить героя выступить на празднике в честь этого языческого бога, показав свою силу. Вместе с отросшими волосами сила вернулась к Самсону, но сначала он отказывается идти в капище, боясь оскверниться. Однако потом, передумав и полностью положившись на волю Бога, соглашается. Перед уходом он говорит хору:

Я чувствую: какое-то стремленье
 Овладевает мной и будит мысль,
 Как будто я от пут освобождаюсь.
 Пожалуй, я с посланцем их готов
 Пойти, но не затем, чтобы бесчестье
 Себе добыть и наш закон погрять.
 Коль дар предвиденья хоть в малой мере
 Нам дан, сей день великим для меня
 Стать должен иль, по крайности, последним.

У слепого героя открылось внутреннее духовное зрение, и это последний этап на пути его возрождения. Теперь Самсон готов к новым подвигам во славу Бога.

Но подвиги эти он совершает за сценой. Маной и хор лишь слышат страшный шум и крики. Вскоре появившийся вестник рассказывает им, что Самсон, ухватившись за колонны и раскачав их, разрушил храм, под обломками которого погибли все самые лучшие и знатные филистимляне, а вместе с ними и герой, самой своей смертью одержав сокрушительную победу над врагами отечества. Размышляя о гибели сына, Маной говорит хору:

Скорбеть нет времени теперь и нет
 Причин. Самсоном снова стал Самсон,
 Жизнь славную преславно завершив
 И полной мерою воздав врагам.
 Сыны Кафтора долго безутешны
 Пребудут и потомки их по всем
 Пределам филистимским. А Израиль
 Вернет себе и честь и волю — лишь бы
 Дар драгоценный ныне сохранил.
 Себя и дом свой на века прославил



Воитель наш. Всего ж отрадней то,
 Что Бог не отступился от него,
 Как мнили, но пребыл с ним до конца.
 Вины, бесчестья нет — одно лишь благо
 И утешение великой смерти.

Смерть, в которой отчаявшийся Самсон еще совсем недавно видел избавление от страданий и позора, на самом деле открыла возродившемуся герою дорогу к подвигу и славе и подготовила грядущее вскоре окончательное освобождение его народа. Вспомним, что Голиаф, сраженный пращой Давида, в трагедии Милтона — сын Гарафы.

Выражаясь словами хора в самом конце трагедии, Господь, Чей «лик от смертных скрыт, / Но обращен к ним неизменно», привел все к благой цели. Как и Адам, Самсон сумел победить себя. И эта победа героя над одолевавшими его сомнениями и отчаянием, над обурававшими его страстями по-своему не менее важна, чем победа над врагами. Об этом говорит и само заглавие трагедии, которое в подлиннике звучит так: *Samson Agonistes*, где греческое слово «*Agonistes*» может означать не только «участвующий в играх, сражающийся» и соответственно «победитель», но и (в христианской традиции) — «мученик» и даже «святой»⁴⁷. Милтоновского Самсона вряд ли можно назвать святым. Но внутренние мучения, сражение с самим собой и победа в этой схватке, обусловившая его победу над врагами, — главные этапы духовного становления героя. При этом борения духа Самсона тем более мучительны, что в отличие от Адама он не знает воли Бога о нем. (В пьесе нет ни Рафаила, ни Михаила, которые бы объяснили смысл происходящего.) То, что на протяжении пьесы лик Бога скрыт от героя, хотя и «обращен к нему неизменно», придает действию острое напряжение, выдвигая на передний план проблему осознанного нравственного выбора. В конечном же счете выбор Бога и человека совпадают и Творец оправдывает «Свои пути пред тварью». Этой теме, заинтересовавшей его еще в молодости («Комос», «Люсидас»), Милтон остался верен и на склоне дней.

Милтон-поэт получил признание еще при жизни, а в XVIII веке его уже стали считать классиком, автором лучшей эпопеи на

⁴⁷ *Milton. Complete Shorter Poems / Ed. by J. Carey. L., 1997. P. 349.*



английском языке. Еще в начале столетия Аддисон посвятил автору «Потерянного рая» несколько статей, сравнив поэму с эпическими Гомера и Вергилия, а ближе к концу века влиятельнейший Сэмюэл Джонсон написал биографию поэта. Правда, признавая значение Милтона, Джонсон также и критиковал его за приверженность республиканизму, а его стихи — за несоответствие канонам августианского неоклассицизма, неправдоподобие характеров (Адам и Ева в раю) и трудности поэтического синтаксиса. О всеобщем признании Милтона говорит тот факт, что Гендель написал ораторию на стихи «Самсона» и переложил на музыку *L'Allegro* и *Il Penseroso*, а лучшие художники столетия, в том числе и Блейк, иллюстрировали его стихи. Что же касается поэзии, то благодаря Милтону белый стих в XVIII столетии уступал по популярности лишь героическому куплету, а влияние автора «Потерянного рая» послужило стимулом для таких разных художников, как Джон Драйден, Александр Поуп, Эдвард Юнг, Джеймс Томсон и Уильям Купер.

В эпоху романтизма в Англии сложился своеобразный культ Милтона, которого тогда не просто считали классиком, но и ставили на второе место после самого Шекспира. В отличие от предыдущего столетия, когда раны гражданской войны еще были свежи в памяти, романтики превозносили автора «Потерянного рая» и как поэта, и как гражданина (вспомним цитированный выше сонет Вордсворта) и каждый крупный художник слова так или иначе осваивал его традицию. Здесь можно упомянуть и Колриджа, и Байрона, и Шелли, и Китса. Но, пожалуй, ярче всего эта связь проявила себя в творчестве Блейка, всю жизнь размышлявшего о Милтоне и назвавшего одну из своих самых сложных поэм его именем, и в поэзии Вордсворта, особенно в его сонетах и автобиографической поэме «Прелюдия», где милтоновский Эдем стал земным раем детства с его постальгическими воспоминаниями.

Викторианцам Милтон был уже не так близок, как романтикам, хотя большинство из них признавали его авторитет. Но при этом их гораздо больше интересовал Милтон-поэт, а не гражданин, а его приверженность пуританским ценностям была для них не столько достоинством, сколько недостатком. Интерес же к поэзии Милтона больше всего проявил себя в творчестве Теннисона, но он есть и у Хокинса, продолжившего стихотворные эксперименты «Самсона», и у Гарди, и у раннего Йейтса.



Положение вещей изменилось лишь в первой половине XX века, когда против Милтона выступили поэты-модернисты Э. Паунд и Т.С. Элиот, попытавшиеся низвергнуть автора «Потерянного рая» с поэтического олимпа. Однако сама страстность их инвектив говорила о том, насколько Милтон был важен для них пусть и как влияние, которое они стремились преодолеть. С другой стороны, их нападки побудили многих представителей академической науки встать на защиту поэта и заново прочесть его творчество в свете идей XX века. Поэты же, сохранившие приверженность романтической традиции, и прежде всего поздний Йейтс и Дилан Томас, по-прежнему осваивали наследие Милтона, хотя они, быть может, прямо и не говорили об этом⁴⁸. Опосредованное влияние автора «Потерянного рая» можно обнаружить и в творчестве художника совсем другого плана — У.Х. Одена.

Однако к началу 60-х годов XX века споры о Милтоне исчерпали себя, и его место на поэтическом олимпе оказалось как никогда прочным, а статус классика незыблемым. В конце XX века расцвела так называемая милтоновская индустрия, и сейчас количество новых исследований творчества поэта в два раза превосходит количество работ, посвященных Блейку и Йейтсу. В эти годы о Милтоне писали критики всех основных школ литературоведения (новые критики, феминисты, марксисты, психоаналитики, структуралисты, постструктуралисты и деконструктивисты), которые со своих, порой противоречащих друг другу позиций анализировали его творчество⁴⁹. Но, как и в случае с другими классиками, никто из них не сказал по-

⁴⁸ *Griffin D. Milton's Literary Influence // The Cambridge Companion to Milton. P. 257.*

⁴⁹ Из многих работ новых критиков хочется особо отметить статьи Ф. Ливиса, поддержавшего Т.С. Элиота, и ответ К. Рикса, защитившего Милтона (*Ricks C. Milton's Grand Style. Oxford, 1963*). Еще раньше на защиту поэта встал К. Льюис (*Lewis C.S. A Preface to Paradise Lost. Oxford, 1912*). Некоторые работы феминисток (С. Гилберт) и марксистов (К. Хилл) были упомянуты выше. Психоаналитическая школа литературоведения представлена книгой: *Kerrigan W. The Sacred Garden. Cambridge, 1983*. Образцом деконструктивистского подхода служит исследование: *Rapaport H. Milton and the Post Modern. Lincoln, 1983*, а в духе постструктурализма написана статья: *Eagleton T. The God That Failed // Re-Membering Milton: Essays on the Texts and Traditions. L., 1987*. Помимо этих исследований в последние годы было опубликовано множество других важных и интересных работ (см. библиографию в кн.: *Bradford R. The Complete Critical Guide to John Milton. L., 2001*).



следнего слова. Новое время постоянно выдвигает новые оценки, и творчество Милтона продолжает жить и привлекать к себе новых читателей.

В России Милтоном заинтересовались еще в XVIII веке. Об английском поэте знали уже Кантемир и Тредиаковский. Вскоре же появился и первый перевод «Потерянного рая», сделанный в прозе с французского языка и названный «Погубленный рай» (1745). Его осуществил А.Г. Строганов, который, видимо, по цензурным соображениям не решился его опубликовать, и долгое время этот перевод ходил по рукам в рукописном виде, оказав существенное влияние на другие русские переводы XVIII столетия. Полный русский текст эпопеи Милтона появился в печати в 1780 году. Этот перевод также в прозе и тоже с французского сделал префект Московской духовной академии Амвросий (Серебрянников), впоследствии архиепископ Екатеринославский⁵⁰. Затем Амвросий перевел и «Возвращенный рай» (опубликован в 1803 году). Однако до этого перевод «Возвращенного рая» (тоже с французского) был опубликован И. Грешищевым (1778). Вслед за этим последовали и другие переводы в прозе. Лучшим из них, пожалуй, был перевод обеих эпопей А. Зиновьева, сделанный с подлинника и увидевший свет в 1861 году. Первый полный (пока еще не очень удачный) перевод обеих поэм в стихах был предпринят Е. Жадовской (1859), хотя до нее отдельные фрагменты «Потерянного рая» уже пытались переводить В. Жуковский и М. Вронченко. Вслед за этим последовали и другие переводы в стихах. Лучшим дореволюционным переводом стал перевод О. Чюминой (1899).

Среди русских писателей, интересовавшихся Милтоном в XVIII веке, помимо Кантемира и Тредиаковского следует назвать Хераскова, Новикова, Державина и Радищева⁵¹. В подражание Милтону была написана и анонимная поэма «Истинный свет» (1780). Среди романтиков Милтоном первым заинтересовался Жуковский. Декабристы, и особенно Кюхельбекер, тоже увлеклись английским поэтом, на романтический лад видя

⁵⁰ Как ясно из предисловия к переводу, Амвросий гораздо лучше, чем его современник С. Джонсон, понял расхождение взглядов Милтона с ортодоксальным христианством, факт, ставший окончательно очевидным много позже, после публикации «Христианской доктрины» (1825).

⁵¹ Подробнее о связях Милтона с русской литературой см.: *Boss V. Milton and the Rise of Russian Satanism. Toronto, 1991.*



в нем пророка свободы. Знал Милтона и Пушкин, который высоко ценил поэзию автора «Потерянного рая», назвав его «великой тенью». Но особенно близок поэт был Лермонтову, что ярко проявило себя в «Демоне», где, однако, главный герой все же лишен милтоновской грандиозности и переосмыслен в романтическом духе. Писатели второй половины XIX столетия тоже, конечно же, знали Милтона, и Достоевский даже использовал в «Легенде о Великом инквизиторе» тот же евангельский сюжет, что и Милтон в «Возвращенном рае». Но особый интерес к Милтону возродился в конце века у символистов, а также в живописи (полотна Врубеля) и театре (сценические образы Шаляпина, взрывавшие привычные оперные стереотипы). Тогда же Е.А. Соловьев написал и биографию поэта («Милтон, его жизнь и литературная деятельность», 1894), где ученый продолжил романтическую «сатанинскую» линию интерпретации Сатаны, отождествив его с Прометеем и увидев в нем черты сходства с Кромвелем. Эту традицию впоследствии развил и Луначарский, который уже после революции сумел защитить Милтона от нападок пролеткультовцев, видевших в нем сугубо религиозного поэта. После Октябрьской революции влияние Милтона в русской литературе пошло на убыль, хотя в романе Булгакова «Мастер и Маргарита», как представляется, есть параллели с «Потерянным раем». Однако в эти годы интерес к Милтону не угас, о нем писали критики, трактовавшие его творчество с марксистской точки зрения, и в свет вышли новые переводы его поэзии (а это искусство в советскую эпоху в силу разных внелитературных причин достигло расцвета), среди которых хочется прежде всего назвать лучший по сей день перевод «Потерянного рая» А.А. Штейнберга (1976).

Сейчас, в начале XXI века, в постсоветской России, прошедшей период переоценки ценностей и признавшей значение духовных основ жизни, Милтон остается классиком, творчество которого живо и постоянно привлекает к себе новые поколения читателей, каждый раз по-своему открывающих его для себя в меняющейся перспективе времени.

ВОРДСВОРТ В ПЕРИОД
ТВОРЧЕСКОГО РАСЦВЕТА,
1797–1807

(о природе, человеке и обществе)

Какая сила
Провидческая правит ход ветров,
Что воплощается в загадку слов!
Там мгла живет и целый сонм теней
Вершат свою работу, словно в доме,
Где безраздельно царствуют они.
Но свет божественный сквозь эту мглу
Прозрачную проходит, прикасаясь
Ко всем вещам и формам, и тогда,
Подхвачены течением стиха,
Они пред нами предстают, как будто
В мгновенной вспышке молнии и славе
Такой, что им не снилось никогда.

(«Прелюдия», книга 5)

Однажды в 1800 году тридцатилетний Уильям Вордсворт (1770–1850), тогда уже вошедший в пору творческой зрелости и овладевший секретами мастерства, прочитал своему другу — поэту, критику и философу Сэмюэлю Тейлору Колриджу (1772–1834) — строки недавно написанного стихотворения «Был мальчик» (There was a boy), которые вошли затем в автобиографическую поэму «Прелюдия». Речь в них шла о десятилетнем мальчике из Озёрного края, который жил одной жизнью с природой. Он умел подражать голосу сов, и совы откликались на его «ауканье». Но он умел слушать и тишину:



А когда порой

Глубокой тишине угодно было
 Испытывать его, он с удивленьем
 Мог в сердце, где-то очень далеко,
 Потоков горных голос различить
 Иль вдруг найти там целую картину
 С торжественными скалами, лесами
 И зыбким небом, что озерной гладью
 Все с наслажденьем выпито до дна.

*(Здесь и далее «Прелюдия» (1805)
 цитируется в переводе Т. Стамовой)*

Услышав эти строки, Колридж воскликнул: «Я бы узнал их везде; и даже если бы я увидел их, пробегая по пескам Аравийской пустыни, я бы немедленно закричал: Вордсворт!»¹

Колридж был совершенно прав. Как и всякий большой поэт, Вордсворт в ту пору уже нашел свой неповторимый голос, свою особенную поэтическую интонацию, свою, присущую только ему одному манеру письма, которую легко отличить, даже если мы не знаем или не помним отдельные места его стихов.

В данном отрывке неповторима плавная, свободно льющаяся интонация и особые ритмы белого пятистопного ямба, которому поэт учился у Милтона, но который он сумел приблизить к разговорной речи, заземлив, но не лишив высокой поэтичности. Неповторима и столь поразившая Колриджа образность этих строк — далекие горные потоки, звучащие в сердце мальчика, «зыбкое небо», отраженное в «озерной глади», словно пришившей его в свое лоно. Суровая и величественная красота Озёрного края здесь слита с душевной жизнью персонажа, так что внешнее и внутреннее становятся единым целым. Так издали услышать шум горных водопадов и так увидеть отраженное в озере небо мог только один Вордсворт.

Так же как мы не спутаем взятые наугад строки Пушкина со строками Лермонтова или Тютчева, а строки Пастернака со строками Ахматовой, Цветасвой или Мандельштама, так англичане сразу же отличат стихи Вордсворта от стихов Шекспира, Милтона, Байрона, Китса, Т.С. Элнота или Йейтса. (В русских переводах разница между ними всеми порой бывает сглажена благодаря единому послепушкинскому стилю переложения.)

¹ The Collected Letters of S.T. Coleridge: In 6 vols. Oxford, Vol. 1. 1956. P. 452–453.



Вне всякого сомнения, Вордсворт стоит как равный в одном ряду с этими великими стихотворцами. Именно поэтому его поэзию с детства знает каждый английский школьник. А большинство критиков сегодняшнего дня как в Англии, так и в США, проделав огромную текстологическую работу и опубликовав ранние варианты его произведений, которые часто существенно отличаются от более поздних версий, единодушно признали Вордсворта крупнейшим поэтом-романтиком, а «Прелюдию» — лучшей английской поэмой XIX века.

В отличие от других английских поэтов-романтиков Вордсворт далеко не сразу нашел себя как художник. Ему было уже двадцать семь лет, когда он окончательно поверил в свои силы. С этого момента началось так называемое золотое десятилетие (1797–1807), период, когда он написал свои лучшие стихи. Напомним, что к двадцати семи годам Китса не было в живых, а Колридж, Байрон и Шелли уже успели сочинить многие прославившие их произведения. Вордсворт же медленно и упорно искал себя как личность и как художника, увлекаясь, разочаровываясь, снова увлекаясь и опять разочаровываясь, но упорно продолжая поиск.

Вордсворт родился на севере Англии, в графстве Камберленд, в так называемом Озёрном крае. Эти места славились своей величественно прекрасной и в XVIII веке еще дикой природой, с ее крутыми скалами и шумящими водопадами, высокими холмами и зелеными, заросшими цветами и деревьями ложбинами, свободно текущими горными ручьями и гордостью этих мест — огромными озерами с их бескрайней водной гладью. В детстве любимым занятием будущего поэта были прогулки на лоне природы, которая на всю жизнь стала для него родной. Сюда он вернулся уже взрослым, как только позволили обстоятельства, и здесь он прожил до конца своих дней.

Судьба не баловала юного Вордсворта. Он рано стал сиротой. Ему было восемь лет, когда умерла его мать, а в тринадцать он потерял и отца. Вместе с тремя братьями и младшей сестрой Дороти будущий поэт остался без средств к жизни. Заботу о нем, его братьях и Дороти взяли на себя родственники, отношения с которыми у юного, очень независимого и свободомыслящего Уильяма не сложились.

Окончив школу в родном Озёрном крае, он несколько лет



учился в Кембридже и получил диплом, но не захотел выбрать себе какую-либо считавшуюся респектабельной профессию, на чем настаивали его родственники. Он не видел себя ни в качестве юриста, ни в роли приходского священника, хотя одно время ввиду безвыходности положения и подумывал о принятии сана. Да и в своем поэтическом призвании он пока еще не был полностью уверен. В любом случае для того, чтобы стать свободным художником и спокойно писать стихи, нужны были деньги, которых у него тогда не было. В течение нескольких лет юный Вордсворт никак не мог наладить жизнь, что послужило поводом для крайнего неудовольствия опекунов, оплативших его учебу в университете и время от времени продолжавших давать ему деньги. В эту тяжкую пору метаний и поисков складывались, а затем, трансформируясь, менялись его эстетические взгляды и политические пристрастия. Не желая идти легкими путями, поэт выросл медленно и трудно.

Вордсворт начал писать стихи еще в школе, что всячески поощрял его учитель Уильям Тейлор, который, пытаясь воспитать вкус мальчика, познакомил его с современной сентиментальной и предромантической поэзией, и в частности с произведениями Томаса Грея, Уильяма Коллинза, Томаса Чаттертона и Джеймса Бити. Знал юный Уильям и стихи Уильяма Купера и Роберта Бернса.

Первые опыты пера Вордсворта были явно подражательны. Так, «Долина Эствей» (1787), которую он написал четырехстопным рифмованным ямбом по образцу диптиха Милтона «L'Allegro» и «Il Penseroso» в семнадцать лет, восходит к традиции популярных тогда локодискриптивных стихотворений, где авторы описывали свои впечатления от тех или иных мест. На склоне лет сам Вордсворт считал поэму важным этапом в своем становлении художника, поскольку в ней он в первый раз почувствовал и попытался изобразить «бесконечное разнообразие явлений природы»². Современные же исследователи обнаружили в поэме и строки, рассказывающие о реакции юного поэта на смерть отца, которые своим исповедальным тоном якобы предвосхитили аналогичное место из «Прелюдии»³. Возможно, но

² The Poetical Works of William Wordsworth: In 5 vol. Oxford, 1952–1954. Vol. 1. P. 319.

³ *W.D. Wordsworth's Poetry to 1798 // The Cambridge Companion to Wordsworth.* Cambridge, 2003. P. 23.



строки эти как-то теряются в общей массе различных описаний долины Эствей и ее живописных окрестностей.

В течение нескольких лет после этого юный поэт продолжал сочинять, но не торопился печатать написанное. Так будет и в дальнейшем. Вордсворт всегда крайне неохотно расставался с рукописями, постоянно переписывая и заново редактируя их, иногда на протяжении очень долгих лет. При этом наиболее удачные строки или даже целые отрывки он мог переносить из одного сочинения в другое, где, как ему казалось, они были больше на месте. Но было и еще одно обстоятельство. Отношения Вордсворта с критиками катастрофически не сложились. Так, например, публикация первого тома «Лирических баллад» (1798) вызвала отрицательный отзыв поэта Роберта Саути, ставшего тем не менее в поздние годы жизни другом Вордсворта. А много позже влиятельный Фрэнсис Джеффри, редактор «Эдинбургского обозрения», начал свою рецензию на «Прогулку» (1814) следующими словами: «Это никуда не годится» (*This will never do*). Вордсворт крайне болезненно реагировал на подобные оценки. Еще в 1798 году он писал другу: «Нет нужды советовать мне не печататься; этого я боюсь больше смерти»⁴. Подобного мнения он придерживался всю оставшуюся жизнь.

Свои первые произведения поэт опубликовал только в 1793 году, да и то лишь потому, что ему крайне не хватало денег. К этому времени он уже успел закончить Кембридж и побывать за границей: во Франции, Швейцарии и Италии. Эти путешествия сыграли очень важную роль в его жизни.

Практически все исследователи, пишущие об английском романтизме, обязательно говорят о влиянии событий Французской революции на его формирование. Это, разумеется, вовсе не дань вульгарной социологии, но неопровержимый факт, подтвержденный множеством документов. Однако в отличие от других романтиков только Вордсворт стал живым очевидцем этих событий, и потому они оказались для него гораздо ближе и его отношение к ним было намного более личным. Вот как сам поэт вспоминал об этом на склоне лет: «Я отправился в Париж во время революции в 1792 или в 1793 годах и оказался вовлеченным в самую гущу событий; я встретил там

⁴ Ibid. P. XIV.



приехавшего раньше меня мистера Джеймса Уотта, который был таким же горячим энтузиастом всего происходящего, как и я. Так мы оба начали жизнь как пылкие и бездумные радикалы; но мы оба впоследствии, подобно всем разумным людям, как мне кажется, стали добропорядочными трезвыми консерваторами»⁵.

Как видим, Вордсворт высказался достаточно туманно, отделившись общими словами и даже спутав даты. На самом деле он ездил во Францию в 1790-м и снова в 1791–1792 годах. Конечно, престарелого поэта могла подвести память, но вместе с тем, став «добропорядочным трезвым консерватором», он, скорее всего, намеренно обошел острые углы, сгладив меру своего юношеского радикализма и степень своей вовлеченности в ход событий. Отчасти эта тенденция видна и в «Прелюдии», особенно в ее последнем варианте (1850). В жизни все было не совсем так просто.

В 1790 году двадцатилетний Вордсворт во время своего первого путешествия по Франции, которое он совершил вместе с университетским товарищем Робертом Джоунсом, стал свидетелем всенародного празднества французов в связи с годовщиной падения Бастилии. Всеобщее ликование поразило и обрадовало поэта. Но целью поездки были все-таки Швейцарские Альпы, которые тогда считались традиционным символом свободы как естественной, природной, так и гражданской, республиканской, куда молодые люди и отправились, чтобы перейти через Симплонский перевал.

Окончив университет в 1791 году, Вордсворт некоторое время жил в Лондоне, где он, очевидно, познакомился с английскими радикалами, которым Французская революция дала надежду на осуществление реформ у себя на родине. Трудно сейчас сказать, насколько тесными были эти контакты. Но в конце года поэт вернулся во Францию уже один и сразу попал в гущу событий. Оказавшись в Париже, он посетил Национальную ассамблею и Клуб якобинцев, где стал свидетелем жарких дебатов о судьбах Франции. А затем он отправился в Орлеан и оттуда в Блуа. В этом маленьком провинциальном городке Вордсворт подружился с Мишелем Бопюи, французским офи-

⁵ *Erdman D.V. The Dawn of Universal Patriotism: William Wordsworth Among the British in Revolutionary France // The Age of William Wordsworth. Critical Essays on Romantic Tradition. New Brunswick; L., 1987. P. 3.*



цером, твердым сторонником дела революции, который привлек Вордсворта, пока еще лишь смутно ориентировавшегося в происходящем, на свою сторону, окончательно сделав его «пылким и бездумным радикалом».

Вот как сам поэт вспоминал об этом в девятой книге «Прелюдии»:

И когда

Однажды девочку мы повстречали
 В пути, от голода едва живую,
 Что еле попевала за теленком,
 Идущим впереди и бечевою
 Привязанным к ее руке, сама же
 Вязала на ходу, склоняясь к вязанью
 Как будто в забытьи, — мой друг тогда
 Сказал, волнуясь: «Вот против чего
 Мы боремся!» Я верил вместе с ним,
 Что зло преодолимо — скоро
 Его не будет, и земля с лихвой
 Вознаградит уставшее дитя
 За непомерные ее труды;
 И все, что этому мешало, будет
 Упразднено навек — пустое чванство,
 Жестокость, алчность власти — одного
 Иль меньшинства ничтожного — и вот,
 Как бы венец, апофеоз всего,
 Народ, взяв в руки власть, свои законы
 Немедля установит — к торжеству
 И счастью человечества.

Действительно, с этого момента Вордсворт тоже поверил в «преодолимость зла». Идеал утопии грядущего золотого века человечества, когда воцарятся свобода, равенство и братство, на долгие годы остался близким поэту, хотя его отношение к Франции и происходящим там событиям постепенно менялось. Знаменательно, что в подтексте известного сонета, посвященного Бонапарту (1802) («С печалью смутной думал я не раз / О Бонапарте»), все еще слышится грусть о том, что Бонапарт, захватив власть и затеяв военные кампании, оказался недостойным высоких идеалов 1789 года и не захотел «торжества и счастья человечества»:



Не в битвах, где начальствует приказ,
Рождается правитель справедливый —
Умом и волей твердый, как алмаз,
Душой своей, как мать, чадолюбивый.

(Перевод Г.М. Кружкова)

Но тогда в Орлеане в 1791 году случилось и еще одно важное событие, накрепко привязавшее поэта к Франции. Он познакомился с Аннет Валлон, дочерью провинциального хирурга, и между молодыми людьми вспыхнула любовь. Вскоре Аннет узнала, что ждет ребенка: в конце 1792 года у Вордсворта родилась дочь Каролина. Но сам поэт не смог присутствовать при ее рождении — у него не было средств, чтобы жениться и содержать семью. Нужно было искать выход, и незадолго до появления Каролины на свет он вернулся в Англию в надежде что-то предпринять и как-то уладить ситуацию. Однако в начале 1793 года после казни Людовика XVI Англия вступила в войну с Францией, и всякие контакты с Аннет и дочерью стали невозможны. Вордсворт увидел их только в 1802 году во время краткого мира, когда его жизнь переменилась и он решил жениться на Мэри Хатчинсон. Долгие годы поэт, ничего не зная о судьбе Аннет и дочери, с волнением и беспокойством следил за событиями во Франции, которые влияли не только на «торжество и счастье человечества», но и на его личную судьбу.

Вернувшись на родину, Вордсворт напечатал две ранее написанные поэмы, чтобы хоть как-то заработать деньги и помочь Аннет и дочери. Это были «Вечерняя прогулка» (1787–1789) и «Описательные зарисовки» (1791–1792). Обе они, если сравнить их с более зрелыми вещами, еще по-прежнему юношески несовершенно. «Вечерняя прогулка», написанная рифмованными двустихиями, самым популярным в XVIII столетии поэтическим размером, продолжает традицию локодескриптивной поэзии. Вордсворт рисует живописные места вокруг озера Уиндермир, снова показывая читателю «бесконечное разнообразие явлений природы», увиденных при заходе солнца, в сумерках и при лунном свете. Но в достаточно живо написанную идиллическую картину сельской природы с ее мирными пастухами и величественными лебедями неожиданно вторгается несчастная нищенка и ее голодающие дети, страдающие от прихотей погоды. Так тема страданий обездоленных, униженных и ос-



корбленных, выброшенных за борт жизни входит в поэзию Вордсворта, чтобы в дальнейшем стать важнейшей частью его творчества.

Вторая поэма — «Описательные зарисовки», — написанная в той же локодескриптивной традиции и тем же размером, рассказывает о путешествии в Альпы. В духе времени Вордсворт восторгается живописными и возвышенными пейзажами. Но школа Мишеля Бопюи не прошла даром. Жизнь швейцарских крестьян, наследников бывшего золотого века республиканских свобод, которые им в прошлом удалось отстоять, вызывает особое восхищение поэта. «Описательные зарисовки» он закончил молитвой о Франции в надежде, что она окажется непричастной «захватнической политике, жадности и гордости». Неудивительно, что опубликованная уже после начала войны поэма не вызвала в Англии особых восторгов. Однако прозорливый Колридж все-таки сумел разглядеть в этих еще ученических произведениях руку большого поэта. Он был единственным из всех, кто смог это сделать. В целом же обе поэмы остались практически незамеченными.

Живя во Франции, юный Вордсворт надеялся, что революционный порыв охватит и Англию и вскоре наступит новый золотой век человечества. По возвращении на родину он убедился, что до этого было весьма далеко. Правда, в Англии действовали разного рода группы активистов по защите прав человека, наиболее заметной из которых было Лондонское корреспондентское общество. Но все они вовсе не призывали к революционным преобразованиям, а лишь стремились к конституционным реформам. Исключением были разве что немногочисленные сторонники Томаса Пейна, написавшего трактат «Права человека» (1791–1792), где он пытался защитить дело революции, и бежавшего во Францию, чтобы избежать ареста. Война с Францией вызвала усиление правительственной цензуры внутри страны, развязав преследование инакомыслящих по «акту о подстрекательстве» и приведя к судебным процессам над «друзьями свободы».

В подобной обстановке, как это часто случалось и потом, многие сторонники либерализма быстро отказались от своих взглядов. Одним из них был некто Ричард Уотсон, епископ Лландаффа, незадолго до того приветствовавший стремление французов «освободить себя и своих потомков от деспотиче-



ской власти». Теперь же в приложении к своей проповеди епископ, ничтоже сумняшеся, заявил, что французы являют собой «унизительную картину человеческой природы, страсти которой не управляются религией и не подчиняются закону»⁶. Пылкий Вордсворт ответил епископу гневным «Письмом к епископу Лландаффа» (1793), написанным, по его собственным словам, «в духе республиканизма», где он пытался защитить правомерность казни Людовика XVI и с юношеским максимализмом утверждал, что необходимо уничтожить и аристократию, без которой монархия не может существовать, как систему «вымышленного превосходства»⁷. Вордсворт все-таки не решился напечатать «Письмо»: столь радикальные суждения наверняка привели бы к судебному преследованию и вполне могли бы стоить поэту свободы. Оно было обнаружено в его бумагах и опубликовано только после его смерти. Ставший на склоне лет «добропорядочным трезвым консерватором» Вордсворт вряд ли одобрил бы эту публикацию.

Между тем события во Франции приняли трагический оборот. Там начался печально знаменитый период террора, развязанного революционным правительством во главе с твердокаменным фанатиком — «неподкупным» Робеспьером. Исполнительная власть в стране была отдана зловещему Комитету общественного спасения, разославшему по провинции своих комиссаров, а главным орудием террора стал революционный суд, который решал все дела крайне быстро и без всяких юридических формальностей, отправляя людей на гильотину по первому подозрению. Палачи не знали отдыха, заливая кровью часто ни в чем не повинных «подозреваемых» всю страну. Топор гильотины закончил свой жуткий стук лишь после низложения и казни самого Робеспьера (28 июля 1794 года).

Если Вордсворт пытался оправдать казнь короля пресловутой революционной необходимостью момента, то зверства террора такому оправданию не поддавались, и поэт отлично понимал это. Смерть Робеспьера снова дала ему некоторые надежды на «торжество и счастье человечества», но и эти надежды вскоре рухнули благодаря агрессивной политике республиканского правительства, для которого громкая военная

⁶ Gill S. William Wordsworth. A Life. Oxford, 1989. P. 71.

⁷ Ibid. P. 72.



слава Франции, дух державного шовинизма стали важнее свободы.

Тем не менее сами утопические идеалы грядущего счастья человечества остались для Вордсворта непреложными. Он продолжил общение с радикалами у себя на родине и на этой почве в 1795 году познакомился с Колриджем. Но еще раньше, очевидно в 1794 году, он увлекся философией Уильяма Годвина (1765–1836), чьим «Рассуждением о политической справедливости» (1793) тогда зачитывались все английские вольнодумцы.

Тесно связанный с философией Просвещения, и прежде всего с Руссо, Годвин верил в силу разума, открывающую человеку путь к истине. Он утверждал, что для любого мыслящего существа есть только одно правило поведения — справедливость и только один способ понять это правило — использовать свой разум. Истина для него была всемогущей, а человек обладал способностью к постоянному совершенствованию. С этих позиций он критиковал неравенство и призывал к служению общественному благу.

Поэт познакомился с Годвином лично в 1795 году, заявив, что тот помог ему обратиться от доктрины эгоистических интересов к доктрине альтруизма⁸. Вордсворту в те годы были близки социальная программа Годвина и его нравственный пафос, но философ также помог поэту, не расставаясь с утопическими идеалами золотого века человечества, сформулировать свое отношение к террору во Франции. Из писем этого времени ясно, что Вордсворт, лишь недавно пытавшийся защитить казнь Людовика XVI, теперь считает насилие несовместимым с истиной, которую нужно искать с помощью разума и путем воспитания людей. В свете подобных мыслей он пишет другу прямо и откровенно: «Я испытываю отвращение при одной только мысли о революции»⁹. Как видим, пройдена дистанция огромного размера, хотя и спустя десять лет поэт все еще считал себя республиканцем.

Критика социальной несправедливости, развернутая Годвином и близкая Вордсворту, проникла в его следующую поэму — «Равнину Солсбери», написанную довольно легко льющей спенсеровой строфой. Она была начата летом 1793 года, затем

⁸ *Jacobus M. Tradition and Experiment in Wordsworth's Lyrical Ballads (1798)*. Oxford, 1976. P. 22.

⁹ *The Letters of William and Dorothy Wordsworth. The Early Years, 1787–1805*. Oxford, 1967. P. 124.



поэт вновь вернулся к рукописи, существенно переработав поэму и превратив ее в «Приключения на Равнине Солсбери» (1795). Путешествуя по безлюдной равнине, лирический герой случайно встречает несчастную женщину, судьба которой сломлена войной. Ее отец, потомственный крестьянин, из-за политики огораживания лишился земли и вскоре умер. Муж, оставшись без работы, записался во флот. Вместе с ним и тремя детьми она отправилась в Америку, где тогда шла Война за независимость. Там муж и дети умерли в один год. Вернувшись на родину, она была вынуждена стать бродячей нищенкой. Во втором варианте поэмы, «Приключениях на Равнине Солсбери», нищенка встречает другого изгоя общества, который тоже рассказывает свою историю. Его насильно завербовали и отправили на войну в Америку. Вернувшись обратно, он лишился денег и даже под давлением обстоятельств совершил убийство, которое мучает его совесть. Несчастный матрос находит умирающую от чахотки жену и после ее смерти спокойно предает себя в руки правосудия.

Сочувствие к судьбе обездоленных, проявленное Вордсвортом еще в «Вечерней прогулке», теперь сплеталось с очевидным антивоенным пафосом поэмы. Однако сама поэма вовсе не служила простым «рупором идей» радикально настроенного автора. Изгой общества в ней впервые в творчестве поэта представляли как живые люди, которых читатели того времени могли встретить и с легкостью узнать¹⁰. Более того. Горькая судьба обездоленных героев не только делала их изгоями, но и калечила их души¹¹. Здесь, во внимании к внутренней жизни героев, отчетливо проступало новаторство Вордсворта как поэта, которое он вскоре полностью раскрыл в «Лирических балладах». Вся поэму скрепляло и единство достаточно мрачного настроения, запечатленного в знаменитом видении автора, которое посетило его около памятника кельтского периода Англии Стоунхенджа, где жрецы-друиды якобы приносили человеческие жертвы. Образ человеческих жертв, сгорающих на костре, неминуемо соотносился с войной и «ужасами сегодняшнего дня» и вместе с тем вносил в поэму модный тогда элемент готики.

¹⁰ *Noyes R.* William Wordsworth. N.Y., 1971. P. 30.

¹¹ *Wu D.* Op. cit. P. 30.



Однако увлечение философией Гюдвина было недолгим. Вскоре Вордсворта начал тяготить сугубый рационализм автора «Рассуждений о политической справедливости». Одного только разума и жидущейся на нем справедливости теперь ему уже было явно мало.

Отход от философии Гюдвина виден в следующем большом произведении Вордсворта — написанной белым стихом в подражание Шекспиру трагедии «Жители пограничья» (1796–1797). Ее действие происходит в XIII веке на границе между Англией и Шотландией, в пустынной местности, где царит вольница и каждый человек живет по собственным законам. В трагедии два главных героя. Один из них, Освальд, отчасти напоминающий шекспировского Яго, в молодости во время морского плавания совершил тяжкое преступление. Поверив клевете матросов, он оставил капитана корабля умирать на необитаемом и непригодном для жизни острове. Вскоре он узнал, что капитан был невиновен. Отныне Освальд из наивного юноши превратился в лишенного всяких моральных принципов циничного злодея наподобие шиллеровского Франца Моора. Ученые в подавляющем большинстве увидели здесь полемику с Гюдвином. Вот, мол, что происходит с человеком, когда разум лишен чувства. Это, безусловно, правильно, и внимание к внутренней жизни героев — важнейшая черта трагедии. Но, комментируя пьесу на склоне лет, Вордсворт связал ее также и с террором Французской революции, сказав, что во Франции он стал живым свидетелем истины о том, что «грех и преступление легко рождаются из противоположных им качеств, и потому нет предела очерствению сердца и искажению разума, которому они подвергают своих рабов»¹².

Встретив юного и благородного идеалиста Мармадюка, Освальд дьявольской хитростью заставил его повторить свое преступление — Мармадюк обрел на голодную смерть оклеветанного Освальдом слепого старика, отца своей возлюбленной. Освальд надеялся, что это преступление навсегда свяжет с ним Мармадюка и, расставшись с никчемными иллюзиями, тот поможет ему «расширить интеллектуальную империю человечества». Но он ошибся. Узнав правду, юный герой не стал вторым Освальдом. В раскаянии Мармадюк обрел себя, подобно Каину,

¹² Wordsworth W. The Borderers / Ed. by R. Osborn. Ithaca, 1982. P. 813.



занимавшему воображение большинства романтиков, на вечные скитания.

В целом в художественном отношении пьеса не очень удалась автору. Ее стих далек от совершенства и шекспировской свободы. Однако строки из реплики Освальда, говорящего, что действие, какой-либо поступок кратковременны, а «страдание неизменно, мрачно и темно и имеет природу вечности», в свое время потрясли Хэзлитта. Но таких строк в пьесе немного. Она малосценична (недаром же Шеридан, руководивший тогда театром Друри-Лейн, не захотел поставить ее) и представляет собой один из первых образцов так называемой драмы для чтения, весьма популярной в XIX веке.

Разочаровавшись в философии Годвина, Вордсворт не сразу нашел новые пути. Новое видение мира складывалось медленно. Так начался период духовного и душевного кризиса, выйти из которого и окончательно найти себя поэту помогли два человека, сыгравшие очень важную роль в его судьбе.

Первым из них была его сестра Дороти (1771–1855). С раннего детства они очень привязались друг к другу. После смерти родителей они жили в разных семьях, но всегда мечтали соединиться. В 1795 году, когда Уильям получил небольшое наследство, эта мечта наконец-то осуществилась. Больше сестра и брат уже никогда не расставались.

Дороти внесла в жизнь Вордсворта столь нужное ему чувство стабильности, помогла ему после долгих лет скитаний и неприкаянности узнать семейную любовь и заботу, ощутить теплоту домашнего очага, чего он был лишен с детских лет. Дороти казалось, что городская жизнь распыляет силы Уильяма и уводит его от истинного призвания, и она всеми силами пыталась вернуть его обратно, на лоно природы — туда, где прошло его детство¹³. По собственным словам поэта, она научила его видеть и слышать, открыла ему глаза и уши. В стихотворении «Гнездо воробья», вспомнив, как в детстве они с сестрой следили за парой воробушков, Вордсворт прямо говорит:

Она, сестренка дорогая,
За парой зорко наблюдая,
В меня вселяла благодать.

¹³ Moorman M. William Wordsworth: A Biography; The Early Years: 1770–1803. Oxford, 1957. P. 281.



Она, как сказочная фея,
Пред чудом жизни цепenea,
Учила сердце понимать.
Открыла мне глаза и уши,
Учила верить и любить,
Везде отраду находить
И проникать в людские души.

(Перевод С. Дубинского)

Дороти была беззаветно предана брату и во всем старалась помогать ему, практически выполняя функции его личного секретаря. Но она и сама обладала незаурядным литературным дарованием. Ее письма и особенно ее дневники, не предназначенные для печати и рассчитанные лишь на узкий домашний круг читателей, содержат не только богатейший материал для биографов и исследователей поэзии ее брата. Они интересны и сами по себе как прекрасный образец прозы начала XIX века, лаконичной и упругой, очень спонтанной и в то же время точной и зоркой в мельчайших деталях, где в поток обыденных наблюдений вторгаются неожиданно захватывающие образы и впечатления. Недаром же ее брат, зрение которого было менее острым, пользовался этими образами и наблюдениями, сочиняя собственные стихи.

Приведем наиболее известный пример. Вот как Дороти описывает прогулку с Уильямом в апреле 1802 года: «Когда мы отправились в лес за Гоубэрроу Парком, мы заметили несколько нарциссов рядом с берегом. Мы подумали, что воды озера забросили их семена на берег, и так родилось их маленькое поселение. Но на нашем пути вперед их становилось все больше и больше; и, наконец, уже под ветвями деревьев мы увидели, что они растут вдоль берега длинной полосой, подобно ограждению на сельской дороге. Я никогда не видела таких красивых нарциссов. Они росли вокруг заросших мхом камней и всюду вокруг них; некоторые, словно устав, положили головки на эти камни, как на подушку; а другие кивали головками и кружились и танцевали, и казалось, как будто они смеются вместе с ветром, который дул на них с озера; они выглядели такими веселыми, все время мелькая и меняясь. Ветер дул на них прямо с озера. Там и сям попадались их отдельные клубки, и мы видели немного заблудившихся цветков на несколько ярдов повыше; но их было



так мало, что они не нарушали простоты, единства и жизни всей этой оживленной магистрали»¹⁴.

Спустя два года Вордсворт, опираясь на дневники Дороти, написал широко известное стихотворение «Нарциссы» (1804):

Как тучи одинокой тень,
Бродил я, сумрачен и тих,
И встретил в тот счастливый день
Толпу нарциссов золотых.
В тени ветвей у синих вод
Они водили хоровод.

Подобно звездному шатру,
Цветы струили зыбкий свет
И, колыхаясь на ветру,
Мне посылали свой привет.
Их было тысячи вокруг,
И каждый мне кивал, как друг.

(Перевод А. Ибрагимова)

Если сравнить дневники и стихотворение в подлиннике, то видно полное совпадение слов и образов у Дороти и ее брата. Но, однако, Вордсворт не упоминает Дороти – он бродит один, подобно «одинокой туче». Почему? Думается, что «нет пророка в своем отечестве». Каким бы острым ни было зрение Дороти и как бы точно и ярко она ни описывала свои впечатления, Вордсворту этого было мало. Нужно было еще и осмыслить эти впечатления. И тут Дороти уже не могла помочь ему.

Стихотворение не заканчивается этой зарисовкой. В нем есть еще две строфы:

Была их пляска весела,
И видел я, восторга полн,
Что с ней сравниться не могла
Медлительная пляска волн.
Тогда не знал я всей цены
Живому золоту весны.

Но с той поры, когда внятномах
Я тщетно жду прихода сна,
Я вспоминаю о цветах,

¹⁴ Dorothy Wordsworth's Journals. L., 1941. Vol. 1. P. 151.



И, радостью осенена,
 На том лесистом берегу
 Душа танцует в их кругу.

Главное здесь — «цена живому золоту весны» (в подлиннике *wealth* — «богатству»), которая откроется лишь позже. Воспоминание о цветах, танцующих на ветру, создает поэтический образ, который в момент бессонницы вводит поэта в мир радости и гармонии, так что его душа тоже начинает танцевать в кругу нарциссов. Соответственно важна не прогулка с сестрой, когда они увидели цветы, которую так поэтично описала Дороти, но воспоминание об этой прогулке, заставляющее душу поэта танцевать. Сами же нарциссы в стихотворении становятся символом этого переживания.

Осмыслить увиденное подобным образом Дороти не могла, да и не пыталась. Тут нужен был другой человек, художник, равновеликий или, по крайней мере, близкий Вордсворту по масштабу дарования. И такой художник вскоре появился в его жизни. Им стал С.Т. Колридж. Он был вторым и, возможно, главным человеком, который помог Вордсворту окончательно найти себя в поэзии¹⁵.

Вордсворт и Колридж уже были знакомы, прежде чем началась их близкая дружба. Они встретились в Бристоле в кругу тамошних радикалов в 1795 году и произвели друг на друга большое впечатление. Колридж, еще раньше прочитавший юношеские и не очень пока совершенные стихи Вордсворта, разгадал в нем большого поэта. Вордсворта же потрясла огромная эрудиция Колриджа и гипнотическая сила его устного слова. Он знал и поэзию Колриджа, который тогда уже много печатался. Их политические взгляды во многом совпадали: оба увлеклись идеалами Французской революции, но не одобряли французскую политику эпохи Директории. Оба разочаровались в философии Годвина. Но Колридж, твердо веривший в Бога, хотя и критиковавший тогда официальную англиканскую церковь, сумел увидеть слабость рационализма атеиста Годвина и убедительно опровергнуть этот рационализм.

Поэты начали переписку, которая постепенно еще больше сблизила их. В 1797 году Вордсворт навестил Колриджа, а вскоре

¹⁵ О связи «Нарциссов» с теорией символа, разработанной Колриджем, см.: *Prickett S. Coleridge and Wordsworth: The Poetry of Growth. Cambridge, 1970.*



(5 июня) Колридж приехал в гости к Уильяму и Дороти. Спускаясь с холма у их дома, он увидел сквозь рощу буков сад, где работала женщина. Это была Дороти. Тогда Колридж перепрыгнул через ограду и с типичной для него импульсивностью пошел к ней навстречу прямо по кукурузному полю. И Дороти, и Уильям запомнили этот его визит навсегда. Так возникла их близкая дружба, которая повлияла на всю их оставшуюся жизнь.

Брат и сестра были просто очарованы Колриджем. Вот что писала Дороти своей подруге Мэри Хатчинсон, которая впоследствии стала женой Вордсворта: «Ты много потеряла, не увидев Колриджа. Он замечательный человек. Его разговор полон душевности, ума и вдохновения. И он такой благожелательный, добрый и веселый и, подобно Уильяму, интересуется каждой мелочью.

Сначала он показался мне довольно простоватым, т.е. на протяжении примерно трех минут; он бледен и худ, у него широкий рот и толстые губы и не очень хорошие зубы, длинные свободно спадающие немного вьющиеся жесткие черные волосы. Но если бы ты услышала, как он говорит в течение хотя бы пяти минут, ты бы об этом забыла.

Его глаза большие и выпуклые, не темные, но серые; такие глаза у малоинтересных людей могут показаться скучными; но его взгляд передает каждую эмоцию его живого ума; в нем больше от взора поэта, «блуждающего в возвышенном безумье»¹⁶, чем мне когда-либо приходилось видеть. У него тонкие темные брови и выступающий лоб»¹⁷.

Как видим, Колридж для Дороти явил собой живое воплощение вдохновенного поэта-романтика до того еще, как этот образ возник в английской литературе, во всяком случае до того, как Колридж написал «Кубла Хана...», где такой образ появился в его поэзии впервые. Что же касается Вордсворта, то, обычно крайне сдержанный и даже холодноватый в своих оценках, он отзывался о Колридже с не меньшим энтузиазмом, чем Дороти. Спустя много лет, в 1832 году, он признался: Колридж был «одним из двух существ, кому больше всего обязан мой интеллект»¹⁸. Посвящая ему свою лучшую поэму — «Прелюдию» —

¹⁶ Дороти цитирует здесь строки из «Сна в летнюю ночь» Шекспира (V, 1).

¹⁷ The Letters of William and Dorothy Wordsworth. The Early Years, 1787–1805. P. 297.

¹⁸ The Letters of William and Dorothy Wordsworth. The Later Years: In 4 vol. Oxford, 1978–1988. Vol. 2. P. 536.



в 1805 году, Вордсворт назвал Колриджа «любимым другом» (beloved friend). Услышать такое от Вордсворта стоило очень дорогого.

В десятой же книге «Прелюдии» Вордсворт, вспоминая душевный кризис, который он преодолел с помощью сестры и друга, сказал о Колридже так:

И тогда же
Ты, мой бесценный друг, — совсем недавно
Впервые встречен мной — живым участием
Помог душе моей собрать себя.

Колридж с самого начала не скрывал своего восхищения новым другом. Рассказывая о своем первом визите к Уильяму и его сестре, когда поэты читали друг другу свои стихи, он писал: «Вордсворту нравится моя трагедия, что вселяет в меня большие надежды. Вордсворт и сам написал трагедию. Я говорю с полной искренностью и, как мне кажется, без всякого предубеждения, что *я чувствую себя маленьким человечком рядом с ним*; и, однако, не считаю, что я стал меньше, чем был ранее»¹⁹. С этих пор Колридж постоянно называл Вордсворта лучшим английским поэтом своей эпохи, «гигантом», единственным человеком, который во всем превосходит его самого.

Пути обоих поэтов впоследствии разошлись, да и тогда, в пору только что начавшейся дружбы, у каждого из них была своя ярко выраженная индивидуальность. Но в тот момент каждый из них был необходим другому. Вордсворт, мечтавший стать великим поэтом, но сомневавшийся в своих силах, обрел поддержку в лице равного себе художника, который щедро делился с ним своими идеями и бескорыстно помогал ему найти свое место в поэзии. Колридж же обрел у Уильяма и Дороти столь нужное понимание и душевную теплоту, которых ему катастрофически не хватало в собственной семье. Тесное общение с Вордсвортом помогло и ему самому окончательно раскрыться как поэту.

Дружеская близость и творческое сотрудничество поэтов продолжалось с разного рода коллизиями и перепадами в течение почти пятнадцати лет. Каждый из них, сохранив свою индивидуальность, взаимно обогатил другого в напряженном и крайне плодотворном творческом диалоге, равного которому не было

¹⁹ The Collected Letters of S.T. Coleridge. Vol. 1. P. 330.



в истории английской литературы²⁰. В результате этого диалога родились как минимум два крупных произведения, ставшие важной вехой в английской словесности XIX века, — «Прелюдия» Вордсворта, в которой он постоянно ведет воображаемую беседу с Колриджем, и «Литературная биография» Колриджа (1817), где основные идеи книги иллюстрируются на примере поэзии Вордсворта. Но отголоски их диалога слышны почти во всех лучших произведениях обоих поэтов, созданных в тот период. Без этого диалога многие из них, наверное, вообще никогда бы не появились на свет.

В конце XVIII века, как и ранее в эпоху Ренессанса, самым престижным жанром поэзии по-прежнему считалась эпопея. Ее эталонами служили созданные в древности «Илиада» и «Одиссея» Гомера и «Энеида» Вергилия, а также написанные в Новое время «Божественная комедия» Данте и «Потерянный рай» Милтона. Чтобы войти в историю, каждый крупный поэт должен был сочинить произведение, сопоставимое с этими образцами. Создать эпические поэмы пытались почти все английские поэты-романтики — Блейк, Байрон, Шелли и Китс. В юности и Колридж тоже задумал написать такое произведение, предварительно назвав его «Ручей». Позднее он вспоминал в «Литературной биографии»: «Я искал тему, которая дала бы мне пространство и свободу для описания, эпизодов и волнующих *ум размышлений о людях, природе и обществе*»²¹.

Однако ближе познакомившись с Вордсвортом и почувствовав себя «маленьким человечком рядом с ним», Колридж решил, что написать эпическую поэму должен не он сам, но его новый друг. Вордсворт, по-видимому, охотно принял эту идею. Колридж же стал ее вдохновителем, щедро делясь собственными идеями. В марте 1798 года, поселившись рядом с Колриджем в Алфоксдене в графстве Сомерсет, Вордсворт сообщил в письме к приятелю: «Я написал 1300 строк поэмы, в которой я попытаюсь поделиться большей частью знаний, которыми я обладаю. Моя задача — нарисовать картины природы, человека и общества»²². Как видим, замысел тот же, что и у Колриджа, интел-

²⁰ Не все исследователи согласны с такой точкой зрения. Некоторые из них считают, что влияние Колриджа было вредным для Вордсворта (*W. D. Wordsworth. An Inner Life. Oxford, 2004*).

²¹ *Coleridge S. T. Biographia Literaria: In 2 vols. Oxford, 1984. Vol. 1. P. 195–196.*

²² *The Letters of William and Dorothy Wordsworth. Vol. 1. P. 212.*



лектуальная и нравственная поддержка которого в этом начинании отныне стала для Вордсворта абсолютно необходимой.

Другому же приятелю поэт писал: «Я работал довольно старательно в последние несколько недель. Я сочинил 1300 строк поэмы, которая сможет принести, как я надеюсь, значительную пользу; она будет называться *Отшельник, или Взгляды на природу, человека и общество*»²³.

Впоследствии, в 1814 году, в предисловии к «Прогулке» поэт так прокомментировал это название: «Нужно объяснить, почему поэма называется *Отшельник*. Несколько лет назад... ее автор удалился в родные горы (Озёрный край. — А.Г.) в надежде сочинить литературное произведение, которое будет жить... философскую поэму, излагающую взгляды на человека, природу и общество, под названием *Отшельник*, поскольку ее главным предметом будут чувства и мнения поэта, живущего в уединении»²⁴. Замысел вполне современный в духе эстетики романтизма. Не раннесредневековый монах-аскет, ушедший в пустыню от общества, чтобы там стать ближе к Богу, как могло бы показаться на первый взгляд, но живущий в относительном уединении на лоне природы поэт-романтик, размышляющий о человеке, природе и обществе, — предполагаемый герой поэмы.

Так эпопея виделась Вордсворту в 1814 году. Но гораздо раньше, предположительно в 1800 году, он подробнее раскрыл свой замысел в заключительной части поэмы «Грасмир, мой дом», впоследствии опубликовав эти строки в слегка измененном виде в качестве «Проспекта» к «Отшельнику», чтобы дать читателям представление о «плане и масштабе всей поэмы». Вот, первые строки этого «Проспекта»:

Природа, Человек и Жизнь сама —
 Когда о них я думаю, порой
 В Душе истома сладкая родится,
 Как Музыка; да будет мне дано
 Не раз в стихах воспеть их красоту,
 Любовь и доблесть, истину, надежду —
 Надежду в этом мире и за гробом —
 И силу разума, и добродетель,
 Блаженное в невзгодах утешенье

²³ Ibid. P. 214.

²⁴ Wordsworth W. Poetical Works. L.; N.Y.: Toronto, 1965. P. 589.



И радость без преград, и ум людской,
 Что верен своему уединенью
 И, словно Жизнь единая, безбрежен.
 Вот что спою я. Так сыщи же мне
 Достойных слушателей, пусть немногих.

(Здесь и далее перевод М. Фаликман)

Грандиозные план и масштаб задуманной Вордсвортом эпопеи о человеке, природе и самой жизни (обществе) отчетливо проступают даже в этих первых строках «Проспекта». По замыслу поэта не только картины природы, но и широкий охват жизни с ее социальными коллизиями и одновременно пристальный взгляд в глубь «ума людского» должны были стать отличительными чертами эпопеи. Без этой широты перспективы и пристальной интроспекции лучшие произведения Вордсворта вообще немислимы. Природа же интересовала его по большей части не столько сама по себе, но в сопряжении с человеком и обществом, часто как особого рода метафора, как благодатный материал для размышления о глубинах человеческой души и ее сопричастности бесконечному. Его наверняка обидело бы имя певца красот Озёрного края, каким его порой и сейчас называют критики, хотя он, как никто другой, прославил «родные горы». Сам Вордсворт постоянно настаивал: «Каждый большой поэт является Учителем: я хочу, чтобы меня считали Учителем или совсем никем»²⁵.

В подлиннике буквально бросается в глаза и постоянное обыгрывание, своеобразная интертекстуальная переключка со строками «Потерянного рая» Милтона, в которых тот размышлял о предмете повествования, соотнося его с предшествующей эпической традицией и прося помощи свыше для осуществления поставленной задачи. Это знаменитые лирические вступления к первой, третьей, седьмой и девятой книгам эпопеи, которые всегда привлекали к себе внимание вдумчивых читателей.

Овладевая мастерством, Вордсворт учился прежде всего у четырех великих предшественников — Чосера, Спенсера, Шекспира и Милтона. Но именно автор «Потерянного рая» был ему, как, впрочем, и другим английским романтикам, особенно

²⁵ The Cambridge Companion to Wordsworth. P. XVI.



близок. Его Вордсворт называл «святейшим из людей», в нем видел образец поэта-пророка и гражданина, у него учился и мечтал быть похожим на него; но с ним также хотел соревноваться, а если возможно, даже превзойти.

В подлиннике в конце приведенного отрывка поэт дословно повторяет милтоновские строки «Достойных слушателей, пусть немногих» (*Fit audience find though few*). А дальше Вордсворт обращается к той же музе, что и Милтон, — к Урании, которую французский поэт-гугенот Дю Бартас в свое время назвал покровительницей христианской поэзии и которую Милтон уравнивал с «горней музы», вдохновлявшей Моисея и библейских пророков, т.е. со Святым Духом.

Милтон еще до Вордсворта тоже вступил в соревнование с древними эпическими поэтами Гомером и Вергилием, пытаясь превзойти их и намеренно выбрав более грандиозный по масштабу предмет — грехопадение человека. В «Потерянном рае» в гигантской перспективе истории возникновение зла и «благость Провидения» сопрягались, а тема потерянного рая обязательно предполагала и тему возвращенного рая благодаря искупительной жертве Христа.

Но Вордсворт обращается к Урании, вдохновлявшей пророков, чтобы достичь совсем иной цели, которая кажется ему новаторской и современной, а на свой лад, возможно, и более грандиозной, чем у Милтона²⁶. С помощью Урании автор «Потерянного рая» спускался в ад, путешествовал вместе с Сатаной по первоначальному хаосу, взлетал на небо в эмпирей к Богу и ангелам и спускался на землю, в Эдем, где обитали Адам и Ева.

Вордсворту же в его предполагаемой эпопее тоже нужна помощь «горней музыки», чтобы спуститься глубоко вниз и, «взлетая ввысь, дышать в мирах, / для которых Эмпирей — лишь пелена». Поэт утверждает:

Йегову в громовых раскатах, хор
Кричащих ангелов, Престол Небесный
Миную, не встревожив. Темень бездны,
Пучина Ада, хаос, ночь, зиянье
<...> пустоты, что грезой рождена,
Такого страха и благоговенья

²⁶ *Abrams M.H. Natural Supernaturalism. Tradition and revolution in Romantic Literature. N.Y.; L., 1973. P. 24.*



Нам не внушат, как взгляд в свою же душу,
 Да, в душу человека, о которой
 Я только и пою.

Вордсворт силой слова хочет построить свою Вселенную. В полете воображения он минует геоцентрический космос Милтона с его адом, хаосом, эмпиреем, где ангелы из «поющих» превратились в «кричащих», и «пленительным Эдемом» с его первыми людьми. Предметом его изображения станут потаенные глубины и непокоренные вершины человеческой души — в подлиннике *the mind of man*, т.е. также и «человеческого сознания». Это для него своеобразная *terra incognita*, которую нужно открыть и разведать. Тут он чувствует себя пионером.

Не небо и ад, но земля влечет к себе поэта. Ее красота, «насельница зеленых сих краев», как ему представляется, превосходит красоту всех вымышленных поэтами миров. «Рай и рощи Элизия, счастливых островов гряды» — мифы о Гесперидах, Елисейские поля, разного рода легенды о золотом веке, с помощью которых Милтон хотел дать читателям представление о райском саде; вся эта красота — не плод фантазии, но она вполне реальна, существует здесь, на земле, и может стать доступной каждому смертному. Нужно только слить наши души с окружающим миром в священном союзе, и потерянный некогда рай в возникшей благодаря такому «брачному» союзу Вселенной с ее возрожденными к новой жизни людьми вновь вернется к нам²⁷. Рассказать об этом — главная цель «Отшельника» с его предлагаемыми картинами человека, природы и общества.

Представление о себе как о вдохновленном свыше пророке, восходящие к Книге пророка Осии и Песне песней брачные образы и обилие библейской лексики не просто бросаются в глаза в данном отрывке, но и принципиально важны для Вордсворта.

Комментируя это и подобные места в творчестве романтиков, Меир Абрамс, виднейший американский исследователь романтизма, указал на особую форму процесса секуляризации, начавшегося после Ренессанса и усилившегося к концу XVIII века. Светские мыслители пользовались наследием иудеохристианской культуры, как некогда Отцы Церкви наследием античной философии. По словам Абрамса, этот процесс был не уничтожением и заменой религиозных идей, но скорее их ассимиля-

²⁷ Ibid. P. 26–27.



цией и новой интерпретацией применительно к светским взглядам на мир. Романтики, по мнению ученого, каковы бы ни были их личные религиозные воззрения, пытались сохранить традиционные представления и ценности, основанные на связи Творца, твари и творения, переформулировав их в применении к бинарной системе субъекта и объекта, эго и не-эго, человеческой души и сознания и их взаимоотношений с природой²⁸.

В целом Абрамс, вероятно, прав. К творчеству Шелли, например, его формулировки подходят как нельзя лучше. Однако в отношении Вордсворта необходимо сделать важные уточнения. Библейские образы и аллюзии в «Проспекте» не были для поэта только привычной формой, в которую он вкладывал новое содержание. Связь с традицией здесь не столько формальная, сколько сущностная. Да, Вордсворт не хочет писать о Боге и ангелах, как Милтон, а вместо этого обращается к глубинам человеческой души, пытаясь найти потерянный рай на земле. Но ведь и для Милтона при всей его связи с христианством тоже крайне важно понятие «рая внутри себя» (*paradise within*), той внутренней свободы индивидуума, которая для него была целью духовного развития человека и смыслом «путей Творца», которые он пытался оправдать перед тварью. Вордсворт лишь новаторски развил в новых условиях эти воззрения своего учителя.

Известно, что Вордсворт на этом этапе своей жизни не принимал христианского откровения об искупительной жертве Божьего человека Христа. Но если понимать религию как непосредственное переживание Бога и как связь с высшим началом, то творчество Вордсворта, безусловно, религиозно, хотя он в момент сочинения поэмы «Грасмир, мой дом» еще не принадлежал ни к какой из известных нам христианских деноминаций. Да и в дальнейшем, в более поздний период, его отношения с христианством не были простыми и однозначными. Тем не менее внеконфессиональное религиозное начало, как мы увидим, так или иначе присутствует почти во всех его лучших произведениях, разрушая жесткую бинарную схему Абрамса. Забыв об этом начале, обойдя его стороной, мы не до конца поймем или, может быть, даже искадим творчество зрелого Вордсворта.

²⁸ Ibid. P. 13.



Что же касается «Проспекта» к «Отшельнику», то он, по сути дела, представлял собой типичную романтическую утопию, написать которую Вордсворт так и не успел, а скорее, просто не смог, хотя и думал о ней всю оставшуюся жизнь (были сочинены лишь отдельные отрывки). Свою роль, тут, несомненно, сыграло своеобразие поэтического дарования Вордсворта. Колридж видел в своем друге прежде всего поэта-философа. Задуманная ими обоими эпопея помимо всего прочего требовала от ее автора некой хорошо продуманной системы мысли. Но Вордсворт, в отличие от Колриджа, был по призванию не философом, а художником, сила которого заключалась не в проповеди философских систем, но в поиске, постоянных вопросах и поэтических открытиях, которые сопровождали такой поиск. Однако поставленная перед самим собой грандиозная задача и размышления над ней наложили неизгладимый отпечаток на все творчество Вордсворта, поскольку он считал ее главным делом своей жизни и все свои произведения отныне мысленно сопрягал с ней.

Сам Вордсворт в зрелые годы воспринимал всю свою поэзию как неделимое совокупное целое, скрепленное единым видением мира, уподобив свои произведения готическому собору, где «Прелюдия» как бы являлась притвором (*ante-chapel*), другая большая поэма «Прогулка» — основным приделом, а так и не написанный «Отшельник» — алтарной частью. Более мелкие лирические произведения поэт сравнил с «маленькими кельями, молельнями и погребальными нишами, обычно являющимися частью подобных зданий»²⁹.

Здание это, однако, не было чем-то как бы застывшим в камне и потому неподвижным, абсолютно статичным. Вордсворт всю жизнь продолжал строить его, так и не достроив — незаконченные готические соборы и в XIX веке были частью европейской архитектуры. Готовя собрание сочинений, Вордсворт разделил свою поэзию по темам: произведения, относящиеся к периоду детства; произведения, основанные на чувствах; произведения, посвященные отдельным географическим местам; произведения фантазии; произведения воображения и т.д. Такое деление было во многом произвольным, механистичным и никак не учитывало время создания этих вещей. Но после выхода в свет собрания сочинений поэта, основанного

²⁹ *Wordsworth W. Poetical Works. P. 589.*



на хронологическом принципе³⁰, все увидели, как сильно менялась поэзия Вордсворта не только в течение всей его долгой жизни, но и даже в пределах периода творческого расцвета, который ученые обычно называют «золотым десятилетием» (1797–1807), когда были написаны все его лучшие стихи. Как поэт Вордсворт постоянно стремился идти вперед, хотя порой и шел в сторону или — в поздний период — даже назад. Но не статика, а присущая всем романтикам динамика — главная и отличительная черта его творчества.

В дни первого столь памятного визита Колриджа Вордсворт прочитал ему не только трагедию «Жители пограничья», но и первый вариант «Разрушенной хижины», небольшой поэмы, над которой он в тот момент работал. Это было уже зрелое произведение поэта, где он нашел свою манеру, хотя сам Вордсворт в то время был не очень доволен им и раздумывал над тем, как его завершить. Беседы с Колриджем, сразу же высоко оценившим поэму, помогли переосмыслить ее и сочинить конец. Так родился второй вариант «Разрушенной хижины», который Вордсворт впоследствии в переделанном виде включил в «Прогулку». (Отдельные строки второго варианта Вордсворт процитировал и в «Прелюдии».)

В первом варианте поэмы Вордсворт устами Коробейника (Pedlar), бродячего торговца утварью, рассказал грустную историю Маргарет, доброй и радушной хозяйки разрушенной хижины. В этой хижине она десять лет тому назад жила счастливой семейной жизнью с мужем Робертом и двумя детьми. Но настали два неурожайных года, началась война в Америке, и в довершение всех несчастий заболел Роберт. Все накопленные деньги ушли на его лечение. Поправившись, он не смог найти работу и с горя пошел на службу в армию. Маргарет осталась одна. Долгое время она жила надеждой на встречу с мужем, но от него не было никаких вестей. Не зная, кто она — «жена или вдова», Маргарет постепенно теряла надежду, на смену которой пришли апатия и безразличие. Некогда опрятный и уютный домик начал рушиться, заботливо ухоженный сад пришел в запустение, ее ребенок умер. Под конец, заболев, умерла и сама Маргарет. И лишь разрушенная хижина и заросший сорняками сад напоминают теперь о ней и ее семье.

³⁰ Wordsworth W. The Major Works / Ed. by S. Gill. Oxford, 1984.



Вот как Коробейник описывает последние дни Маргарет, до конца вопреки всему ждавшей мужа и с волнением глядевшей на дорогу, по которой он мог бы вернуться:

А хижина ее
 Все время разрушалась – нет того,
 Кто при морозце первом затыкал
 Все щели, покрывая крышу свежей
 Соломой. Так она жила всю зиму
 Беспечно до тех пор, пока весь дом,
 Забот лишенный, от дождя и снега
 Не отсырел; и по ночам от влаги
 Она хладела вся, а в бурный день
 Ее лохмотья ветер раздувал
 У очага зажженного. И все же
 Она любила свой несчастный дом
 И не ушла бы ради всех миров:
 Ведь только эта длинная дорога
 И грубая скамья дают надежду,
 Что мучит сердце ей. И здесь, мой друг,
 Она болела, здесь и умерла.

(Здесь и далее перевод А. Лукьянова)

Казалось бы, знакомая по ранней поэзии Вордсворта тема униженных и оскорбленных, тема несчастий маленького человека, выброшенного за борт жизни. Но эта столь близкая сердцу поэта тема подана здесь в новом ключе. Отказавшись от обличительного пафоса, Вордсворт теперь полностью сосредоточил внимание на внутренней жизни одинокой и надломленной в своих страданиях героини. Все стадии ее постепенного угасания символически отражены в деталях разрушающегося дома и пришедшего в запустение сада. Время от времени навещая героиню, Коробейник видит перемены, происходящие с ней и ее хижинкой. Кустарник, обрамлявший дорожки сада, начинает расти на самих дорожках, поганки поселились в беседке, пол в домике не подметен, книги разбросаны по полу, Маргарет согнулась, ее лицо осунулось, ее наряд неряшлив и т.д. Ведя рассказ, Коробейник старается быть внешне объективным, хотя он и полон сочувствия к героине, которую любит как дочь; в его тоне нет и следа осуждения или морализаторства по отношению к пассивности героини. Но именно эта внешняя «объективность»



рассказа и делает судьбу Маргарет поистине глубоко трагичной. По верному наблюдению критиков, в «Разрушенной хижине» Вордсворт, окончательно отказавшись от роли социального реформатора, но не утратив сочувствия к маленькому человеку, изгою общества, стал поэтом человеческой души и сердца³¹.

По-новому звучит и стих Вордсворта — белый пятистопный ямб. Теперь уже не Шекспир с его драматическими монологами, но Милтон с его повествовательной интонацией послужил поэту образцом для подражания, хотя сама милтоновская традиция модифицирована в его поэме в соответствии с новыми условиями. Стих «Разрушенной хижины» течет плавно и музыкально. Как и автор «Потерянного рая», Вордсворт искусно обращается с паузами, стремясь достичь гибкости и свободы интонации. Однако в отличие от Милтона стиль Вордсворта не приподнят, но близок к разговорной речи, что было принципиально важно для него. Отгнанные форма стиха, найденная в «Разрушенной хижине», станет для поэта главной, ее он будет совершенствовать в прославивших его произведениях — «Лирических балладах» и «Прелюдии», хотя он прекрасно владел и рифмой, и такими сложными жанрами, как ода или сонет.

И тем не менее Вордсворт остался недоволен поэмой. Ему нужно было вписать смерть Маргарет в некий философский контекст, а после знакомства с Колриджем и решения сочинить эпическую — соотносить «Разрушенную хижину» с замыслом «Отшельника». Тут помощь Колриджа оказалась неоценимой.

Несколько лет тому назад юный Колридж, как и Вордсворт, тоже радостно приветствовал Французскую революцию, ожидая от нее наступления новой эры человечества. Однако в отличие от большинства его радикально настроенных современников права человека интересовали Колриджа прежде всего в религиозном, а не политическом или экономическом аспекте. Недаром же в одной из своих первых лекций в Бристоле (1795) молодой поэт назвал христианство другом гражданской свободы. Под влиянием идей просветителей Колридж быстро разочаровался в официальной англиканской церкви, занявшей сугубо охранительную позицию и поддержавшей войну с Францией. Но это разочарование, как мы уже говорили, не лишило Колриджа веры, без которой он просто не мыслил своего существо-

³¹ Noyes R. Op. cit. P. 41.



вания. В своих религиозных исканиях поэт на время сблизился с модной тогда в кругах вольнодумцев сектой унитариев, которые, настаивая на свободе человека в поисках истины, отвергали догмат о Боге-Троице и Божественное происхождение Христа и верили только в единого Бога библейского Откровения. Увлечение идеями унитариев было в те годы настолько сильным, что Колридж даже всерьез подумывал о принятии сана священника в их церкви.

Связь с оптимизмом унитариев, которые не приняли учения о грехопадении и порче человеческой природы, видна в программном стихотворении Колриджа «Эолова арфа», написанном и опубликованном еще до визита к Вордсворту (окончательно переработанный вариант – 1817 год). Здесь Колридж обосновал свое учение о «единой жизни» Бога, природы и человеческой души. Эоловой арфой тогда называли музыкальный инструмент, напомилавший лютню, чьи струны издавали мелодичные звуки под действием ветра. В стихотворении музыка природы ведет поэта к чувству любви ко всему сущему в мире, «вне нас и в нас»:

Вне нас и в нас едино бытие –
 Душа всему, что движется навстречу,
 Свет в звуке, и подобье звука в свете,
 И в каждой мысли ритм, и всюду радость...

(Перевод В. Рогова)

Эти строки, добавленные в окончательную редакцию «Эоловой арфы», подводят к кульминации стихотворения, к размышлению о единстве Бога, природы и человеческой души:

А может быть, вся сущая природа –
 Собрание живых и мертвых арф,
 Что мыслями трепещут, если их
 Коснется ветер – беспредельный, мудрый –
 И каждого Душа и Бог Всего?

Учение о «единой жизни» помогло Вордсворту закончить «Разрушенную хижину», или, вернее, написать второй вариант поэмы (февраль–март 1798). Однако, как и всякий большой писатель, беря чужое, он переосмысливал его и делал своим. Такова непременная логика творческого диалога всех больших художников.



Во втором варианте «Разрушенной хижины» наряду с Маргарет появляется второй герой — Коробейник, умудренный опытом старик, чьи взгляды на мир, по сути дела, совпадали с воззрениями Вордсворта того периода его жизни. Сам поэт говорил, что он мог бы стать таким Коробейником, если бы обстоятельства его жизни сложились сходным образом. Так в поэзию Вордсворта вошло столь важное для романтиков личностное исповедальное начало, развитое впоследствии в других произведениях, и прежде всего в «Прелюдии». Год спустя поэт выделил строки, посвященные Коробейнику (их 355), в отдельную поэму, а потом, в 1804 году, задумав написать «Прогулку», вновь вернул их обратно. Сейчас эти строки в их первоначальном виде иногда публикуют самостоятельно как поэму под названием «Коробейник».

Старый мудрец, как и автор, вырос на лоне природы в Озёрном крае, хотя и происходил из более бедной семьи, чем Вордсворт, и получил лишь школьное образование. С раннего детства он ощущал присутствие природы; она воспитывала его чувства и учила любви ко всему сущему. Свою роль, конечно, сыграло и чтение. Но все-таки главным учителем стала природа, заставившая его увидеть в себе ее «избранного сына» (chosen son) и внушившая ему «радостное чувство Бытия». Впоследствии, взяв ключевые строки «Коробейника», Вордсворт перенес их во вторую книгу «Прелюдии», где они уже звучат от первого лица и обращены к другу (Колриджу):

Я от Природы, чья душа везде
 И всюду разлита, столь много взять
 Успел, что мысли все мои теперь
 Водились чувством; я тогда лишь мог
 Быть счастливым вполне, когда во всем
 То радостное чувство Бытия
 Искал и находил; о да, во всем,
 Что движется, что глазу предстает
 Недвижимым; во всем, что недоступно
 Для разума, незримо для очей,
 Но живо для души; во всем, что скачет,
 Бежит, кричит, поет, крылами бьет
 Упругий воздух, под волной скользит
 Иль ходит в непроглядной глубине.



Быть может, мой восторг тебе, мой друг,
 Чрезмерным кажется, но я тогда
 Зрел жизнь единую и знал, что ей
 Названье — радость. Правда, песнь одну
 Все пели, и она была слышна
 Особенно тогда, когда плотский
 Слух побежден, сдавался и, забыв
 Свое предназначенье, отдыхал.

Казалось бы, раскрывая свое понимание «единой жизни», Вордсворт вторит Колриджу. На самом деле это не совсем так. В «Эоловой арфе» Колридж размышляет о единстве трансцендентного Бога (пусть и понятого в свете унитарной доктрины), природы как книги Божественного Откровения и души человека. Природа, проникая в душу человека, помогает ощутить его единство с Богом.

У Вордсворта же в «Коробейнике» и других произведениях той поры природа, чья «душа везде / И всюду разлита», как бы сама играет роль Бога, давая человеку возможность испытать «радостное чувство Бытия». Иными словами, в единой радостной жизни, которую славит поэт, Бог и природа предстают как нераздельное целое. Распознавая «единую жизнь» с помощью чувств, поэт видит

В природе, в языке врожденных чувств
 Чистейших мыслей якорь, пристань сердца,
 Вожатого, наставника и душу
 Природы нравственной <...>

*(«Строки, написанные на расстоянии
 нескольких миль от Тинтернского аббатства»;
 здесь и далее перевод В. Рогова)*

Нет ничего удивительного в том, что многие исследователи усмотрели в этих и подобных им строках черты пантеизма³², своеобразного растворения Бога в природе, их отождествления, которых нет у Колриджа и которые он, в скором времени отказавшись от унитаринства и приняв триединого Бога англиканской доктрины, более не одобрял. Но понятая именно в таком ключе, обожествленная и одушевленная природа только

³² См., например: *Wordsworth J. The Borders of Vision. Oxford, 1982.*



и могла стать воспитателем чувств Вордсворта (и его Коробейника), «пристанью сердца, вожатым и наставником», кладезем и учителем мудрости.

Однако не все ученые согласны с этой точкой зрения. Действительно однозначно определить суть религиозных взглядов поэта в тот период, да и позже, не так-то просто. За несколько лет до начала их близкой дружбы Колридж в одном из писем назвал Вордсворта «полуатеистом», не объяснив при этом, что он имеет в виду и какая у поэта вторая половина. Думается, что близкое общение с Колриджем, необычайно притягательное «силовое поле» его мысли и постоянные разговоры о Боге, которые тот все время вел, должны были непременно оказать влияние на «полуатеиста» Вордсворта, заставить его в какой-то мере пересмотреть свои воззрения. Как бы там ни было, по религиозное начало явно присутствует в его поэзии «золотого десятилетия».

Пытаясь найти объяснение, некоторые специалисты обнаружили в стихах поэта «религиозный гуманизм, таинственно укорененный в мире природы»³³. Другие назвали Вордсворта «глубоко религиозным, но дохристианским поэтом», видящим Бога в природе, как в Ветхом Завете, как бы «сквозь тусклое стекло»³⁴. Есть также целый ряд исследователей, которые возводят это религиозное начало к традиции диссентеров XVII века, искавших «внутренний свет», таких, например, как лидер диггеров Джерард Уинстенли (ок. 1609–1676)³⁵. Ведь и «святейший из людей» Милтон, которому Вордсворт столь многим обязан, тоже был близок этой традиции.

Что же касается более близкого Вордсворту XVIII века, то здесь ему, с одной стороны, были явно близки разного рода «духовные» секты, каких тогда насчитывалось великое множество (их основатели признавали лишь свое личное, открытое только им в момент озарения видение Бога и на этом строили свое учение и толкование Библии); с другой — не менее многочисленные приверженцы теории так называемого разумного замысла, которые искали Бога-Изобретателя в Его творении, читая природу как книгу Откровения, помогавшую почувствовать этот замысел.

³³ Ulmer W.A. *The Christian Wordsworth, 1798–1805*. Albany, 2001. P. 32.

³⁴ Barth J.R. *Romanticism and Transcendence: Wordsworth, Coleridge and Religious Imagination*. Columbia; L., 2003. P. 28.

³⁵ Abrams M.H. *Op. cit.* P. 55–56.



Все эти влияния и некоторые другие можно обнаружить в поэзии Вордсворта. Но никакой четкой богословской системы там нет, и поэт никогда не стремился ее создать. Он лишь как бы ошупью искал свое видение Бога, веря, что Он есть, и пытаясь приблизиться к Нему.

Нам кажется, что в религиозных поисках периода творческого расцвета Вордсворт не стоял на месте, но неуклонно двигался вперед. Начав с близкой пантеизму позиции, он действительно постепенно пришел к видению Бога в природе как бы «сквозь тусклое стекло», хотя вплоть до 1805 года так и не принял христианского откровения. Да и позже он принял его по-своему, на собственный лад. Недаром же его близкий знакомый Генри Крэб Робинсон после долгой беседы с поэтом в 1836 году записал в своем дневнике: «Религия Вордсворта... не смогла бы удовлетворить ни верующего, ни скептика»³⁶.

В связи с вышецитированными рассуждениями Вордсворта о «единой жизни», чье «название радость», весьма интересно сопоставление, которое Стивен Прикетт сделал с учением методистов, представителей религиозного движения, возникшего в середине XVIII века и впоследствии оформившегося в отдельную протестантскую деноминацию³⁷.

Методисты в лице основателей движения Джона (1703–1791) и его брата Чарлза Уэсли (1707–1788), опираясь на ветхозаветную софиологию, видели в радости особый атрибут Бога, явленный в момент творения мира. Олицетворяя Премудрость в духе слепого иудеизма, автор Книги притчей Соломоновых писал: «Господь имел меня началом пути Своего, прежде созданий Своих, искони: От века я помазана, от начала, прежде бытия земли... Когда Он уготовлял небеса, я была там. Когда Он проводил круговую черту по лицу бездны, когда утверждал вверху облака, когда укреплял источники бездны... Тогда я была при Нем художницею, и была радостью всякий день, веселясь перед лицом Его во все время, веселясь на земном кругу Его, и радость моя была с сынами человеческими» (Книга притчей Соломоновых, 5:22–31). Отталкиваясь от этого и подобного ему мест Библии, методисты видели в радости Божественного

³⁶ *Robinson H.C. Henry Crabb Robinson on Books and Their Writers. L., 1938. Vol. 2. P. 481.*

³⁷ *Prickett S. Coleridge and Wordsworth: The Poetry of Growth. Cambridge, 1970.*



спутника творения. Человеческая же радость была для них частью этого атрибута Бога. Радуюсь, человек лишь вторил космосу, который «ликовал» в момент творения³⁸.

У методистов в лице братьев Уэсли возникло и новое отношение к природе, предвосхитившее романтиков, поскольку они искали природу не только во вне, в окружающем мире, но и внутри, в тайниках человеческой души, в глубинах сознания человека (вспомним строки Колриджа: «Вне нас и в нас едино бытие»). Ощущая радость в общении с природой, человек общался Божественной жизни и соприкасался с тайной творения. Подобная радость объединяла творение и Творца. Но если для методистов эта радость была связана с воплощением Христа, обновившего и возродившего падший мир, то для Колриджа и Вордсворта главным в данный период было ощущение Бога в природе и единение с ней, которое осмыслялось одновременно в физическом и нравственном аспектах. Понятую так радость можно ощутить и в стихах Колриджа, с похвалой отзывавшегося в зрелые годы о братьях Уэсли, и в поэзии Вордсворта, который мог знать о них если не самостоятельно, то от своего друга.

Как бы там ни было, трагедия Маргарет в «Разрушенной хижине» заключалась не только в утрате надежды, но и в порожденном этой утратой разобщении с природой как источником живительных сил. Но, умерев, она вернулась в ее лоно и нашла покой, став ее частью. Поэтому Коробейник и учит молодого друга, которому он рассказал историю Маргарет, не скорбеть о ней:

Мой друг, зачем печалиться о ней,
Ведь мудрость жизни говорит, довольно:
И потому Вы радуйтесь и долго
Не изучайте все недобрым взглядом –
Она в земле спокойно спит. Мир ей!

Смерть освободила Маргарет от горестей жизни, и теперь, слившись с природой, она сама как бы учит Коробейника и его юного друга «единой жизни», чье «название радость». Этот поворот сюжета, неожиданный для раннего Вордсворта, автора гневного «Письма к епископу Лландаффа», но закономерный

³⁸ «При общем ликовании утренних звезд, когда все сыны Божии восклицали от радости» (Книга Иова, 38:7).



в зрелые годы, расстроив единство первоначального замысла, сгладил трагизм «Разрушенной хижины» и придал поэме элегический оттенок звучания.

Как хорошо известно, главным плодом содружества Вордсворта и Колриджа в первый «чудесный год» (*annus mirabilis*) их творческой близости стали «Лирические баллады» (1898), небольшая книга стихотворений, вышедшая без указания имен авторов, которая, по единогласному мнению всех исследователей, открыла новую страницу английской поэзии.

Вечером 13 ноября 1797 года Вордсворт, его сестра Дороти и Колридж отправились на прогулку пешком, чтобы увидеть Долину камней рядом с Линмутом. Такие прогулки с целью знакомства с живописными пейзажами и памятниками старины стали в конце XVIII века очень популярными в Англии. Чтобы окупить небольшие расходы этого путешествия, поэты задумали сочинить балладу. Они начали импровизировать стихи «Старого Морехода», и Вордсворт предложил несколько удачных строк. Но их поэтические манеры столь сильно отличались, что он предоставил Колриджу самому закончить поэму, которая впоследствии принесла ему мировую славу. Именно тогда у них возник замысел подготовить целую книгу стихотворений, где каждый из них мог бы раскрыть свой талант. Такой книгой и стали «Лирические баллады».

Впоследствии, спустя два десятилетия, Колридж так вспоминал историю ее создания: «В первый год, когда мы стали соседями с мистером Вордсвортом, беседы наши часто касались двух кардинальных пунктов поэзии, ее способности пробуждать сочувствие читателя путем верного следования правде жизни и способности придать ей интерес новизны изменчивыми красками воображения. Внезапное очарование, которое лунный свет или закат солнца неожиданной светотенью сообщает знакомому и привычному ландшафту, казалось, доказывало возможность сочетать первое со вторым. Это и составляет поэзию природы. Так появилась мысль (не припомню, у кого из нас) сочинить серию стихотворений двух родов. В стихотворениях первого рода события и действующие лица должны были хотя бы частично быть сверхъестественными; достоинство этих произведений должно было состоять в том, чтобы вызвать симпатию читателей драматической истинностью эмоций, какие естественно возникали бы в подобных ситуациях, имей они место



в действительности. А в известном смысле они и казались действительными каждому человеку, который по каким-либо причинам обманывался, веря, что пребывает во власти сверхъестественных сил. Предмет стихов второго рода надлежало выбрать из повседневной жизни; здесь следовало представить события и персонажи, какие можно было бы обнаружить в любой деревне и ее окрестностях, где только отыщется чувствительный и склонный к размышлениям ум, готовый их отыскать или заметить их появление.

Эта идея и породила план «Лирических баллад», в которых, как мы уговорились, я должен был направить мои усилия на лица и характеры сверхъестественные или по крайней мере романтические; при этом следовало наделить эти призраки воображения человекоподобием и убедительностью, чтобы вызвать у читателей ту готовность к временному отказу от недоверия, которая и составляет поэтическую веру. Мистер Вордсворт со своей стороны поставил целью придать прелесть новизны повседневному и возбудить чувства, аналогичные восприятию сверхъестественного, пробуждая сознание от летаргии обыденности и направляя его на восприятие красоты и чудес мира, лежащего перед нами, сокровища неиссякаемого, которое, однако, вследствие себялюбивых забот и пелены привычности мы, имея очи, не видим, имея уши, не слышим, а имея сердце, не чувствуем и не понимаем»³⁹.

Работа над «Лирическими балладами», однако, началась не сразу. Вордсворт приступил к ней только в марте 1798 года, когда «Старый Мореход» в его первой версии был уже практически готов к публикации и Колридж стал сочинять «Кристабель». Вдохновение не покидало Вордсворта, и к лету книга была готова и отдана в печать. В самый последний момент, когда «Лирические баллады» были уже в наборе, поэт добавил в книгу «Тинтернское аббатство». Он же написал и краткую «Преамбулу» (Advertisement) к книге, полное название которой звучало так: «Лирические баллады и несколько других стихотворений». Через два года (1800) книга вышла вторым изданием уже в двух томах, где автором значился только один Вордсворт, который написал для книги еще несколько стихотворений, отодвинув «Старого Морехода», открывавшего первое издание, в

³⁹ Колридж С. Т. Избр. труды. М., 1987. С. 98–99.



конец первого тома и добавив довольно длинное «Предисловие», где он изложил свои взгляды на поэзию. В издании 1802 года «Предисловие» было несколько расширено и дополнено.

В «Преамбуле» к первому изданию «Лирических баллад» Вордсворт, стремясь подчеркнуть новаторство книги, сразу же назвал помещенные там произведения «экспериментом», написанным с тем, чтобы «установить, насколько язык среднего и низшего сословий удовлетворяет цели поэтического наслаждения». Действительно, и содержание, и язык вошедшей в книгу поэзии поразили современников новизной и вызвали протест ряда критиков, зачисливших ее авторов в разряд «модернистов». На самом деле нечто сходное по темам, характерам и даже манере изложения уже появлялось в английской поэзии⁴⁰, но существовало там как-то разобщенно, в виде разрозненных тенденций. В «Лирических балладах» эти тенденции слились вместе и количество перешло в качество. Оригинальность книги неоспорима. Она являет собой первый вошедший в историю литературы пример английской романтической поэзии.

Новым и странным для слуха было уже само название книги. Отправной точкой для эксперимента поэтов послужили «Памятники старинной английской поэзии» (1765), составленные Томасом Перси, куда вошли народные баллады, но также и литературные баллады типа переведенной на английский язык «Леноры» немецкого поэта Бюргера. Все эти стихотворения принадлежали к эпико-повествовательной ветви поэзии. Такая поэзия согласно привычным тогда нормам, казалось бы, противостояла лирическим произведениям, которые трактовались как небольшие стихотворения, написанные по преимуществу, чтобы выразить чувства поэта. Но Вордсворт и Колридж смело смешали эпическое и лирическое начала, подчинив первое второму, сделав на романтический лад обращение к чувству, к глубинам души человека главным в своей поэзии. Новым был и язык «Лирических баллад» (если не принимать в расчет стилизованного на средневековый манер «Старого Морехода»), далекий от привычных поэтических штампов, простой, приближенный к разговорной речи. Он резал слух неготового к такому стилю читателя, но открывал новые, неизведанные возможности поэзии. «Пелена привычности» спала, и читателям от-

⁴⁰ Mayo R. The Contemporaneity of the Lyrical Ballads. PMLA. 1954. Vol. LXIX.



крылся незнакомый доселе мир, полный свежести и глубины, каких не знала зашедшая в тупик неоклассическая традиция конца XVIII века.

В первое издание 1798 года вошли двадцать три стихотворения. Только четыре из них принадлежали перу Колриджа, все остальные написал Вордсворт. Пять из них были созданы раньше, еще до 1797 года, остальные поэт сочинил специально для новой книги. В них он попытался соединить безыскусную простоту баллады со вниманием к внутренней жизни персонажей, выбрав события и характеры из обыденной сельской жизни и придав, по словам Колриджа, «прелесть новизны повседневному».

Здесь снова громко звучит уже знакомая тема униженных и оскорбленных, повернутая, как и в «Разрушенной хижине», в новом психологическом ракурсе. По меткому выражению критиков, Вордсворт предпринял в этих стихотворениях «отважное путешествие первооткрывателя — нечто вроде экспедиции в Арктику — край, где жизнь была сведена к ее основным началам, все ее внешние атрибуты — к простейшим»⁴¹.

Один из таких людей, жизнь которого сведена к «ее основным началам», герой стихотворения «Саймон Ли», рассказывающего о восьмидесятилетнем егере, который после смерти хозяев в бедности и старческом бессилии доживает свои дни:

Он весь осунулся, зачах,
 Фигура сгорблена, крива.
 На тощих, высохших ногах
 Он держится едва.
 Он смолоду не знал труда,
 Он не ходил за плугом —
 Явилась к Саймону нужда
 С годами и недугом.

*(Здесь и далее перевод
 И. Меламеда)*

Написанное в балладной традиции, стихотворение внешне крайне просто. Но эта обманчивая простота скрывает тонкий психологический анализ душевных движений как героя, так и автора или, вернее, лица от автора. В отличие от традиционных баллад в «Саймоне Ли» практически нет никакого сюжета — в

⁴¹ *Darbirshire H. The Poet Wordsworth. Oxford, 1950. P. 61.*



основном только описание отягощенного бременем лет героя, который как бы воплощает собой старость и ее горестное бессилие. Обыгрывая свое новаторство, Вордсворт даже предлагает читателю самому придумать какой-нибудь сюжет. Обращаясь к «доброму читателю», автор говорит:

В воображении твоём
Историй разных целый клад.
Чудесный вымысел во всем
Ты обнаружить рад.
Читатель, в сказку мой сюжет
Сам превратить попробуй,
Поскольку здесь ни сказки нет,
Ни выдумки особой.

Вместо ожидаемого сюжета Вордсворт предлагает всего один инцидент, являющийся для автора своеобразным моментом прозрения, который широко раздвигает рамки повествования, придавая всему происходящему неожиданный и новый смысл. Недаром же ученые сравнили этот инцидент с «местами времени» из «Прелюдии», о которых речь пойдет ниже⁴².

Однажды «ясным летним днем» автор увидел, что Саймон никак не может разрубить корень засохшего дерева, и тогда он сам, взяв кирку из дрожащих рук старика, с легкостью сделал это.

Тут слез не удержал старик,
И благодарность, и восторг
С внезапной силой в тот же миг
Он из души исторг.
Увы, сердечностью такой
Мне редко отвечали.
От благодарности людской
Я чаще был в печали.

Эта последняя строфа сразу ставит все на свои места, превращая стихотворение в многозначный рассказ о бедности и нужде, страданиях, лишившейся сил старости и о благодарности, которая парадоксальным образом огорчает больше, чем неблагодарность⁴³.

⁴² Prickett S. Wordsworth and Coleridge: Lyrical Ballads. L., 1975. P. 30.

⁴³ Watson J.R. English Poetry of the Romantic Period: 1789–1830. L.; N.Y., 1992. P. 180–181.



В результате этого в конце «Саймона Ли» возникли новые отношения между героем и автором, между читателем, который так и не дождался привычной истории, и автором и, как заметили критики, даже между Шекспиром и Вордсвортом⁴⁴, поскольку последний в подлиннике обыграл здесь широко известные строки из «Как вам это понравится» (II, 7) и «Короля Лиры» (I, 4), где драматург упомянул людскую неблагодарность. Эти шекспировские аллюзии лишь усиливают остроту и многозначность прозрения автора.

По авторскому расчету, наверное, не меньшее сочувствие, чем Саймон Ли, у читателей должен был вызвать и герой стихотворения «Последний из стада», здоровый, полный сил мужчина, который не может сдержать слез на виду у случайных прохожих:

Прошла в скитаньях жизнь моя,
 Но очень редко видел я,
 Чтобы мужчина, полный сил,
 Так безутешно слезы лил,
 Как тот, какого повстречал
 Я на кругах родной земли:
 Он по дороге шел один,
 И слезы горькие текли.
 Он шел, не утирая слез,
 И на плечах ягненка нес.

(Перевод Ю. Даниэля)

На этот раз история мужчины с ягненком на руках не выдумана; она воспроизводит истинное событие, что было очень важно для Вордсворта, поскольку позволило ему наглядно показать связь темы униженных и оскорбленных с реальной жизнью. Некогда преуспевающий фермер, живший неподалеку от его дома в Сомерсете, разорился в неурожайные годы и был вынужден продать все свое стадо — пятьдесят овец, чтобы прокормить семью из шести детей. Автор встретил его, когда он нес на продажу последнего ягненка.

Однако, как указали исследователи, поэт, изображая этот эпизод, не только рассчитывал на сочувствие читателей к герою стихотворения, но и одновременно вступал в полемику сразу с

⁴⁴ Ibid.



двумя известными мыслителями того времени — Мальтусом, считавшим, что нищета и голод необходимы для регулирования численности населения, и Годвином, видевшим корень всех зол в собственности. Вордсворт, разумеется, не мог принять голод и нищету как путь к процветанию родной страны. А любовь к собственности, такой, как стадо несчастного фермера, являлась для поэта благородным чувством, сродни любви к родному краю, его полям и дому, доставшемуся в наследство от предков⁴⁵.

Среди отверженных героев «Лирических баллад» есть и женщины. Безумная Марта Рэй, обманутая и брошенная, новорожденный ребенок которой таинственно исчез («Терн»). В любое время года и при любой погоде ее можно найти в горах возле тернового куста, где ее однажды и застал словоохотливый рассказчик:

Я онемел — я прочитал
 Такую боль в погасшем взоре,
 Что прочь бежал, а вслед неслошь:
 «О, горе мне! О, горе!»
 Мне объяснили, что в горах
 Она сидит безгласной тенью,
 Но лишь луна взойдет в зенит
 И воды озера взрябит
 Ночное дуновенье,
 Как раздастся в вышине:
 «О, горе, горе, горе мне!»

(Перевод А. Сергеева)

Никто не знал, что же на самом деле произошло. Кто-то считал, что безумная мать задушила новорожденного ребенка, зарыв его под поросшим мхом холмиком. Другие говорили, что красный цвет мха — это цвет крови ребенка, а третьи видели его тень на дне пруда. Но сам терновый куст стал для всех символом какой-то ужасной тайны, а Марта Рэй — воплощением боли и отчаяния поруганной женщины.

Другая героиня — Гуди Блейк, нищая и одинокая старуха, которой нечем протопить печь во время зимней стужи («Гуди Блейк и Гарри Гилл»). Чтобы согреться и протопить печь, она отламы-

⁴⁵ Prickett S. Wordsworth and Coleridge: The Lyrical Ballads. P. 37–38.



вала палки из плетня богатого соседа Гарри Гилла, но тот, однажды выследив, застал ее на месте преступления:

Упав на снег, взмолилась Гуди
 И руки к небу подняла:
 «Пускай он вечно мерзнуть будет!
 Господь, лиши его тепла!»
 Такой была ее мольба.
 Ее услышал Гарри Гилл,
 И в тот же миг от пят до лба
 Озноб всего его пронзил.

(Перевод И. Меламеда)

С тех пор Гарри Гилл уже никогда больше не смог согреться. Хотя несчастная старуха и нарушила закон, черствость сердца ее соседа — гораздо худшее преступление, за которое он и наказан. Призвав богатых фермеров (*ye farmers all*) в конце баллады задуматься над происшедшим, автор однозначно встал на сторону старой Гуди, жизнь которой полностью «сведена к основным началам, а ее внешние атрибуты — к простейшим».

Баллада «Слабоумный мальчик» стилизована под миниатюрную сельскую ироикомическую эпопею, где смертельная опасность угрожает жизни одного из персонажей, спасение зависит от самого неподходящего для этой миссии человека, предпринимаются отчаянные поиски спасителя, и все кончается благополучно к вящей радости всех участников⁴⁶.

Одинокая Сьюзан Гейл тяжело захворала. Ее добросердечная соседка Бетти Фой осталась ухаживать за ней, послав за доктором своего слабоумного мальчика Джонни, поскольку никого другого в округе больше не было. Получив подробные инструкции Джонни сел на своего пони, уехал и пропал. Женщины напрасно ждали его до полуночи. Теперь уже Бетти отправилась на поиски сына и в конце концов нашла его в долине, мирно сидящим на своей лошадке. Сюда же пришла и ее выздоровевшая подруга. На вопрос матери о том, где он был, Джонни ответил:

И вот доподлинный ответ,
 Что Бетти дал ее посол.
 Он все сказал, как на духу:

⁴⁶ *Noyes R. Op. cit. P. 50.*



«Петух — он пел: ку-гу-у! Ку-гу-у!
 От солнышка — ух, холод шел!»
 Все рассказал наш молодец —
 И тут истории конец.

(Перевод А. Карельского)

Не все читатели сумели оценить это полное лукавой доброты стихотворение. Защищая его, Вордсворт в одном из писем сказал: оно посвящено «человеческой природе, такой, как она была и будет. Но как мы можем наилучшим способом определить ее критерии? Я отвечу — изнутри; обнажив наши сердца и взглянув оттуда на людей, которые живут самой простой жизнью в соответствии с природой; людей, которые никогда не знали ложной утонченности, капризных и неестественных желаний, надуманного критиканства, изнеженных привычек мысли и чувства, а если и знали, то освободились от них»⁴⁷.

Именно таковы герои баллады, живущие с открытым сердцем «простой жизнью в соответствии с природой». Вордсворт изобразил граничащую со слепотой любовь Бетти к слабоумному сыну с оттенком немного снисходительного теплого юмора, но в то же время и с нескрываемым восхищением. Такое чувство, по словам поэта, являет собой образец «силы, бескорыстия и величия любви». А сам Джонни служит для Вордсворта примером тех слабоумных, жизнь которых «скрыта в Боге»⁴⁸, т.е., по русским меркам, юродивых. Таинственным образом они могут знать вещи, недоступные здравомыслящим людям. Поэтому и Джонни, у которого совы превратились в петухов, а луна — в холодное солнце, как будто бы болтает чепуху, но на самом деле способен видеть и чувствовать мир иначе, может быть, даже глубже и оригинальнее, чем обычные люди.

Та же романтическая антитеза чувства и интеллекта видна и в стихотворениях, посвященных детям, которые в своей невинной чистоте могут знать больше, чем взрослые с их сухим рационализмом. Сознание ребенка имеет свои внутренние интуитивные законы, и, пытаясь разгадать их, взрослые с их логическим мышлением только рушат эти законы. Поэтому Вордсворт и кончает стихотворение «История для отцов, или Как

⁴⁷ The Letters of William and Dorothy Wordsworth. The Early Years, 1787–1805. P. 335.

⁴⁸ Ibid. P. 337.



можно воспитать привычку ко лжи», героем которого является пятилетний мальчик, такими словами:

Я стать мудрей бы не мечтал,
 Когда, мой дорогой сынок,
 Тому, что от тебя узнал,
 Сам научиться мог.

(Перевод И. Меламеда)

По мнению Вордсворта, дети с их интуитивными прозрениями гораздо ближе к природе, чем взрослые. Но и взрослые, как видно из стихотворений, специально посвященных природе и напоминающих лирический панегирик, тоже способны впитать ее живительную возрождающую силу. Нужно только довериться природе, открыть ей свое сердце. Приглашая сестру выйти из дома и насладиться «весенним первым теплым днем», Вордсворт в «Стихах, написанных неподалеку от дома и переданных моим мальчиком той, к кому обращены» говорит:

Условностей привычный гнет
 С себя мы сбросим, и сегодня
 Мы новых дней начнем отсчет,
 Как после даты новогодней.

Всему цветение суля,
 От сердца к сердцу льнет украдкой
 Любовь, — и влажная земля
 Пронизана истомой сладкой.

Мгновенье может больше дать,
 Чем полстолетья рассуждений.
 Мы каждой веткой благодать
 Впитаем в день весенний.

Укладу новому храня
 В сердцах своих повиненья,
 Весь год из нынешнего дня
 Мы будем черпать вдохновенье.

И сила этого вокруг
 Распространенного блаженства
 Поможет нам с тобой, мой друг,
 Достичь любви и совершенства.

(Перевод И. Меламеда)



Чтобы мир преобразился и стал иным, не пужна ни апокалиптическая катастрофа Откровения Иоанна Богослова, ни революция с ее насилием и кровью. Необходимо лишь впитать «благодать» природы, и она научит «любви и совершенству». В этих строках природа на пантеистический лад берет на себя роль Святого Духа, обновляя душу человека. Как указали исследователи, Вордсворт в тот период не отрицал существования сверхъестественного начала, но считал, что пантеистически понятой природы ему достаточно, поскольку сама природа наделена сверхъестественными силами, способными возродить человека¹⁹.

Так в стихотворении «Увещевание и ответ» возникает проповедь «мудрой пассивности» (*wise passiveness*):

Не выбирая, видит глаз,
Слух чуток не по приказанью.
Не спрашивают чувства нас,
Являясь вопреки желанью.

И, несомненно, силы есть,
Что дарят знание нам благое
И сердцу посылают весть
В час созерцанья и покоя.

(Перевод И. Меламеда)

Эта мудрая пассивность не предполагает полного ухода в себя, но зовет человека воспринять энергию, разлитую в природе, и приобщиться ей, обрета «благое знание». Именно в этом секрет «созерцанья и покоя». Тут Вордсворт лишь иными словами излагает уже знакомую нам концепцию единой жизни, пронизанной радостным чувством бытия, которую уже сформулировал его Коробейщик.

Вместе с этими стихотворениями Вордсворт написал для «Лирических баллад» и поэму «Питер Белл», которая, однако, оказалась слишком большой по объему и потому не попала в книгу. Долгое время она существовала в рукописи и увидела свет только в 1819 году. Поэт продолжил здесь никогда надолго не прекращавшийся творческий диалог с Колриджем, затронув темы, поднятые в «Старом Мореходе», в первом издании открывавшем «Лирические баллады».

¹⁹ Hartman G.H. Wordsworth's Poetry, 1784–1814. New Haven: L., 1964. P. 154.



Колридж сочинял «Старого Морехода» в период неотступно нараставших сомнений в правильности унитарной доктрины с ее всепобеждающим оптимизмом. Как показали дневники и письма поэта, в эти месяцы он постоянно размышлял о конфликте веры и разума, Бога и природы, механистического и трансцендентного понимания мира, о тайнах жизни, происхождении зла и муках совести. Все эти размышления в индизобразительной форме нашли свое место в тексте поэмы.

По ходу сюжета поэмы отправившийся в плавание Мореход убивает слетевшую с неба вещь птицу — Альбатроса, который помог кораблю покинуть царство «льдистых вод». Убийство Альбатроса Старым Мореходом внешне совершенно ничем не мотивировано, но тем оно страшней и опасней. По сути дела, столь неожиданно возникшее в поэме зло иррационально, оно не поддается разумному и логическому объяснению. Скорее всего, оно результат первородного греха, приведшего к порче человеческой природы. Именно об этом поэт, отошедший от бывшего оптимизма доктрины «единой жизни», и размышлял, сочиняя поэму. В марте 1798 года, когда первый вариант «Морехода» уже был закончен, Колридж писал брату: «Я совершенно твердо верю в первородный грех; в то, что с момента рождения наш разум поврежден, и даже, когда наш разум светел, наша порода порочна и воля слаба»⁵⁰.

Совершив убийство Альбатроса, Старый Мореход приобщился злу и остался один на один с враждебным ему теперь миром природы. Изнуряющие неподвижный штить, неутолимая жажда и гниющая морская вода как бы воспроизводят состояние души героя, воплощая чувство его вины и одиночества. И только в кульминационный момент, когда Мореход неожиданно для себя благословляет морских змей, «Божьих тварей, рожденных великим спокойствием», чарам приходит конец. Дар молитвы возвращается к нему, и мертвый Альбатрос падает с его шеи в пучину вод. Ведомый сверхъестественной силой, корабль возвращается в Англию. Старый Мореход видит родной город, церковь и монаха-отшельника, которому он исповедуется, снимая тяжесть с души. Однако его вина не прощена полностью. Он не может вернуться к прежней жизни и вынужден странствовать по миру, навсегда оставаясь одиноким ски-

⁵⁰ The Collected Letters of S.T. Coleridge. Vol. 1. P. 396.



гальцем. Не до конца изжитая героем боль, острое чувство богооставленности, экзистенциального одиночества – вот темы, которые Колридж первым открыл для английской поэзии:

Один, один, всегда один,
 Один и день и ночь!
 И Бог не внял моим мольбам,
 Не захотел помочь!

(Перевод В. Левика)

Возникшие у Колриджа сомнения в доктрине «единой жизни» человека и радостного бытия были тогда еще чужды Вордсворту, хотя зло, прежде всего в социальной сфере, и чувство вины привлекали к себе его внимание. Да и мир фантастики и иррационального тоже мало интересовал его. В письме к Саути по поводу «Питера Белла» (7 апреля 1819 г.) Вордсворт так сформулировал свою позицию: он сочинял поэму, веря, что «для стимуляции воображения вовсе не обязательно прибегать к вмешательству потусторонних сил; но и без такого вмешательства дар воображения может быть столь же властным и вызывать сходный эффект удовольствия благодаря изображению поэтически правдоподобных инцидентов, взятых из сферы самых обыкновенных явлений повседневной жизни».

В «Питере Белле» сюжет «Старого Морехода» комически снижен, а нравственное возрождение героя происходит здесь без всякого вмешательства потусторонних сил. Питер Белл, бродячий гончар, долгие годы ведущий беспутную жизнь, совершенно равнодушен к природе. Его сердце полностью очерствело. Заблудившись однажды ночью, он увидел на лужайке осла. Питер решил украсть животное. Он сел на осла и попытался заставить его везти себя, но животное вопреки всем жестоким побоям не двигалось с места. Когда животное издало долгий стон, неожиданный страх охватил Питера. Заглянув в близлежащий водоем, он увидел лицо утопленника и от ужаса упал в обморок. Придя в себя и вытащив мертвое тело на берег, Питер доверился ослу, который привел его к дому покойника. «Самые обыкновенные явления повседневной жизни» повлияли на героя так же, как сверхъестественное повлияло на Морехода. Игра лунного света, протяжное эхо от стонов осла, крики мальчика, который искал утонувшего отца, причудливые тени на камнях в каменоломне, шуршание засохшего листа, случайно



услышанное пение религиозное гимна, неожиданная жалость к избитому животному и вид плачущей женщины, вдовы утонувшего, привели его к раскаянию в прожитой жизни; а затем, как и Морехода, к духовному возрождению.

Вопреки несколько сниженной лексике и местами шутовскому тону намерения поэта были вполне серьезны. По мнению ученых, Вордсворт проявил себя в поэме как тонкий психолог, проникший в глубь души героя и показавший, как природа в своих обыденных проявлениях может изменить человека⁵¹. Возможно, это так. Но в целом в художественном отношении «Питер Белл», конечно же, все-таки мало сопоставим со «Старым Мореходом», одной из самых глубоких и совершенных поэм английских романтиков. Недаром же «Питер Белл» вскоре после выхода в свет послужил материалом для нескольких пародий, наиболее известную из которых написал Шелли.

Как мы уже говорили, Вордсворт сочинил «Строки, написанные на расстоянии нескольких миль от Тинтернского аббатства при повторном путешествии на берега реки Уай», когда «Лирические баллады» были уже в наборе, и добавил их в книгу в последнюю минуту. В результате стихотворение завершало собой весь сборник. Неожиданным образом это получилось вполне оправданным с художественной точки зрения, поскольку «Тинтернское аббатство», одно из лучших лирических произведений поэта, как бы уравновешивало «Старого Морехода». Конец книги по поэтическому уровню оказался сопоставимым с ее началом.

В «Тинтернском аббатстве» полностью восторжествовала столь близкая дарованию Вордсворта лирически-исповедальная стихия. Отказавшись от сюжетно-повествовательного элемента, от рассказа о других и сняв маску лица от автора, поэт напрямую взглянул внутрь своей души, обратился непосредственно к своим внутренним переживаниям и сокровенным размышлениям и поделился ими с читателями.

Вордсворт продолжил здесь творческий диалог с Колриджем, построив «Тинтернское аббатство» по образцу поэмы-беседы своего друга, и в первую очередь совсем недавно написанного «Полуночного мороза». Колридж первым создал этот жанр и ввел его в английскую романтическую поэзию. Он назвал

⁵¹ Noyes R. Op. cit. P. 54.⁵² Джонатан Вордсворт, например, считал, что все



такие стихотворения *conversation poems*, т.е. стихотворениями-беседами или стихотворениями-разговорами. Подобное название не совсем точно, поскольку беседа или разговор предполагают наличие хотя бы двух собеседников и соответственно диалогичность или полифоничность мысли. У Колриджа таких собеседников нет, и его стихотворения представляют собой монолог, адресованный жене, сыну, другу или любимой, где поэт от мысленного обращения к адресату переходит к размышлению, а потом вновь обращается к адресату. Причем размышления общего характера обязательно совмещаются тут с излияниями личных чувств автора. Открытие поэта состояло в том, что субъективное и объективное начала в таких стихотворениях на романтический лад переплетены и одно невозможно без другого.

Так, в «Полуночном морозе» Колридж обращается к маленькому сыну. Сидя у камина рядом со спящим в колыбели мальчиком, поэт предается «раздумью тайному». Он вспоминает свое детство и размышляет о будущей жизни сына. Весь этот поток размышлений разворачивается на фоне таинственных процессов природы, которые совершаются независимо от воли человека. Обращаясь к сыну, поэт говорит:

Ты всякое полюбишь время года:
 Когда всю землю одевает лето
 В зеленый цвет. Иль реполов поет,
 Присев меж комьев снега на суку
 Замшелой яблони, а возле кровля
 На солнце курится; когда капель
 Слышна в затишье меж порывов ветра
 Или мороз, обряд свершая тайный,
 Ее развесит цепью тихих льдинок,
 Сияющих под тихою луной.

(Здесь и далее перевод М. Лозинского)

Представление о природе и ее «тайных обрядах» здесь, вопреки мнению ряда исследователей, не имеет ничего общего с пантеизмом, которого Колридж всегда чуждался⁵². Доктрина

⁵² Джонатан Вордсворт, например, считал, что все поэтическое творчество раннего Колриджа проникнуто пантеизмом, а отказ от него привел поэта к творческой катастрофе (см.: *Wordsworth J. The Borders of Vision*).



«единой жизни» теперь навсегда осталась в прошлом. Для поэта важнее другое – представление о мире как об органическом процессе, где Всемогущий Дух и природа едины, хотя и внутренне противоречивы, и каждая частица, какой бы маленькой она ни была, содержит в себе свойства всей материальной Вселенной. Поэтому Колридж и надеется, что его сын в будущем услышит

...явственные звуки
 Довременного языка, которым
 Глаголет Бог, от века научая
 Себе во всем и всем вещать в себе.
 Учитель вышний мира! Он взлелеет
 Твой дух и, даруя, вспоит желанья.

Сам же поэт остается все-таки сторонним наблюдателем, чуждым этим «тайным обрядам». В своем одиночестве он разъединен с природой. Его детство прошло в городе, вне контакта с природой, а потом вмешался интеллект взрослого человека, подчинивший себе интуицию. Грустя о прошлом, Колридж, однако, надеется, что если не он сам, то его сын, живущий вдали от шума городского, сумеет в будущем приобщиться этим «тайным обрядам», услышав «довременный язык, которым глаголет Бог».

Продолжив поиски сентименталистов, и прежде всего Стерна, Колридж в «Полуночном морозе» тоже обратился к памяти, но осмыслил ее, как и подобает романтику, в личном исповедальном ключе. Построенные по принципу свободной ассоциации воспоминания помогли поэту от настоящего вернуться к прошлому и заглянуть в возможное будущее, обозначив преемственную связь и принципиальное различие этих этапов своей жизни. В раскрытии подобной ассоциативной диалектики сознания заключено замечательное новаторство Колриджа как поэта-лирика.

Диалог с «Полуночным морозом» постоянно слышится в «Тинтернском аббатстве». Это единственное произведение Вордсворта, написанное в виде поэмы-беседы. Оба стихотворения построены в форме рондо, где данный в начале пейзаж (зимняя ночь у Колриджа и летний день у Вордсворта) снова возникает в конце. Размышления общего плана здесь также сочетаются с изливанием личных чувств; есть здесь и безмолвный собеседник, сестра Дороти; есть и обращение к собст-



венной памяти, возвращающей поэта в прошлое и дающей возможность заглянуть в будущее. Есть, наконец, и словесные параллели.

Но все эти сходства лишь усиливают отличия обоих стихотворений. «Тинтернское аббатство» — совершенно самостоятельное, абсолютно оригинальное произведение, где Вордсворт высказал собственные взгляды, отличные и даже противостоящие взглядам Колриджа. Диалог здесь очень близок к полемике.

Комментируя «Тинтернское аббатство», Вордсворт сказал: «Я не решился назвать стихотворение одой; но я писал его, надеясь, что в его переходах и страстной музыке стиха можно будет обнаружить главные признаки этого жанра»⁵³. В поэтике Нового времени, Ренессанса и классицизма XVII–XVIII веков ода обычно делилась на три части, объединенные общей темой и единством поэтического стиля: строфу, антистрофу и эпод. Согласно теории Буало, который, ориентируясь на Пиндара, требовал от оды «поэтического беспорядка», между этими частями могла отсутствовать прямая логическая последовательность в развертывании темы, что сопровождалось порой весьма причудливой сменой разнообразных картин, помогавших раскрыть мысль. Подобное построение делало переходы, о которых писал Вордсворт, особенно броскими. Ода обычно требовала также и довольно сложной рифмовки, которая, однако, отсутствует в написанном белым стихом «Тинтернском аббатстве», но положенный по жанру эмоционально приподнятый тон («страстная музыка стиха») и порой высокая лексика здесь есть. Деление на три части, равно как и «поэтический беспорядок», сопровождающийся сменой картин, Вордсворт также сохранил.

Поэт открыл «Тинтернское аббатство», казалось бы, привычным для лирики конца XVIII века пейзажем в стиле популярных тогда стихотворений на тему «вновь я посетил» (*revisit poems*), рассказывающих о вторичном посещении какого-либо места и описывающих его красоты. Как установили исследователи, Вордсворт даже заимствовал некоторые подробности своего пейзажа из модного тогда путеводителя по Уэльсу некоего Гилпина. Однако поэт не просто обыграл, но и намеренно разрушил эту традицию модной локодескриптивной поэзии.

⁵³ The Poetical Works of William Wordsworth. Vol. 2. P. 517.



На берегах реки Уай все как будто бы дышит миром и покоем. В известном смысле это некий идеальный пейзаж:

Пять лет прошло; зима, сменяя лето,
 Пять раз являлась! И опять я слышу
 Негромкий рокот вод, бегущих с гор,
 Опять я вижу хмурые утесы —
 Они в глухом уединенном месте
 Внушают мысли об уединенье
 Другом, глубоком, и соединяют
 Окрестности с небесной тишиной.
 Опять настала мне пора прилечь
 Под темной сикоморой и смотреть
 На хижины, сады и огороды,
 Где в это время года все плоды
 Незрелые, зеленые, сокрыты
 Среди густой листвы. Опять я вижу
 Живые изгороди, что ползут,
 Подобно ответвлениям леса; мызы,
 Плющом покрытые; и дым витой,
 Что тишина вздымает меж деревьев!
 И смутно брезжат мысли о бродягах,
 В лесу живущих, или о пещере,
 Где у огня сидит отшельник.

Но этот мир и покой обманчивы. За ними — пережитая в юности буря.

У Вордсворта, в отличие большинства его предшественников конца XVIII века, пейзаж напрямую связан с состоянием души лирического героя. Так, впрочем, было и у Колриджа. Так будет потом и у других романтиков. Но в отличие от стихов Колриджа ассоциативная память в «Тинтернском аббатстве» работает иначе. О своем прошлом Вордсворт говорит не прямо, а скорее косвенно, часто путем намеков и очень важных умолчаний, которые просматриваются в подтексте стихотворения. Здесь существенна каждая мелкая деталь, и то, что сказано, порой ничуть не менее важно, чем то, что обойдено молчанием.

Так, в частности, для точного понимания стихотворения важен полный текст его названия, который звучит следующим образом: «Строки, написанные на расстоянии нескольких миль



от Тинтернского аббатства при повторном путешествии на берега реки Уай. 13 июля 1798 года». Поскольку прошлое и настоящее постоянно сопрягаются в стихотворении, нужно вспомнить, каким Вордсворт был пять лет тому назад во время первого путешествия и что же произошло или чем знаменательно для поэта 13 июля 1793 года.

Как уже было сказано, 1793 год был для Вордсворта временем душевного кризиса, вызванного как личными переживаниями (разлука с Аннет и новорожденной дочкой, невозможность воссоединения с Дороти, отсутствие дома и денег), так и политическими событиями в Англии, которая недавно вступила в войну с Францией. Более того, ровно пять лет тому назад, 13 июля 1793 года, произошло убийство Марата, послужившее сигналом для начала революционного террора. По мнению исследователей, в памяти поэта этот день мог также ассоциироваться и с другими важными для него событиями – падения Бастилии (14 июля 1789 года) и первой поездки во Францию⁵⁴. Во всяком случае, именно тогда, пять лет назад, бунтарские, радикальные настроения Вордсворта проявили себя наиболее явно: 1793 год – время сочинения «Письма к епископу Лландаффа».

Разумеется, в 1798 году все это уже осталось позади, хотя и не исчезло из памяти поэта. Как ясно из упоминания в тексте о «бродягах, в лесу живущих», он по-прежнему страдает отверженным – изгоям общества. Прошлое, искусно спрятанное в подтексте, но от этого не менее реальное, создает нерасторжимую связь, особое поле напряжения между Вордсвортом сегодняшнего дня, поэтом, осознавшим свое призвание и сумевшим найти душевное равновесие, и мятущимся юношей пятилетней давности. Без прошлого настоящее было бы невозможно.

Полное название стихотворения вызывает у внимательных читателей и еще один вопрос. Тинтернское аббатство фигурирует только там, а в тексте самого стихотворения его нет. Почему? Ведь Вордсворт вполне мог бы назвать стихотворение просто «Строки, написанные при повторном путешествии на берега реки Уай». Однако очевидно, что разрушенный монастырь все-таки важен для него. Он тоже присутствует в подтексте стихотворения как многозначный символ и как важный ориентир, помогающий проследить движение мысли поэта.

⁵⁴ Levinson M. Wordsworth's Great Period Poems. Cambridge, 1986. P. 22.



Разумеется, некогда процветавшее Тинтернское аббатство, католический монастырь, который был насильственно распущен при Генрихе VIII, могло вызвать у Вордсворта ассоциации с католическими святынями, поруганными и разрушенными в охваченной революционной стихией Франции. Один из таких монастырей — Шартрез — поэт посетил накануне его закрытия в 1790 году, рассказав об этом впоследствии в «Прелюдии». Однако более вероятно, хотя прямых указаний на это в тексте нет, что Тинтернское аббатство могло стать для Вордсворта, как и для ряда других романтиков, символом средневекового уклада жизни с его, как им казалось, органическим единством общей твердой веры и основанным на этой вере чувством братства людей всех сословий. Протестантизм, бесповоротно сломавший в Англии средневековый уклад, взамен открыл верующим возможность индивидуального общения с Богом, обращения к Нему напрямую, без посредства церкви. На подобную форму общения с Богом, более близкую воспитанному в протестантской традиции автору, возможно, указывает фигура сидящего у огня в пещере одинокого отшельника. Такой живущий в бедности, «нищий духом» аскет как бы заменяет собой целый монастырь.

Однако аскетов-отшельников, если они вообще существовали, в Англии той поры было крайне мало. Зато с середины XVIII века в моду вошли живописные развалины, привлекавшие к себе множество туристов, среди которых заметную роль играли художники и поэты. Для них монастыри теперь уже стали объектом не столько религиозного, сколько эстетического поклонения. Увиденные так развалины Тинтернского аббатства, не потеряв полностью средневековых ностальгических ассоциаций, обрели поэтический статус символа, связующего настоящее с прошлым и возможным будущим, некоего священного прибежища души, хранилища дорогих сердцу воспоминаний. Окрестности же монастыря с их уединением и тишиной из места молитвы монаха-аскета превратились в приют одинокого поэта-романтика, того отшельника, о котором Вордсворт мечтал написать эпопею. Как указали биографы, чтобы найти подобный уголок, поэт должен был пройти несколько миль вверх по реке, где монастырь, заселенный тогда бездомными бродягами, уже действительно не был виден, а воды реки Уай не были забиты баржами, везущими уголь⁵⁵ (яркая примета промыш-

⁵⁵ *Moorman M. Op. cit. P. 402–403.*

ленной революции, которая безжалостно рушила первозданную красоту природы, о чем скорбели многие романтики). Только выше по реке пасторальный пейзаж с его миром и покоем, где «окрестности» соединены «с небесной тишиной», мог дать пищу для размышлений, на которых держится все стихотворение.

Мысль Вордсворта в «Тинтернском аббатстве» движется не только ассоциативно, но даже как бы ощупью и вместе с тем волнообразно. От созерцания «ландшафта прекрасного»⁵⁶, который в прошлом «среди городского шума» обновлял душу поэта, подвигая его «на мелкие, невидные деянья / Любви и доброты», автор переходит к кульминации первой части, к неожиданному прозрению, которое помогает ему путем созерцания «прекрасных форм» природы проникнуть «в суть вещей». Это одно из знаменитых визионерских мест в поэзии зрелого Вордсворта, где его воображение, оттолкнувшись от здешнего и конкретного и обретя своеобразную автономию, устремляется в бесконечность⁵⁷:

О, верю я:

Иным я, высшим даром им обязан,
 Блаженным состояньем, при котором
 Все тяготы, все тайны и загадки,
 Все горькое, томительное бремя
 Всего непознаваемого мира
 Облечено покоем безмятежным,
 Когда благие чувства нас ведут,
 Пока телесное дыханье наше
 И даже крови ток у нас в сосудах
 Едва ль не прекратится — тело спит,
 И мы становимся живой душой,
 А взором, успокоенным по воле
 Гармонии и радости глубокой,
 Проникнем в суть вещей.

По сути дела, подобное состояние, когда «тело спит», а душа устремляется ввысь, близко мистическому экстазу. Но Вордсворт все же не мистик в узком смысле этого слова, сознательно

⁵⁶ В подлиннике these beauteous forms, т.е. этих прекрасных форм [природы].

⁵⁷ Hartman G. Op. cit. P. 122.



стремящийся постигнуть недоступную разуму сверхреальность интуитивно-мистическим путем и считающий такой путь самым верным, если не единственным способом познания истины. Вордсворт — прежде всего художник, на романтический лад пытающийся заглянуть в глубь своей души. Суть вещей, открывшаяся в «блаженном состоянье» взору поэта, была уже знакомым нам видением исполненной «радости глубокой» единой жизни, которое проповедовал Коробейник. Природа здесь как бы слилась с высшим началом, растворив в себе Бога и приобщив к этому гармоническому единству человека. Выражаясь словами пантеиста Спинозы, *Deus sive Natura*. Совпадение слишком явное, чтобы его можно было обойти молчанием. Тут «Тинтернское аббатство» и его познавший гармоническое слияние с природой герой полностью противостоят разобщенному с внешним миром герою «Полуночного мороза». К тому же в отличие от Колриджа Вордсворт, как мы уже говорили, не был и не стремился стать профессиональным философом, а тем более религиозным мыслителем. Он всегда оставался поэтом, используя философские схемы как материал для создания поэтических образов, как точку опоры для свойственных романтикам поэтических озарений. Визионерский прорыв в бесконечность в «Тинтернском аббатстве» — именно такое озарение, не поддающееся однозначной философской или религиозной расшифровке. В этой будящей мысль неоднозначности заключена особая сила Вордсворта-художника.

Все такие визионерские прорывы в бесконечность у Вордсворта кратковременны — это мгновение, которое нельзя остановить. Движущийся как бы на ощупь, поэт даже не уверен, не было ли это откровение пустой фантазией (*a vain belief*). Ведь потом снова возвращается обыденная жизнь с ее «бесплодной суетой» и остается лишь ускользающая память о былой радости «во тьме безрадостного дня».

К памяти поэт вновь обращается во второй части стихотворения. «В неясной дымке полуузнаванья» он видит себя в момент душевного кризиса пятилетней давности как человека, который «убегает от страшного». Выход он тогда искал в чисто физическом, сугубо чувственном общении с природой, которая с раннего детства «была всем» для него. Пора юношеских восторгов теперь безвозвратно прошла, и рефлексия, не погасив, подчинила чувство. Взамен юношеских восторгов поэт открыл



для себя «чуть слышную мелодию людскую / Печальную, без грубости, но в силах / Смирять и подчинять». Ученые по-разному интерпретируют этот образ. Многим кажется, что он отсылает читателя к теме отверженных и обездоленных, к «бросягам, в лесу живущим»⁵⁸. Но это лишь одно из возможных толкований. Нам представляется, что печаль поэта вызвана также открывшейся ему теперь хрупкостью человеческого бытия, его кратковременностью и конечностью. Вордсворт той поры не верил в загробную жизнь и личное бессмертие; он считал, что, уходя из мира и растворяясь в природе, человек навсегда завершал свое существование. В «Тинтернском аббатстве» предложенного Коробейником утешения по поводу смерти Маргарет оказалось все-таки мало и грусть, смиряющая и подчиняющая, осталась, хотя минорные ноты и звучат приглушенно контрапунктом в этом одном из самых светлых стихотворений Вордсворта.

Тем не менее без прошлого не было бы настоящего. Взамен чувственных восторгов юности в зрелости поэту дан дар мысли и иное видение природы, способное противостоять горечи абсолютной смерти. В кульминации второй части стихотворения Вордсворт от созерцания природы вновь обращается в глубь своей души:

Я ощущаю
 Присутствие, палящее восторгом,
 Высоких мыслей, благостное чувство
 Чего-то, проникающего вглубь,
 Чье обиталище — лучи заката,
 И океан, и животворный воздух,
 И небо синее, и ум людской —
 Движение и дух, что направляет
 Все мыслящее, все предметы мыслей,
 И все пронизывает.

В этих знаменитых строках, часто цитируемых вне контекста, оптимизм доктрины «единой жизни», помогающей человеку приобщиться Божественной субстанции, объединяющей творение и Творца, на пантеистический лад разлитого в окружающем мире, вновь победил. Стихотворение превратилось в

⁵⁸ Prickett S. Wordsworth and Coleridge: The Lyrical Ballads. P. 47.



гимн, где поэт славит природу как вожатого и наставника, пристань сердца и якорь чистейших мыслей.

Однако в волнообразном движении мысли поэта не все так просто. В третьей части в согласии с каноном стихотворения-беседы Вордсворт обратился к безмолвному собеседнику – сестре Дороти. Узнавая в ней себя в юности, он благодарит сестру и молится обожествленной Природе, чтобы она послала им радость в грядущие годы. Но грустная мысль о хрупкости бытия снова возвращается к поэту. Если он умрет, уйдя туда, откуда нет возврата, и Дороти познает одиночество и скорбь, он просит ее вспомнить этот миг:

Как мы на берегу прекрасных вод
 Стояли вместе; как я, с давних пор
 Природы обожатель, не отрекся
 От моего служенья, но пылал
 Все больше – о! – все пламеннее рвением
 Любви святейшей. Ты не позабудешь,
 Что после многих странствий, многих лет
 Разлуки, эти чащи и утесы
 И весь зеленый край мне стал дороже...
 Он сам тому причиной – но и ты!

Так внешнее и внутреннее, пейзаж и состояние души, настоящее, прошлое и будущее, радость и грусть сливаются в едином моменте созерцания, и мы видим перед собой отчетливее, чем в любом другом стихотворении сборника, зрелого Вордсворта, прошедшего трудный путь роста, потерь и обретений, но нашедшего себя и раскрывшего свой талант.

В сентябре 1798 года Вордсворт, Дороти и Колридж отправились в Германию с целью более близкого знакомства с немецкой литературой, философией и языком. Колриджу, который вскоре разъехался с Вордсвортами, удалось осуществить этот замысел. Но Вордсворт и Дороти провели необычайно холодную зиму в Госларе, небольшом провинциальном городке, практически в одиночестве, почти без всякого общения с местными жителями, без книг и друзей. Из-за сильных морозов они даже редко гуляли. Тем не менее этот период вынужденного безделья оказался для Вордсворта-поэта необычайно продуктивным. Тоскуя по родине, он обратился к воспоминаниям детства, написав первую, пока еще черновую часть «Прелюдии». Вордсворт



также сочинил тогда ряд стихотворений, которые затем включил во второе двухтомное издание «Лирических баллад», вышедших в свет, как было сказано выше, с указанием его имени как единственного автора (1800). Несколько произведений Колриджа было перепечатано здесь из первого сборника, но главным автором был все-таки Вордсворт, написавший подавляющее большинство произведений, вошедших в книгу. И потому его стихи, а не «Старый Мореход» теперь открывали ее.

Вордсворту особенно удались два маленьких лирических цикла. Первый из них, состоящий из пяти стихотворений, четыре из которых написаны балладной строфой, посвящен некой Люси, простой крестьянской девушке, воображаемой возлюбленной лирического героя. Многие биографы безуспешно искали ее прототип в жизни поэта, строя самые разные предположения. Может быть, ближе других к истине подошел Колридж, который в одном из писем сказал, что, по его мнению, Вордсворт, сочиняя эти элегические стихотворения, «представил себе в мрачную минуту, будто его сестра могла умереть»⁵⁹. Однако, и это тоже всего лишь догадка, никаких точных сведений у Колриджа не было. Поэтому гипотеза о том, что Люси — собирательный образ, имеет полное право на существование.

В любом случае образ девушки, возникающий в цикле, несколько расплывчат — поэт видит ее сквозь призму воспоминаний, где она существует в особом пограничном мире между реальностью и вечностью. В сознании героя она — воплощение не только умершей возлюбленной, но и красоты природы (скромная фиалка у поросшего мхом камня и мерцающая вдалеке звезда), и даже самой Англии:

К чужим, в далекие края
Заброшенный судьбой,
Не знал я, родина моя,
Как связан я с тобой.

Теперь очнулся я от сна
И не покину вновь
Тебя, родная сторона —
Последняя любовь.

⁵⁹ The Collected Letters of S. T. Coleridge, Vol. 1. P. 479.



В твоих горах ютился дом.
Там девушка жила.
Перед родимым очагом
Твой лен она пряла.

Твой день ласкал, твой мрак скрывал
Ее зеленый сад.
И по твоим холмам блуждал
Ее прощальный взгляд.

(Здесь и далее перевод С. Маршака)

Намеченная контрапунктом в «Тинтернском аббатстве» тема хрупкости бытия, конечности человеческого существования здесь звучит гораздо громче. Вордсворт не отказывается от доктрины «единой жизни» человека с природой, с которой человек после смерти сливается, выходя из-под власти времени. Его умершей возлюбленной

...в колыбели гробовой
Вовеки суждено
С горами, морем и травой
Вращаться заодно.

Но былой радости и утешения эта доктрина больше не доставляет. Ей противостоит горечь невосполнимой утраты. Щемящая грусть одиночества — главный мотив цикла:

Не опечалит никого,
Что Люси больше нет.
Но Люси нет — и оттого
Так изменился свет.

В подлиннике в последней строке момент личного переживания, столь важный для романтиков, особо подчеркнут и выдвинут на первый план: «The difference to me!» (Как это все изменило для меня!). Круговращение природы, в которой растворилась героиня, необратимо и вечно — солнце всегда будет освещать землю, а зима сменяться летом, но той Люси, которую любил герой, больше нет и никогда не будет, потому и он сам никогда не станет прежним.

Та же тема звучит и во втором маленьком цикле, посвященном школьному учителю Мэтью. В известной мере Мэтью похож на Коробейника: он тоже стар (ему 72 года) и мудр. Его юному



собеседнику, гуляющему с ним на вольной природе, есть чему поучиться у него. Но мудрость Мэтью иная, чем у Коробейника. Радостной доктрины единой природы, роднящей всех и вся, ему уже мало. Он видит не только единство природы и человека, но и их различие. Мэтью не меньше Коробейника любит и ценит природу, но он любит и ценит человека все-таки больше⁶⁰. Потому утрата близких для него невосполнима. В стихотворении «Два апрельских утра» Мэтью рассказывает о дне, когда, посетив могилу умершей в детстве дочери, он неожиданно увидел возле кладбища девочку, очень похожую на нее. Его пронзила боль воспоминаний, но в то же время он понял, что никто не сможет заменить его умершее дитя. А в другом стихотворении – «Фонтан» – на предложение своего юного друга считать его сыном он с грустью отвечает: «Увы, это невозможно». Родственная близость к природе и любовь к ней бессильны утешить старика.

Знаменательно, что и сам поэт, придя на могилу Мэтью, думает примерно так же:

О, душа в божественном сосуде,
 Золотые буквы на доске...
 Неужели к этой жалкой сути
 Ты бредешь с надеждою в руке?

(Перевод С. Дубинского)

Как видим, пантеизм «Разрушенной хижины» если и не исчез вовсе, то дал глубокую трещину. Знакомый с Античности топос *ubi sunt?* (где они сейчас?) еще раз поставил под сомнение концепцию «единой жизни».

Во второй том «Лирических баллад» вошли также две пасторали, сочиненные Вордсвортом уже по возвращении из Германии, когда он с сестрой наконец-то поселился в родном Озёрном крае в деревушке Грасмир (1800). Это «Братья» и «Майкл», написанные уже не балладной строфой, а белым стихом, несколько приподнятым, но все же близким разговорному языку. Здесь Вордсворт намеренно взорвал идиллическую традицию английской пасторали, заземлив этот жанр и приблизив его к реальной жизни мелких землевладельцев конца XVIII века, какими он знал их по личным наблюдениям.

⁶⁰ *Hodgson J.A. Wordsworth's Philosophical Poetry 1797–1814. Lincoln; L., 1980. P. 58.*



Комментируя эти стихотворения в письме к лидеру вигов Джеймсу Фоксу (14 января 1801 года), поэт сказал: «Самая священная собственность — это собственность бедняков. Два стихотворения, которые я упомянул, были написаны с намерением показать, что люди, которые не носят богатые одежды, могут иметь глубокие чувства... Их маленький клочок земли служит некой связующей скрепой для их семейных чувств, как бы скрижалю, где они записаны»⁶¹. В письме к Томасу Пулу (апрель 1801 года) Вордсворт повторил, что под собственностью он имел в виду земельный надел, который для крестьянина связан с чувством «наследия предков, дома и личной и семейной независимости»⁶². Обе пасторали связаны с этим чувством «наследия предков» и представляют собой, по сути, маленькие трагедии, герои которых не выплескивают эмоции наружу, но держат их строго под контролем, отчего их трагическая ситуация вызывает тем большее сопереживание читателей.

В «Братях» и «Майкле» поэт продолжил знакомую уже тему пасынков судьбы, повернув ее в ином ключе. «Братья» написаны в основном в форме диалога между пожилым приходским священником маленькой деревушки, затерянной в Озёрном крае, и бывшим ее жителем Леонардом, который вырос в этой деревне вместе с младшим братом, но потом был вынужден пойти служить матросом и долгие годы скитался, ничего не зная о любимом брате. Священник всю жизнь провел в деревне рядом с «отеческими могилами», и его связь с «наследием предков» как никогда сильна, а Леонард оторвался от родных мест, хотя и не утратил любви к ним. Теперь Леонард, накопив денег, вернулся с надеждой начать новую жизнь рядом с братом. Священник не узнал Леонарда, а тот не решился назвать свое имя. Но из слов священника он узнал, что брат погиб, сорвавшись в пропасть. Не выказывая своих чувств, Леонард прощается со священником и быстро уходит.

До ближней рощи было недалеко,
И там в тени развесистых деревьев
Присел несчастный путник. Перед ним
Рассказ недавний ожил вдруг невольно,

⁶¹ The Collected Letters of William and Dorothy Wordsworth. The Early Years, 1787–1805. P. 261.

⁶² Ibid. P. 266.



Он детство вспомнил, долгие скитанья.
 Он вспомнил все. Теснились перед ним
 Надежд и мыслей прежних вереницы,
 Которые он так лелеял нежно
 В душе всего лишь час назад.
 И в этот миг ему так ясно стало,
 Что для него теперь уж невозможно
 Вернуться снова в мирную долину,
 Где протекли все лучшие года.
 В душе созрело новое решенье,
 И он, дойдя до Эннердела,
 Священнику отправил в ту же ночь
 Письмо, где он просил его прощенья,
 Что вечером во время их беседы
 По слабости душевной не назвался
 И имя скрыл свое. Потом он снова
 На свой корабль вернулся, и теперь,
 Седой моряк, навек сроднился с морем.

(Перевод М. Фроловского)

Обрисованная скупыми красками трагедия Леонарда в том, что, оторвавшись от родного уголка земли, он поневоле утратил связь со всем, что ему было дорого в жизни. Не найдя в себе сил после смерти брата восстановить эту связь, он превратился в бездомного и одинокого изгнанника без семьи и родины, навек «сроднившись с морем».

Старый пастух Майкл, герой второй пасторали, — возможно, самый яркий и величественный из всех трагических характеров, созданных Вордсвортом. Рассказывая о нем в вышецитированном письме к Томасу Пулу, поэт сказал, что он хотел «изобразить человека с крепким умом и глубокими чувствами, которым движут две самые мощные эмоции человеческого сердца — отцовская привязанность и любовь к собственности, земельному наделу, подразумевающая связь с предками, домом и личную и семейную ответственность»⁶³.

Майкл настолько сроднился с унаследованной от предков землей, что стал как бы ее неотъемлемой частью, посвятив ей всю свою жизнь:

⁶³ Ibidem.



Зеленый дол, где так легко и вольно
 Дышалось пастуху; крутые склоны,
 Искоженные вдоль и поперек
 Ногою твердой, — сколько в этих книгах
 Хранилось памяти о днях нужды
 И дней забот, о радостях и бедах,
 О тварях бессловесных, коих он
 Спасал, кормил, сгонял под кров надежный, —
 И трудный, честный свой считал барыш.
 Так диво ли, что горы, доли эти
 Свой вечный знак на нем напечатлели,
 Что их он безотчетною любовью
 Любил, как жизнь свою, — как жизнь саму?

(Здесь и далее перевод А. Карельского)

Так возникли особые отношения Майкла с природой. Он с заботой и любовью следил за своим клочком земли, и природа отвечала взаимностью, помогая ему жить общей с ней жизнью, понимать ее различные проявления, как их не мог понять никакой посторонний.

По сути дела, это все та же, знакомая нам «единая жизнь». Она изображена здесь как здоровая и счастливая, но вместе с тем и как хрупкая и ненадежная форма существования, поскольку ей постоянно угрожает новое промышленное общество с его хищническими аппетитами, готовыми в любой момент разрушить веками существовавший патриархальный уклад.

Не меньше, чем землю, Майкл любил и данного ему в старости сына Люка, воспитывая его в семейных пастушеских традициях и надеясь, что он со временем продолжит его дело. У первых читателей, воспитанных на Библии, родительская любовь Майкла неминуемо вызывала искусно вплетенные Вордсвортом в подтекст стихотворения ассоциации с библейской историей Авраама и его долгожданного сына Исаака, которые поэт намеренно обыгрывал по мере развития сюжета.

Неожиданно пришла беда: по вине племянника доставшийся от предков участок земли оказался заложным, и, чтобы спасти его, Майкл отправил Люка на заработки в город. Перед отъездом юноши отец показал ему место, где он решил построить загон для скота, попросив Люка заложить первый камень. Этот загон стал для старого пастуха единым символом любви к родной



земле и сыну, своего рода заветом, который он заключил с сыном и самой природой.

Но здесь было и важное отличие от Библии. Авраам намеревался принести Исаака в жертву по повелению Бога, полностью доверившись Его воле, и Богом за это неосуществленное намерение был щедро награжден. Майкл расстался с сыном из-за любви к клочку земли, уголку природы, которая как бы заменила ему Бога. Вопрос веры, которая «вменилась в праведность» Аврааму (Рим., 4:5), у Вордсворта не возникает, поскольку Майкл не заключал завета с Богом. Но события шли своим чередом, и сюжет вскоре достиг трагической кульминации. В отличие от библейской жертвы Авраама жертва Майкла не принесла плодов. В городе, оторвавшись от семьи и родных корней, Люк вскоре пошел по дурному пути и был вынужден бежать за океан. Навсегда разлученный с сыном, Майкл стойко воспринял несчастье:

Есть утешенье в стойкости любви.
 Выносим с нею легче мы несчастья,
 Что нам иначе бы затмили разум
 Или разбили сердце на куски.
 Мне многих довелось встречать из тех,
 Кто помнил старика и знал, как жил он
 Еще и годы после той беды.
 Он до последних дней сберег свою
 Недюжинную силу — и, как прежде,
 Шагал по ручьям, зорко примечал,
 Что солнце, ветер и облака сулили, —
 Все те же повседневные заботы
 Об овцах, о своем клочке земли.
 А то, бывало, побредет в ущелье,
 К ручью — загон свой строить. И тогда
 От жалости у всех щемило сердце —
 И до сих пор молва твердит, что часто
 Он приходил к ручью, садился там
 И камней даже пальцем не касался.
 Сидел он там на берегу потока
 Один как перст или с собакой верной,
 Что смиренно у его лежала ног.
 Семь долгих лет загон он строил свой
 И умер, так его и не достроив.



Последние строки стихотворения являются своеобразным катарсисом трагической истории Майкла. Недостроенный загон для овец и одинокий старик, неподвижно сидящий рядом с грудой камней, казалось бы, наводят на мысль о навсегда разбитых надеждах и попоранном завете с сыном и самой природой. Но вместе с тем эти камни знаменуют собой и победу старика над временем, которую славит поэт. Сохранившиеся и после смерти Майкла, когда его хижину уже сравнивали с землей, а по его пастбищам прошел плуг, они вопреки всему этому служат напоминанием о силе и верности его любви, стойкости и мужестве его сердца, которые он сохранил до конца своих дней. В то же время эти камни являются и символом уходящего в прошлое патриархального уклада жизни, неотъемлемой частью которого и был герой. От родного уголка земли Майкла ничего не осталось, но недостроенный загон стал навеки достоянием местных легенд, увековечив имя старого пастуха и вписав его в память грядущих поколений.

Как мы помним, Вордсворт предпослал второму изданию «Лирических баллад» специальное «Предисловие», доработанное и расширенное в третьем издании (1802). В этом «Предисловии» поэт, как бы оглядываясь назад, на уже написанные стихи, которые он в кратком «Предупреждении» к первому изданию (1798) назвал «экспериментом», попытался объяснить, в чем же состоял эксперимент. «Предисловие» преследовало две цели. Оно предоставило Вордсворту возможность высказать свои представления о роли поэта и задачах поэзии и одновременно дало шанс защитить «Лирические баллады» от нападок враждебно настроенных критиков. В историю же словесности «Предисловие» вошло как первый литературный манифест английских романтиков.

Творческий диалог с Колриджем продолжился и здесь. Колридж уговорил Вордсворта написать «Предисловие», как всегда, щедро делясь своими идеями, но Вордсворт на этот раз пошел своим путем, сформулировав собственное понимание природы поэзии, которое далеко не во всем совпадало с представлениями его друга. Колридж, разумеется, сразу же понял это, сказав в письме к Саути (1802) следующее: «Хотя Предисловие Вордсворта наполовину является порождением моих мыслей», я «все же подозреваю, что в некоторых местах мы кардинальным образом расходимся в нашей теории поэзии; и я собираюсь доко-



паться до сути наших разногласий»⁶⁴. Он сделал это только пятнадцать лет спустя в «Литературной биографии».

Как и всех других романтиков, для которых личность автора имела первостепенное значение, Вордсворта прежде всего интересовал сам поэт как творец стихов, вошедших в «Лирические баллады». Главные вопросы, которые он поставил в «Предисловии», звучали так: «Что значит слово Поэт? Что такое Поэт? К кому он обращается? И какого языка нужно ждать от него?»⁶⁵

На вопрос, что такое поэт, Вордсворт ответил: «Это человек, говорящий с людьми; человек, правда, наделенный более тонкой чувствительностью, большей способностью к восторгу и нежности, обладающий большими знаниями человеческой природы и более отзывчивой душой, чем мы предполагаем у простых смертных». Через несколько страниц Вордсворт добавил, пояснив свою мысль: «От других людей поэт отличается главным образом большей быстротой мыслей и чувств, возникающих без непосредственного внешнего стимула, и большей силой выражения мыслей и чувств, рождающихся в нем. Но эти страсти, и мысли, и чувства суть страсти, и мысли, и чувства, присущие всем людям».

При чтении этих строк может возникнуть впечатление, что поэт, в представлении Вордсворта, — всего лишь обыкновенный человек, хотя и наделенный талантом, с обычными мыслями и чувствами, присущими всем людям. Действительно, у Вордсворта наличие таланта не отделяет поэта от других людей и не ставит между ними непроходимой стены, превращая его в бунтаря или даже изгоя общества. Тут Вордсворт отличается от некоторых других романтиков, в частности от Байрона. Поэт у Вордсворта выражает страсти, мысли и чувства всех людей, как бы являясь их полноправным представителем.

Но это равенство поэта с другими людьми — все же равенство особого рода. Хотя его корни восходят к просветительской идеологии, знакомой Вордсворту с юности, оно вместе с тем, как верно подметил С. Прикетт, не столько политическое или даже эстетическое, сколько в основе своей религиозное. За ним стоит воспринятая с раннего детства и оставшаяся в глубине сознания, возможно, даже вопреки интеллекту вера в то,

⁶⁴ The Collected Letters of S.T. Coleridge. Vol. 1. P. 386–387.

⁶⁵ Отрывки из «Предисловия» цит. по: Поэты Озёрной школы. СПб., 2008. С. 31–57 (перевод А. Горбунова).



что Бог — отец всех людей, а потому все люди — братья⁶⁶. Только Бог этот, на наш взгляд, для Вордсворта не являлся пока еще тринитарным Богом христианской догматики. Не был Он и сверхсущим Единым неоплатоников, понимаемым как непознаваемое, сверхразумное, сверхмировое начало. Ближе всего Он был скорее единому Богу ветхозаветного Откровения, увиденному «как бы сквозь тусклое стекло». Космическая мировая душа, «великая движущая сила вещей», разлитая в природе, в этот период уже начинала обретать для Вордсворта некое личностное измерение, сходное с библейским сознанием дохристианской эпохи. Нельзя быть сыном безликой субстанции. Только отошедшее от безликого пантеизма, но еще до конца не порвавшее с ним восприятие высшего начала и могло заставить Вордсворта ощутить себя, по его собственным словам, сказанным примерно в то же время в «Прелюдии», «избранным сыном» (*chosen son*), почувствовать, что он призван для особой миссии.

Такое избранничество для поэта сродни призванию ветхозаветных пророков. Тут Вордсворт полностью совпадает, как с Блейком, которого он не знал и не читал, так и с Колриджем, с которым неоднократно обсуждал эту тему. А в «Прелюдии» он даже назвал себя и Колриджа «пророками природы». Представление о поэте как о пророке, вдохновленном свыше и способном видеть недоступную простым смертным реальность, хотя и восходило к платонической концепции творчества, трактовавшей поэзию как особого рода Божественное исступление («Ион» и «Федр» Платона), обрело особую актуальность именно в ту эпоху, став важной частью новой романтической эстетики.

Изображая такого поэта-пророка в поэме «Кубла Хан», Колридж писал:

Сюда, скорей сюда, глядите,
 О, как горят его глаза!
 Пред песнопевцем взор склоните,
 И этой грезы слыша звон,
 Сомкнитесь тесным хороводом,
 Затем, что он воскормлен медом
 И млекою рая напоен!

(Перевод К. Бальмонта)

⁶⁶ Prickett S. Wordsworth and Coleridge: The Lyrical Ballads. P. 53.



Перед нами находящийся в состоянии творческого экстаза поэт-пророк, «вскормленный медом» [реминисценция из Книги пророка Иезекииля (3:3)] и напоенный «млеком рая». Как и ветхозаветные пророки, он видит видения и рассказывает о них другим людям. Эти визионерские способности поэта-пророка Колридж, как и другие романтики, связывал с созидательной силой воображения, которое и было для него основой творчества.

В «Литературной биографии» Колридж писал об этом так: «Первичное воображение, в моем представлении, — это живая сила, главный фактор всей человеческой способности восприятия; она отражается в конечном разуме, как копия вечного акта творения в бесконечном “я”»⁶⁷. В подлиннике особенно важны последние слова — они звучат следующим образом: *in the infinite “I am”*, т.е. «в бесконечном “Я есмь”». Но «Я есмь» — на иврите это страшное и священное для иудеев имя Бога Яхве (Иегова), которое даже нельзя было произносить вслух. Четыре священные буквы, образующие имя Бога, расшифровываются современными учеными не только как Бог Суший, но и Бог Творящий. Это удивительным образом проясняет аналогию Колриджа. Понятое так воображение делает поэта богоподобным существом. С помощью воображения он создает собственный мир, как Бог некогда создал Своим творческим актом Вселенную. Но он может с помощью той же силы также и преобразить существующую реальность, изменить или «исправить» ее.

Эти взгляды Колриджа были очень близки Вордсворту. Недаром же в «Предисловии» он, как бы вторя своему другу, назвал вдохновение поэта «божественным». А в одном из писем по поводу «Лирических баллад» (1802), развив эти мысли, сказал о роли поэта так: «Вы похвалили меня за то, что я правдиво раскрыл в моих стихах чувства людей. Надеюсь, что так оно и есть. Но великий Поэт должен сделать нечто большее — он должен в известной мере исправить человеческие чувства, дать им новые ориентиры, сделать их более здоровыми, чистыми и постоянными, короче, более близкими природе, то есть, вечной природе и великой движущей силе вещей. Он должен идти впереди людей так же, как и рядом с ними»⁶⁸.

⁶⁷ Колридж С. Т. Указ. соч. С. 30.

⁶⁸ The Collected letters of William and Dorothy Wordsworth. The Early Years, 1787–1805. P. 355.



Такое представление о наделенном «божественным вдохновением» поэте определило и самые возвышенные задачи поэзии, которая являлась для Вордсворта «духом и квинтэссенцией познания». Но это познание особого романтического толка. Если ученый делает открытия, оперируя одним лишь разумом, то поэт на романтический лад познает истину с помощью сердца, пропустив эту истину через собственную душу, сделав ее частью самого себя. Сравнив в «Предисловии» поэзию с наукой, Вордсворт заявил: «Ученый ищет истину, подобно далекому и неизвестному благодетелю, он любит и лелеет ее в одиночестве; поэт, поющий песнь, которую подхватывает все человечество, радуется истине, подобно близкому другу и собеседнику. Поэзия является духом и квинтэссенцией познания. Она выражает страсть, вдохновляющую ученого. Образно говоря, о поэте можно сказать, как Шекспир сказал о человеке, что он смотрит в будущее и прошлое. Он оплот человеческой природы, защитник и хранитель, приносящий с собой взаимопонимание и любовь. Вопреки различию почвы и климата, языка и нравов, законов и обычаев, вопреки всему, что ушло или было насильно выброшено из памяти, поэт связует с помощью чувства и знания огромную человеческую империю, охватывающую всю землю и все времена. Мысли поэта направлены на все окружающее; хотя глаза и чувства поистине его лучшие поводыри, однако он устремляется в любой конец, где есть атмосфера чувств, в которой он может расправить свои крылья. Поэзия — начало и конец всякого знания; она так же бессмертна, как человеческое сердце».

Эти слова, по сути дела, являются первым опубликованным на английском языке гимном романтической поэзии, предвосхитившим не только Шелли и Китса, но и Колриджа с его прочитанными позже лекциями и «Литературной биографией».

Вместе с тем отношения разума и чувства для Вордсворта вовсе не столь однозначны, как может показаться из этих строк. Объясняя процесс творчества, он писал: «Истинная поэзия представляет собой стихийное излияние сильных чувств; и, хотя это верно, все хоть сколько-нибудь стоящие стихотворения на любую возможную тему писали только люди, которые, будучи наделены более чем обычной врожденной чувствительностью, в то же время долго и глубоко размышляли». Несколькими страницами ниже Вордсворт вновь вернулся к этому столь важному для него тезису, заметив: «Я сказал, что поэзия представляет



собой стихийное излияние сильных чувств, ее порождает чувство, к которому мы в спокойствии мысленно возвращаемся».

Соответственно свободно выплескивающееся чувство вовсе не упраздняет строго контроля разума, но между ними существует неразрывная связь и одно невозможно без другого. Порывы вдохновения поверяются взыскательным суждением автора, шлифующим плоды этих порывов. Именно так Вордсворт и работал всю свою жизнь. «Тинтернское аббатство» было, пожалуй, единственным стихотворением, которое он сразу отдал в печать и больше к нему не возвращался. Практически все остальные свои знаменитые произведения Вордсворт многократно редактировал, постоянно что-то меняя в них. Порой этот процесс тянулся долгие десятилетия, как, например, в случае с «Прелюдией».

Однако в этой диалектике чувства и разума чувство все-таки изначально стояло на первом месте. Именно оно, по словам поэта, придавало значительность действию и обстоятельствам его стихотворений, а не наоборот. Абрамс полагал, что Вордсворт стал первым английским романтиком, сделавшим чувства поэта основанием своих теоретических построений, и это ознаменовало кардинальный поворот в истории английской эстетики⁶⁹.

Настаивая на свободе творческого эксперимента, Вордсворт выдвинул только одно ограничение: «Поэт подчиняется лишь одному требованию, а именно необходимости доставить непосредственное удовольствие читателю, обладающему не специальными познаниями адвоката, врача, мореплавателя, астронома или натурфилософа, но общечеловеческими интересами». Тут Вордсворт совершенно явно примкнул к уже веками существовавшей традиции, принципы которой когда-то сформулировал еще Гораций в «Науке поэзии», а за ним в Англии повторили Филип Сидни, Джон Драйден и Сэмюэл Джонсон: учить, «улаживая людей и на истинный путь наставляя». Вспомним, что Вордсворт всегда хотел быть учителем, «идушим впереди людей», и никем другим.

Сам же принцип учить, «улаживая людей и на истинный путь наставляя», помог поэту раздвинуть границы творчества. По мысли Вордсворта, удовольствие от чтения стихов должно

⁶⁹ *Abrams M.H. The Mirror and the Lamp: Romantic theory and the Critical Tradition. Oxford, 1953. P. 102.*



возникать не только при размышлении о добром и прекрасном, но и благодаря изображению болезненных и трагических явлений жизни: «[Поэт] рассматривает человека и предметы, окружающие его, в их взаимодействии, из которого рождается бесконечно сложное переплетение боли и наслаждения». Соответственно сочувствие к обездоленным — одна из важнейших тем «Лирических баллад», да и всей поэзии Вордсворта раннего и зрелого периодов.

С этим связана и другая принципиально важная для Вордсворта сторона «Лирических баллад» — выбор характеров и ситуаций из обыденной жизни простых людей. Сам поэт писал об этом так: «Мы выбрали главным образом сцены из простой сельской жизни, потому что в этих условиях естественные душевные порывы обретают более благодатную почву для созревания, подвергаются меньшему ограничению и говорят более простым и выразительным языком; потому что в этих условиях наши простейшие чувства выявляют себя с большей ясностью и соответственно могут быть точнее изучены и более ярко воспроизведены; потому что сельские нравы, порожденные этими простейшими чувствами и неизбежным характером сельских занятий, понятнее и долговечнее; и, наконец, потому что в этих условиях человеческие страсти приобщаются к прекрасным и вечным формам природы». Вслед за просветителями, и прежде всего Руссо, Вордсворт видел в простых поселянах тот главный тип людей, из которого выросли все остальные, более развитые и цивилизованные, но утратившие с ним всякие связи. Его задачей как учителя, «идущего впереди», было вернуть человека к его корням, сделав его жизнь более целостной и полной.

Во всех вышеприведенных высказываниях Вордсворта о роли поэта и сути поэзии его мысль двигалась если не в унисон, то, по крайней мере, параллельно мысли Колриджа. Кардинальные разногласия поэтов, как стало ясно впоследствии из «Литературной биографии», касались прежде всего языка поэзии.

Колридж, разумеется, не возражал против главного тезиса Вордсворта о сближении языка поэзии с языком разговорной речи, хотя «Старый Мореход» в первой редакции и был стилизован в духе архаизированной лексики средневековой баллады. В этом упрощении языка, в отказе от высокого стиля и набившей оскомину поэтической манеры конца XVIII века или, выражаясь словами «Предисловия», от «витиеватости и бессодер-



жательности языка многих современных писателей» и состояло замечательное новаторство Вордсворта.

Колридж не принял другое. Его не устроило затемненное благодаря примитивизму Вордсворта противоречие между частным и всеобщим, неизбежно вытекавшее из его рассуждений. Самым важным в сельских персонажах Вордсворта, по мнению его друга, было не то, что они сельские, но то, что они наглядно выражают свойственные всем людям чувства. А если так, то их сельское происхождение не играло первостепенной роли.

То же самое касалось и их языка, который Вордсворт считал «более вечным и гораздо более философичным, чем язык, которым поэты часто подменяют его». Колридж по этому поводу писал: «Язык простонародья, очищенный от провинциализмов и грубости и таким образом приведенный в соответствие с правилами грамматики (которые, по существу, не что иное, как правила универсальной логики, примененные к явлениям психического порядка), ничем не будет отличаться от языка любого другого человека, наделенного здравым смыслом, как бы ни был он учен и рафинирован, но это не относится к понятиям тех, кто живет в условиях простой сельской жизни, — эти понятия более ограничены и бессвязны»⁷⁰.

Главное же возражение Колриджа вызвала мысль Вордсворта о том, что «между языком прозы и языком поэзии нет и не может быть существенного различия». На это Колридж в «Литературной биографии» ответил так: «По-настоящему вопрос надо поставить иначе: есть ли такие средства выражения, *конструкции* фраз, *порядок* слов в предложении, занимающие надлежащее им место в серьезном прозаическом сочинении, которые были бы неуместны и чужеродны в метрической поэзии; и наоборот: обнаруживаются ли в языке серьезной поэзии такая аранжировка слов и предложений, такие метафоры, сравнения, гиперболы и другие *образные средства языка*, такие их формы или правила частоты употребления, причины употребления которых для смелой и точной прозы окажутся инородными и пагубными. Я считаю, что должны быть и есть такие фразеологические средства прозы, которые не пригодны для поэзии, и такие приемы поэзии, которые не пригодны для прозы»⁷¹. С помощью множества примеров, приведенных в «Ли-

⁷⁰ Колридж С. Т. Указ. соч. С. 119.

⁷¹ Там же. С. 128.



тературной биографии», Колридж с присущей ему эрудицией вполне убедительно подтвердил свою правоту.

Эта полемика, как не раз отмечали исследователи, вовсе не была результатом ссоры двух друзей, которые на долгие годы практически порвали всякие отношения. Вопреки этому конфликту Колридж по-прежнему сохранял бескорыстное восхищение поэтическим талантом Вордсворта. Уникальность «Литературной биографии» Колриджа состояла в том, что она была достаточно мало связана с его личной жизнью, но представляла собой попытку понять и оценить творчество его друга Вордсворта⁷².

Колридж критикует Вордсворта, чтобы, показав частные недостатки его теоретических высказываний, тем полнее и точнее высветить общий масштаб его личности как поэта. Для автора «Литературной биографии» видимая простота слога Вордсворта сродни простоте стиха зрелого Шекспира, где мысль перевешивает слово. Это плод замечательного мастерства, скрывающего сложное под видимостью обманчивой легкости. Так могут писать лишь немногие избранные. «Любой человек, обладающий вкусом и хорошо знающий три-четыре пьесы Шекспира из числа его главных, едва ли не узнает несколько строк из любой другой его пьесы, пусть даже процитированных без упоминания автора. Той же особенностью, хотя и в меньшей степени, обладает и стиль мистера Вордсворта, говорит ли он от своего лица или от вымышленного, например, от лица разных *dramatis personae* в «Отшельнике»: всегда ясно, что это говорит он сам»⁷³. По мнению Колриджа, поэтический язык Вордсворта, вопреки его ссылкам в «Предисловии» на обыденную речь поселян, — «самый характерный и индивидуализированный после Шекспира и Милтона»⁷⁴. Такой похвалы от взыскательного Колриджа не удостоился ни один поэт-романтик, да и вообще ни один другой английский поэт.

Собственно говоря, постепенное охлаждение в отношениях между Вордсвортом и Колриджем, которое с годами все больше нарастало, началось уже во время их поездки в Германию, где они вскоре разъехались по разным городам. Пока Колридж ус-

⁷² Prickett S. Wordsworth and Coleridge: The Lyrical Ballads. P. 58.

⁷³ См.: Колридж С. Т. Указ. соч. С. 145.

⁷⁴ Там же.



пешно осваивал «учености плоды» и заводил знакомства в Рацбурге, городе, где находился университет и было подходящее для него общество, Вордсворт, как было уже сказано, вместе с Дороти страдал от одиночества и тоски по родине в Гюсларе. В этой вынужденной изоляции Вордсворт стал писать стихи, обратившись к воспоминаниям детства (начальные фрагменты первого варианта «Прелюдии») и лирику, в том числе цикл, посвященный Люси. Все это, равно как и стихи, вошедшие во второе издание «Лирических баллад», по мнению Колриджа, уводило Вордсворта в сторону от главного дела его жизни — сочинения эпопеи «Отшельник». Видимо, Вордсворт и сам понимал это, но не мог и не хотел, почувствовав свою силу как поэт, подавить порывы вдохновения и прекратить писать лирику. Ведь и здесь, в лирике, он тоже говорил о «человеке, природе и обществе». Хотя творческий диалог с Колриджем продолжался и дальше в течение ближайших десяти лет, да и в известной мере и после ссоры тоже, роли друзей поменялись. Если раньше главным в этом диалоге был Колридж, сам писавший замечательные стихи и без конца фонтанировавший разные идеи, то теперь он начал отходить от поэзии, вступив в полосу творческого кризиса и занявшись философией. Соответственно главным теперь стал Вордсворт, вступивший в период творческой зрелости и нашедший собственный путь в поэзии. Вордсворт, очевидно, хорошо понимал такую перемену ролей. Недаром же в стихах этих лет, обращенных к другу, он теперь называл его «философом и поэтом» — именно в таком порядке. Тем не менее без советов и поддержки Колриджа он пока не мыслил своей жизни.

В самом конце 1799 года Вордсворт вместе с Дороти переселился в родной Озёрный край, наняв небольшой дом в долине Грасмир, рядом с озерами Грасмир и Райдал. Возвышенная красота пейзажа этого места, его уединенность и величавое спокойствие, открывшиеся тут взору поэта, поразили и воспитанного в городе Колриджа, который полностью разделял восхищение своего друга. Дом Вордсворта стоял рядом с проезжей дорогой и когда-то был питейным заведением под вывеской «Голубь и ветка маслины» — отсюда его вошедшее в историю название «Голубиный домик» (Dove cottage), которое, однако, ни сам поэт, ни его окружение не употребляли. Дороти и Уильям потратили много сил, чтобы обставить дом и возде-



дать сад спереди и сзади него. Здесь Вордсворт провел ближай-
шие восемь лет.

Мысль об «Отшельнике» все это время все же не оставляла Вордсворта. В 1800 году он вернулся к эпосе, написав небольшую поэму, которая должна была войти туда, возможно, как ее первая часть. При жизни Вордсворта она не была опубликована и сохранилась лишь в рукописи, относящейся к 1806 году, когда поэт окончательно доработал ее. Сейчас мы знаем ее под именем «Грасмир, мой дом». «Проспект» к «Отшельнику», о котором речь шла выше, был, скорее всего, сочинен отдельно и добавлен к поэме позже как ее заключение. Взгляд на мир здесь тот же, что и в «Проспекте», а Милтон и Библия по-прежнему остаются поэтическими ориентирами.

Идеал романтической утопии, намеченный в «Проспекте», в тексте поэмы обретает конкретные географические очертания. Это, конечно же, сам Грасмир. Вордсворт уже видел долину в школьном детстве и был тогда восхищен ею:

Однажды я стоял на том Холме.
Я Школьник был тогда. Но сколько лет
Мне минуло, я не припомню. Час
Прекрасно помню, год же позабыл.
Узрев уединенный сей приют,
Я в одночасье перестал спешить
(Мой шаг тогда поспешен был, мечты
Ребячливы) и произнес, вздохнув:
«Какое счастье — жить в таких местах!
А если умирать — да, если мысль
Смерти посетит меня в раю,
Где я стою — то здесь и умереть!»

(Здесь и далее перевод М. Фаликман)

И вот теперь мечта «жить в таких местах» стала явью. Если в детстве поэт видел Грасмир лишь издали, с холма, подобно библейскому пророку Моисею⁷⁵, сподобившемуся только узреть с горы землю обетованную перед смертью, но не вошедшему в нее, то взрослый Вордсворт попал в «уединенный сей приют», поселился там, и земля обетованная превратилась для него в аналог земного рая. Ему кажется, что ставшая теперь доступной красота Грасмира на самом деле превосходит красоту вымыш-

⁷⁵ Эта параллель обыграна в тексте.



ленных поэтами миров, и в частности Эдема, воспетого Милтоном. Счастье общения с окружающей природой переполняет поэта, как бы приобщая его к той единой жизни, чье «название радость», о которой размышлял Коробейник в «Разрушенной хижине», хотя между Вордсвортом, автором «Грасмира», и Коробейником уже нет былого тождества:

Уединенность эта мне дана
 Как отголосок памяти небесной.
 Блаженство бесприютное нашло
 Хозяина себе. И это — я.
 О, радости Господь — он в мире сем
 И здесь, в моей груди. Так отчего ж
 Не трепетать, не петь с восторгом мне
 Об истинном богатстве тут и там,
 Коль скоро я обрел его?

В этом земном раю поэт чувствует себя, как милтоновский Адам до грехопадения, — легко, свободно и счастливо, тем более что рядом с ним есть и Ева — Дороти, всегда готовая разделить его радость. Поэт от всей души благодарит сестру за ее бескорыстную преданность и верную любовь. Строки, посвященные Дороти, — одни из самых теплых и нежных из всех написанных поэтом:

И как, скажите, как тогда сдержать
 Мне благодарность? Пусть любимый образ
 Ни разума, ни взора не ласкал,
 Но всё же Та, кого обрел я ныне,
 С кем кров делю, всегда была со мной,
 Вокруг меня. Куда бы я ни шел,
 Как птичьи трели, голос пел ее.
 А мысль о ней — как проблеск света, как
 Незримый спутник, дивный аромат,
 Что сам собой, в безветрие, возник, —
 И так на каждом из моих путей
 И в каждой мысли, даже в той, что я
 Другим предпочитал.

Эмоции здесь настолько сильны, что некоторые ученые⁷⁶ даже увидели в этих и им подобных строках поэзии Вордсворта

⁷⁶ Bateson F. W. Wordsworth: A Re-interpretation. L., 1956.



сексуальный подтекст — тайна, которая волнует и биографов поэта, ищущих разного рода сенсаций. Все это, однако, только зыбкие подозрения, не подтвержденные абсолютно никакими достоверными данными. Нам думается, что это поиск в неверном ключе. Ведь Вордсворт — все-таки не Байрон, а совершенно другой тип личности романтического поэта, а Дороти — совсем не Августа Ли. В любом случае для правильного понимания поэмы «Грасмир, мой дом» данный вопрос не имеет решающего значения.

Сама же звучащая в поэме похвала Грасмиру как приюту «величия, покоя, красоты» и «связной святости земли и неба» обретает под пером Вордсворта черты религиозного гимна, славящего радостное чувство бытия:

Что нужно нам? Ведь нам даны ручьи,
 Лугов и гор зеленый оком,
 И рощи, и холмы под щедрым солнцем,
 В лугах — стада, а в кущах — голоса
 Небесных птах — внезапный этот звук,
 То тут, то там, с рассвета до заката
 Поющий тем, кто ходит по земле,
 Пустынность и безмолвие небес.
 Всё это есть у нас. И в сотне мест иных.
 Но больше не сыскать нигде,
 Нигде (да не фантазия ли это?)
 То чувство, что приходит здесь. О, здесь,
 Где в душу мне оно вселилось в детстве,
 Здесь, где царит оно и днем, и ночью.
 Здесь, и в умах избранников, что с ним
 Не расстаются, где б ни оказались.
 То чувство (как назвать его?), то чувство
 Величия, покоя, красоты,
 Той связной святости земли и неба,
 Что это Место времени творят.
 Убежище для многих, милый дом,
 Предел, приют последний, Средоточье
 Всего и перекресток всех дорог,
 Та Цельность, что без страха и упрека
 Сама себя творит себе на радость.
 Довольство и Единство во плоти.



Радостная «полнота единства» (в подлиннике *unity entire*), которую в своей душе ощущает поэт, распространяется и на окружающую природу, где царит «связная святость неба и земли» — гармоническое единство всех звеньев Великой Цепи Бытия, скал и водной глади озер, лугов и ручьев, растений и животных — небесных птах, поющих в кущах. Подобная гармония и определяет собой ту цельность, «что без страха и упрека / Сама себя творит себе на радость». Все это, казалось бы, повторяет уже знакомые нам мысли «Разрушенной хижины», которые высказал Коробейник.

Однако такое впечатление обманчиво. За истекшие годы Вордсворт в значительной мере пересмотрел свои взгляды, отказавшись от крайностей пантеизма. Поэт трактует единую жизнь, чье «название радость», в «Грасмире» иначе. Природа в поэме — больше не безличная субстанция, где разлит безличный Бог.

Новое отношение Вордсворта к миру проясняют строки, посвященные Оленьему Роднику, который поэт вместе с сестрой посетил по дороге в Грасмир в декабре 1799 года. Здесь он узнал местную легенду о Роднике, где, как выяснилось, давным-давно после нескольких огромных прыжков умер олень, загнанный азартным охотником, который долгое время преследовал несчастную жертву. В честь победы над зверем охотник построил на этом месте домик для увеселения, теперь уже почти полностью разрушенный. Все брэнно, и победа охотника над оленем оказалась призрачной. От домика, построенного охотником, остались лишь развалины. Они-то и напоминают сейчас об олене, вернувшемся умирать в родные места.

Эта легенда, очевидно, произвела на Вордсворта сильное впечатление. Уже в январе 1800 года поэт сочинил балладу на эту тему — «Родник: прыжок оленя». В нем олицетворенная в виде всепроникающего Духа Природа скорбит о несчастном звере:

Когда Олень особенный здесь пал,
Он был оплакан горним состраданием.
Ведь Дух, что устремился к облакам,
Что проникает рощи и низовья,
Относится к безвинным существам
С благоговейной отческой любовью.

(Перевод А. Лукьянова)



Природа в этом стихотворении совершенно явно обрела личностные свойства: она любит и сострадает. Такое понимание природы вывело ее за рамки безликого пантеизма и противопоставило философии Коробейника.

В поэме «Грасмир, мой дом», написанной несколько позже, Вордсворт пошел еще дальше. Рассказывая о моменте откровения, которое посетило его у Родника, поэт писал:

... И у Родника

Оленьего нам было откровение:
 Узрели мы грядущий лучший день
 И мир прекрасней этого — тогда
 Мы воспарили над своим уныньем,
 В том скорбном месте, средь его примет,
 Где загнанного зверя вздох последний
 Навек повис. И было нам Виденье:
 Все человечество и Бог Скорбящий,
 Бог-Страстотерпец, зрящий, как сердца
 Его созданий попусту страдают.
 И мы, скорбя и радуясь, снискали
 Зарок, залог того, что мы вдвоем,
 Ушедшая от мира пара, сможем
 В благословенном месте том, куда
 Нас путь привел, в укромном уголке,
 Да, сможем обрести уже теперь,
 Теперь, в лихие эти времена,
 Блаженство то, которое любовь
 И знание когда-нибудь даруют
 Всем людям и долинам на земле.

Теперь поэту открылась уже не обретшая личностное измерение природа, но Бог, Скорбящий и Страждущий вместе со своими тварями. Разумеется, это еще не Иисус Христос, добровольно приносящий Себя в искупительную жертву за людские грехи. Скорее, такой Бог близок, хотя, разумеется, и не тождественен, ветхозаветной Отчей Ипостаси. (Бог ревнитель и грозный судия совершенно чужд Вордсворту.) Но Он тоже одновременно надмирен и находится рядом; Он тоже Бог, объемлющий своей любовью «все человечество» и всю тварь. Он и является залогом блаженства, которое поэт и его сестра уже теперь обрели в земном раю, Грасмире. Без Него сам такой рай был бы



невозможен. Как точно подметили исследователи, откровение, посетившее Вордсворта у Родника, — не откровение о бессмертии души или о грандиозной драме конца мира, а откровение о том, что Бог есть и что Он небезразличен к человеку, но любит его и заботится о всякой твари⁷⁷. Именно такой Бог, не вписывающийся в привычные теологические схемы, но, может быть, как казалось поэту, вопреки этим схемам более близкий человеку, теперь и определяет Собою гармонию единой жизни.

Земной рай Грасмира, где оказались Уильям и Дороти, — это во многом рай для двоих, кто уже сейчас, «в лихие времена», обрел «в укромном уголке» блаженство, которое дарует любовь и знание. А как же другие люди? Ведь согласно плану эпосеи Вордсворт должен был рассказать о человеке, природе и обществе, но он коснулся лишь человека и возрождающей его природы. Как бы ему ни хотелось видеть других жителей Грасмира возрожденными к новой жизни, он все же испытывал сомнения по этому поводу. Супружеская пара лебедей, которые, подобно поэту и его сестре, поселились в Грасмире, выбрав уединение и тишину, внезапно исчезли. Кто знает, какова их судьба, — ведь их могли застрелить крестьяне. Поэт гонит от себя такую мысль, но сомнения все же остаются. Как бы ни был прекрасен Грасмир, какое блаженство ни испытывал бы поселившийся в нем поэт и как бы ни хотелось ему верить, что жители Грасмира достойны окружающей их красоты, золотой век там еще не наступил и всеобщее знание и любовь еще не пришли туда. Но остается надежда на «грядущий лучший день». А пока поэт славит благословенный край, который дал ему власть пророка поведать о Божественном и людском началах в человеке:

И то, что мне дано, то, что внутри
 Меня живет и больше никому
 Не явлено покуда — даже тем,
 Кто мне дороже прочих, — я сумею
 Открыть другим, всему поведать миру.
 Бессмертие в грядущем обрести.
 О, даже в нем не сгину я дотла,
 Не лягу в землю прахом безымянным
 Среди скромных современников своих.

⁷⁷ Wordsworth J. The Borders of Vision. P. 122.



В небытие безмолвно погружившись.
 Такому не бывать, коль высшей силой
 Я призван человеку возвестить,
 Что в нем от человека, что от Бога.

Собственно говоря, этими словами, на свой лад варьирующими горацевское *Exegi monumentum*, и заканчивался первый вариант поэмы. Лишь позже Вордсворт дописал строки, соединившие поэму с «Проспектом», где поэт объяснил, что именно он предполагал «возвестить» читателям в так и ненаписанном «Отшельнике».

В 1801 году Вордсворт писал довольно мало. Поэт словно накапливал силы на следующий 1802 год, когда опять начался творческий подъем и он сочинил прославившие его впоследствии произведения малой формы. Все они, как и лирика, написанная позже, были напечатаны спустя несколько лет в книге «Стихотворения в двух томах» (1807).

Поэзия, вошедшая в этот двухтомник, существенно отличалась от «Лирических баллад» как по форме, так и по темам и настроению. Пытаясь расширить творческий диапазон, Вордсворт обратился к таким жанрам, как сонет и ода, использовал королевскую, а также спенсерову строфу, опирался на строфику и метры Бена Джонсона и Майкла Дрейтона. Многие из этих экспериментов блестяще удались поэту. Вместе с тем по сравнению с «Лирическими балладами» поэзия двухтомника имела гораздо более личный характер. Духовные и нравственные вопросы по-прежнему волновали поэта, но пасторальная тема, переосмысленная в «Братьях» и «Майкле», теперь ушла в прошлое. Зато на авансцену, особенно в сонетах, выдвинулась политическая проблематика. В целом же это поэзия зрелого мастера, писавшего одновременно с лирикой этого периода и свое лучшее творение – «Прелюдию» (1805), художника, который достиг творческого пика, хотя мысли о надвигающемся спаде, как мы увидим, и начали уже посещать его в эти годы.

В течение жизни Вордсворт написал около 500 сонетов и полностью «реабилитировал» считавшийся тогда немодным жанр в глазах своих современников. Именно Вордсворту английский сонет обязан своим вторым рождением в XIX веке. Однако до 1802 года поэт мало интересовался этим жанром. Четырнадцатистрочная форма довольно долго казалась ему



«вопиющей бессмыслицей», пока Дороти не прочла ему вслух сонеты Милтона, которые поразили его «гармонией, степенностью и республиканской суровостью стиля». Они навсегда остались для Вордсворта непререкаемым образцом совершенства, дав мощный импульс для его собственных поисков.

Поэт пишет:

...не ода,
 Но тесного сонета краткий взлет
 И в радости мне люб, и средь невзгод.
 И кто, как я (не шутит ли природа!),
 Горюет, что стеснительна свобода,
 В сонете утешение найдет.

(Перевод В. Левика)

Вслед за Милтоном и Колриджем, на несколько лет раньше обратившимися к «стесненному размеру», Вордсворт сразу же ввел в сонет гражданские мотивы, откликнувшись на волновавшие его события политической жизни. Утверждая важность гражданской темы, поэт даже назвал эту часть своей лирики «Стихами, посвященными национальной независимости и свободе». В этих стихотворениях Вордсворт интерпретировал политические события в духе присущего романтикам «двойного зрения», основанного на противопоставлении идеала и реальности, прошлого и настоящего, утопии и факта.

Французская революция и теперь осталась для него своеобразным отправным пунктом для размышления. Посетив Кале в момент перемирия в 1802 году, Вордсворт стал свидетелем провозглашения Бонапарта пожизненным консулом. Воспоминания юности о торжествах по случаю первой годовщины падения Бастилии нахлынули на него. Какой контраст между восторженным энтузиазмом французов тех лет и холодным безразличием сегоднешнего дня! Вордсворт писал:

Каких торжеств свидетелем я стал:
 Отныне Бонапарт приемлет званье
 Пожизненного консула. Признание —
 Кумиру, и почет, и пьедестал!
 Бог весть, об этом ли француз мечтал? —
 В Кале особенного ликованья
 Я не приметил — или упования:



Всяк о своем хлопочет. Я видал
 Иные празднества в иное время:
 Какой восторг тогда в сердцах царил,
 Какой нелепый юношеский пыл!

(Перевод Г. Кружкова)

Теперь же Франция предала идеалы свободы, превратив само это слово в пустой звук.

Вордсворт уже давно разгадал честолюбивые амбиции Наполеона и ту угрозу свободе, которую таила в себе быстрорастущая мощь его державы. Бонапарт, полагавшийся лишь на воинскую доблесть и незнакомый с высшей мудростью и благом, представлялся поэту типичным порождением современной бездуховной жизни. Вышецитированный сонет «С печалью смутной думал я не раз...» был написан именно тогда, в 1802 году. Скорбя о ликвидации Венецианской республики, которую завоевал Наполеон, Вордсворт писал:

Она Свободы первенцем была,
 Рождению своему не изменила,
 Весь мир девичьей красотой пленила
 И с морем вечным под венец пошла.
 Но час настал роскошного заката —
 Ни прежней славы, ни былых вождей!
 И что ж осталось? Горечь и расплата.
 Мы — люди! Пожалеем вместе с ней,
 Что все ушло, блиставшее когда-то,
 Что стер наш век и тень великих дней.

(Перевод В. Топорова)

Хотя в годы войны с Наполеоном в сонетах Вордсворта достаточно громко зазвучали патриотические ноты и из Франции Англия виделась поэту оплотом свободы, вернувшись на родину, он ясно осознал, что и тут тоже царит упадок: чистота и правда изгнаны из жизни и люди чтут «стяжательство, грабеж и мотовство»:

В цене — богач, пролаза.
 Величье — не сюжет и для рассказа.
 Оно не тронет нынешних людей.
 Стяжательство, грабеж и мотовство —
 Кумиры наши, то, что ныне в силе.



Высокий образ мыслей мы забыли.

Ни чистоты, ни правды – все мертво!

(Перевод В. Левика)

Современности с ее духом корысти и себялюбия Вордсворт противопоставил республиканскую Англию XVII века как золотой век торжества гражданской добродетели (республиканские идеалы и теперь оставались близки ему). Поэт славил выдающихся деятелей эпохи Кромвеля – Алджернона Сидни, Эндрю Марвела, Джеймса Харрингтона и Генри Вейна. Но главным для него, конечно же, оставался Милтон, чей пример и сейчас мог вернуть людей к попорченным идеалам свободы и былой доблести:

Милтон! Зачем тебя меж нами нет?
 Британии ты нужен в дни паденья!
 Везде заветов прошлого забвенья,
 Погибла честь, померкнул правды свет.
 Родимый край под гнетом тяжких бед,
 В оковах лжи, тоски, ожесточенья.
 О, пробуди в нас честные стремленья,
 Стряхни могильный сон, восстань, поэт!

(Перевод К. Бальмонта)

Как и в более ранней лирике, Вордсворт противопоставил духовному рабству ложной цивилизации сегодняшнего дня, вульгарной суете и шумному беспорядку окружающего мира спокойную и величественную гармонию природы, простоту и искренность естественных чувств, ту единую жизнь, понимание которой менялось с годами, но которая по-прежнему была его идеалом. Такое противопоставление ясно видно в знаменитом сонете «Господень мир, его мы всюду зрим...», который стал неотъемлемой частью всех антологий английской поэзии:

Господень мир, его мы всюду зрим,
 И смерть придет, копи или расходуи.
 А в нас так мало общего с природой,
 В наш подлый век мы заняты иным.

(Перевод В. Левика)

Ранние сонеты Вордсворта, созданные преимущественно в первом десятилетии XIX века, очень богаты яркими удачами.



С течением времени, однако, таких удач становилось все меньше и меньше. Поздний Вордсворт увлекся созданием сонетных циклов, уделяя основное внимание их тематическому единству и подчиняя ему отдельные стихотворения. Так появился цикл «Сонеты к реке Даддон», в котором поэт уподобил ход жизни человека течению реки, впадающей в океан, и «Церковные сонеты», где он попытался осмыслить главные моменты истории английской церкви. В обоих циклах уже ясно чувствуется творческий спад, характерный для всей поздней поэзии Вордсворта, усиление дидактики, навязчивый ригоризм мысли, все дальше отходящей от жизни к абстрактным схемам. Но и в поздние годы вдохновение не навсегда покинуло поэта — изредка он сочинял сонеты, которые не уступают его ранней лирике.

Некоторые из своих многочисленных сонетов Вордсворт специально посвятил вопросам поэзии и поэтического мастерства. Среди них были и сонеты о сонетах, где он делился мыслями о природе жанра и его истории. Эти мысли легко вписывались в контекст «Предисловия» к «Лирическим балладам». Сформулированное там романтическое субъективно-личностное видение мира подчинило себе и мерки, с которыми Вордсворт подходил к лирике своих предшественников, утверждая, например, что Шекспир «отпирал свое сердце» в сонетах, а Петрарка был недостаточно искренним. Парадоксальным образом, однако, строго фиксированная форма сонета уравновешивала крайности эмоций, придавая стиху Вордсворта размеренную гармонию, уберегая его от крайностей патетики и чувствительности. По примеру Милтона он в основном пользовался не национальным шекспировским, но итальянским образцом сонета, хотя достаточно часто менял схему рифм (октава, например, во многих его сонетах рифмуется по схеме *abba acca*). Саму же форму сонета Вордсворт рассматривал не как «произведение архитектуры», но как «образ шарообразного тела, сферу или каплю росы»⁷⁸, подчеркивая тем самым музыкальную взаимосвязь повторяющихся рифм и образов, из которых рождалось текучее, «сферическое» равновесие целого.

В двухтомник 1807 года вошли многие знаменитые стихотворения Вордсворта, посвященные цветам, деревьям, бабочкам, птицам, которые стали обязательной частью всех антологий

⁷⁸ Johnson L.M. Wordsworth and the Sonnet. Copenhagen, 1973. P. 63.



гий и прославили его как певца природы. Как признавал сам поэт, увидеть и оценить их ему помогла Дороти. Вышецитированное стихотворение «Гнездо воробья» он написал именно в тот период (1802). Тогда же поэт сочинил и «Нарциссы», где использовал дневники сестры. В эти же годы он создал и «Зеленого реполова», славящего приход весны и общее ликование природы:

Все в хоре гимн любви поет:
 Зверь, птица, мотылек и плод.
 Но в одиночестве плывет
 С ветвей твоя рулада.
 Ты — воздух, жизнь и благодать,
 Ты в мир пришел, чтоб радость дать,
 И друга нет тебе под стать —
 Ты сам себе услада.

(Перевод А. Шарповой)

В те годы он написал и «Мотылька», где радость перемежается с грустью по ушедшим дням детства:

Останься с нами! Мы с сестрой
 Тебе подарим садик свой.
 Здесь отдохнут твои крыла.
 Тебе не причиним мы зла!
 Будь гостем нашим дорогим,
 Присядь на куст близ нас.
 О детских днях поговорим,
 Их летний свет неповторим,
 И каждый долгим был — таким,
 Как двадцать дней сейчас.

(Перевод И. Меламеда)

Дневники Дороти помогают понять и одно из лучших стихотворений этого периода «Решимость и независимость». 3 октября 1800 года Дороти описала происшествие, от которого Вордсворт впоследствии оттолкнулся, когда спустя примерно два года начал сочинять «Решимость и независимость». В дневнике Дороти рассказала о встрече с одним из просящих милостыню нищих, которые часто бродили по проезжей дороге рядом с их домом: «Мы встретили согбенного до земли старика. У него в прошлом была жена, и “она была хорошей женщиной,



и Бог наградил нас десятью детьми”. Все они умерли, кроме одного, о котором он не слышал уже много лет. Его ранило, когда его телега попала в аварию; ему сломали ногу, а самого его переехали, повредив череп. Его занятием был сбор пиявок, но сейчас их стало мало, а силы покинули его».

История одинокого старика-попрошайки, у которого нет сил добыть себе кусок хлеба, вполне могла бы стать сюжетом для разговора еще об одном пасынке судьбы в духе «Лирических баллад». Но Вордсворт пошел по другому пути, радикально переосмыслив образ старого сборщика пиявок. По сути дела, поэт сочинил стихотворение не столько об этом старике, сколько о себе самом и возникших у него в тот момент сомнениях о своей поэтической судьбе.

Начало стихотворения, написанного труднейшей королевской строфой, отточить которую Вордсворту помогли его переводы Чосера⁷⁹, напоминает сельскую идиллию. Однажды, когда после ночной бури наступил солнечный погожий день, Вордсворт отправился на прогулку по местным болотам. Все вокруг было исполнено радостной гармонии, и сам поэт ощущал себя частью этой радостной жизни:

Я странствовал тогда среди болот
И на зайчиху бросил быстрый взгляд;
Вдали я слышал шум лесов и вод
Или не слышал, как мальчишка, рад —
С Природой мое сердце билось в лад:
Вспоминанья прежние ушли,
Всех дел тшета и скорбь исчезнули вдали.

(Здесь и далее перевод А. Лукьянова)

Но неожиданно настроение поэта резко изменилось. Его посетили мысли о грядущей боли, одиночестве, невзгодах и нужде. Может ли он жить в радости, забыв о завтрашнем дне, подобно евангельским «птицам небесным» из Нагорной проповеди, которые «не сеют, ни жнут, ни собирают в житницы» (Мф., 6:26)? Тонко обыграв этот библейский подтекст, Вордсворт наложил на него другую аллюзию — знаменитую басню Эзопа о стрекозе и муравье. Может ли он как поэт жить радостной «летней»

⁷⁹ Упомянутый в стихотворении Томас Чаттертон также пользовался королевской строфой.



жизнью и не погибнет ли с приходом зимних холодов? Иными словами, не покинет ли его дарованная в юности радость творчества с наступлением зрелых лет и старости. Ведь его предшественники, поэты-предромантики Томас Чаттертон и Роберт Бернс, ушли из жизни молодыми. Может ли он удержать вдохновение под натиском лет:

Поэт — всегда восторженный юнец,
Но ждет его плохой, бессмысленный конец.

И тут, словно по воле Провидения («знак небес»), поэт увидел сборщика пиявок, «самого старого из всех людей с седыми волосами». Своим внешним видом он как будто бы подтвердил страхи поэта: таким немощным он может стать в будущем. В этом смысле седой старик — как бы его потенциальный двойник.

Но это — пустые опасения. Образ старика символичен, он неожиданным образом совмещает черты реального человека и одновременно некоего таинственного существа, воплощающего первоизданную силу жизни и природы, постоянство среди неизбежных перемен:

Вот так валун огромный привлечет
Нас на вершине голой, где лежит
Он, удивляя всех, и мысль мелькнет,
Откуда, как попал сюда гранит;
И, кажется, в сознании он спит:
Как зверь морской, приползший на скалу
Иль на сухой песок — поближе быть к теплу.
Казалось, был ни мертвый, ни живой,
Но и не спал глубокий тот старик...
Как облака, стоял он, недвижим,
Что не внимают всем ветрам подряд,
Но если двинутся, то вместе полетят.

Старый сборщик пиявок в стихотворении — вовсе не попрошайка; он все еще трудится, сам зарабатывая себе на хлеб. Из разговора с ним поэт узнает, что он независим и исполнен внутреннего достоинства. Он не поддается горестям жизни, полагаясь не на природу или людей, но твердо веря в помощь Бога⁸⁰. И тут Вордсворта посещает одно из его визионерских

⁸⁰ Hodgson J.A. Op. cit. P. 88.



откровений. Слушая речь старика, поэт на мгновение перестает понимать слова и погружается в своеобразный транс, оттолкнувшись от здешнего и конкретного и устремляясь в бесконечность. Это откровение вновь возвращает читателей к мудрости Нагорной проповеди, которой живет сборщик пивовок, — «не заботьтесь о завтрашнем дне, ибо завтрашний сам будет заботиться о своем: довольно для каждого дня своей заботы» (Мф., 6:34). В результате старик становится для поэта образцом стойкости духа, способной победить любые несчастья. Одолевавшие поэта сомнения улечиваются сами собой, и стихотворение заканчивается следующими словами:

В презренье я смеялся над собой,
Найдя в том старце стойкий дух живой.
«Господь, — сказал я, — это мой оплот:
Пивовок сборщик средь глухих болот».

И все же сомнения продолжали беспокоить Вордсворта. Тем более что перед ним был наглядный пример Колриджа, который в те годы уже почти перестал сочинять стихи. Сам Колридж объяснял причину творческого кризиса несложившейся семейной жизнью (жена абсолютно не понимала его и не разделяла его интересов) и безнадежной любовью к Саре Хатчинсон, будущей свояченице Вордсворта. Дороти и Уильям были посвящены в эту ситуацию и очень сочувствовали Колриджу. Все это дало толчок к продолжению творческого диалога поэтов, плодом которого стали две оды — «Уныние» Колриджа и «Отголоски бессмертия по воспоминаниям раннего детства» Вордсворта.

Нужно сказать, что Вордсворт дал оде такое длинное и немого неуклюжее название много лет спустя, в 1815 году. Изначально поэт, как и его сестра, называл ее просто одой. Критики же часто именуют ее «Одой о бессмертии» или великой одой. Вордсворт очень дорожил ею, выделив ее особо как в двухтомнике 1807 года, где она была впервые напечатана, так и в издании 1815 года. В обоих случаях она завершала собрание его стихов.

«Ода о бессмертии» написана в так называемой пиндарической манере. Она отличается от других од Вордсворта с их строго фиксированной строфической формой свободой стро-



фики и намеренно разной длиной строк, как бы расковыливающих движение мысли. Важности темы соответствует приподнятая музыка торжественно льющегося стиха, изысканные, порой даже изощренные ритмы и местами возвышенная лексика, совсем не похожая на декларированный в «Предисловии» к «Лирическим балладам» обычный язык обычных людей. Стихотворение хорошо вписывается и явно продолжает книжную традицию таких произведений, как «Эпиталама» Спенсера и «Люсидас» Милтона.

Уже в первой строфе оды Вордсворт сетует на происшедшую в нем перемену:

Когда-то все ручьи, луга, леса
 Великим дивом представлялись мне;
 Вода, земля и небеса
 Сияли, как в прекрасном сне,
 И всюду мне являлись чудеса.
 Теперь не то — куда ни погляжу,
 Ни в ясный полдень, ни в полночной мгле,
 Ни на воде, ни на земле
 Чудес, что видел встарь, не нахожу.

(Здесь и далее перевод Г. Кружкова)

Поэт и природа, дотоле питавшая его поэтические силы, теперь разобщены. И дело не только в сомнениях в радостном пантеизме гармоничной «единой жизни», которые с течением времени становились все сильнее. Вордсворта беспокоит и другой не менее важный для него вопрос: не иссякло ли его вдохновение, без которого вообще невозможен творческий акт? Поэт скорбит об утрате поэтических откровений («чудес»), которые раньше столь часто посещали его и питали его музу. Но теперь между прошлым и настоящим возник разлад. Сможет ли он преодолеть его?

Комментируя оду в старости, Вордсворт сказал: «Самым трудным для меня в детстве было признать, что идея смерти имеет отношение ко мне лично... Эта трудность объяснялась не столько чувством врожденной живости, сколько неукротимостью живущего во мне духа. Размышляя над историями Ептоха и Илии, я почти внушил себе, что какая бы судьба ни постигла других, я подобным образом вознесусь на небо. Движимый чувством, сродни этому, я часто не мог представить себе внешний



мир как нечто постороннее и вступал в общение с тем, что видел, не как с чем-то внешним, но как с присущим моей нематериальной сущности. Много раз по дороге в школу я хватался за стену или за дерево, чтобы вернуться из плена таких идей к реальности. В то время я боялся подобных состояний. Позднее в жизни я стал жалеть, как и все мы, что впал в противоположную крайность, и радовался, вспоминая о былом...»⁸¹ В другом высказывании поэт выразился еще более определенно: «В моей жизни было время, когда мне приходилось хвататься за что-то твердое, чтобы убедиться, что мир существовал вне меня. Я был уверен лишь в собственном сознании; все остальное исчезало, растворяясь в мысли»⁸².

Вордсворт уже не раз обращался к подобным визионерским состояниям в своих стихах — вспомним хотя бы «Тинтернское аббатство» или «Решительность и независимость». По сути дела, они были не чем иным, как эпифаниями, которые Вордсворт открыл для литературы задолго до Джойса.

Но вот теперь их становилось все меньше и меньше. Весенняя природа по-прежнему исполнена майской радости, но поэт больше не ощущает ее. Небесный свет, лучезарное сияние, которое раньше наполняло землю, исчезли. На веселом празднике жизни он теперь чужой. Поэт спрашивает себя:

Где тот нездешний сон?
Куда сокрылся он?
Какой отсюда вихрь его унес?

Этим вопросом и кончаются первые четыре строфы оды, которые Вордсворт написал в 1802 году.

На следующий день после сочинения этих строф Вордсворт прочитал их Колриджу. А несколько дней спустя Колридж написал первый вариант «Уныния» в форме послания к Саре Хатчинсон, которую он называл Азрой. Впоследствии он отредактировал стихотворение для печати, убрав оттуда ссылки на домашние трудности и сведя все личное к минимуму. Если в первой редакции Колридж, поняв после долгой внутренней борьбы, что взаимное счастье с Сарой Хатчинсон невозможно, попрощался с любимой, то во второй — в стихотворении на пер-

⁸¹ Wordsworth W. The Poetical Works. Vol. 4. P. 463.

⁸² Ibid. P. 467.



вый план выступила горькая трезвость самоанализа и трагически-отрешенная ясность выводов. Помимо отречения от любви это еще и прощание с поэзией.

Но в обеих редакциях «Уныние» имеет двойной адрес: кроме Сары оно обращено к Вордсворту и является ответом на строфы его оды. Здесь обыгрываются те же мотивы и есть даже ряд слов и фраз, намеренно повторяющих оду Вордсворта. Да и сам Колридж в письмах назвал свою оду «Стихотворением, написанным в момент уныния для Вордсворта»⁸³.

Грусть томит Колриджа еще больше, чем его друга:

Без боли горе, сердца сон тупой,
 Души унынье, пустота и мрак –
 Наружу не прорваться им никак
 Словами, вздохом иль слезой...
 (Здесь и далее перевод В. Рогова)

Словно вспоминая стихи прошлых лет, Колридж вновь обращается к знакомым образам эоловой арфы, луны, природных стихий, музыки, но связь их с его поэзией нарушена. Былой гармонии природы и человеческого духа, единого бытия «вне нас и в нас» давно уже нет. Однако в своем одиночестве он в отличие от Вордсворта и не ищет их, поняв, что

...безнадежный труд – искать вовне
 Ту жизнь и ту любовь, чьи корни в глубине.

«В глубине» же его сердце пусто, и прежнее чувство радости исчезло, а с ним исчез и источник вдохновения. Сам поэт прекрасно отдает себе в этом отчет и, не щадя себя, открывает правду:

В былые дни, хотя мой путь был крут,
 Я часто скорбь веселостью борол
 И знал, что сны Фантазии соткут
 Мне счастье из одолевавших зол.
 Я был увит надеждой, как лозой,
 И мне моим казался плод любой.
 А ныне я придавлен грузом бед,
 Мне безразлично, что веселья нет
 И отнимает каждый час

⁸³ The Collected Letters of S.T. Coleridge. Vol. 2. P. 814.



То, что всегда внимал я с детских лет:
Воображения узывный глас.

В английской поэзии мало столь горько откровенных строк. Отвечая другу, Колридж прямо дал понять, что радость бытия — не в единении с природой, но для поэта она неотъемлемая часть творческого акта, уподобляющего художника Богу, творящему свой поэтический мир. Сочиняя, художник как бы вторит космосу, который «ликовал» в момент Божественного акта творения. Без вдохновения для поэта нет радости, ибо нет творчества и нет цели жизни.

Однако, взятое в целом, стихотворение парадоксальным образом говорит нам о том, что и уныние может быть продуктивным, что Колридж вопреки всему и теперь по-прежнему слышит «воображения узывный глас». Это «отречение от поэзии» и делает оду одним из самых лучших и глубоких его стихотворений. Недаром же ода, преодолев трагическое чувство горечи, кончается финальным обращением к Азре, полным искренней нежности и бескорыстной любви:

Полночный час — но сон ко мне нейдет,
Пусть милая не ведает забот!
О нежный сон! Ее овей крылом,
Ты, ливень, жажду почвы утоли!
Пусть звезды озарят подруги дом,
Храня покой почившей земли!
Восстанет пусть она
Веселою от сна,
И голоса ее да будет весел звук;
Пусть все живет, чем полон мир большой,
Оживлено ее живой душой!
Дух безыскусный, свыше вдохновлен,
Будь радостна, живи, не зная мук,
Любовь моя, мой добрый, верный друг.

Прошло два года, прежде чем Вордсворт вновь обратился к оде, закончив ее и дав ответ Колриджу. Первый фрагмент, написанный в 1802 году, теперь стал строфой, за которой последовали антистрофа и эпод.

Вопросы, заданные в конце первого фрагмента, остались. Пытаясь ответить на них, Вордсворт в антистрофе от частного



и личного (почему *для меня* исчез небесный свет и лучезарное сияние, некогда наполнявшее землю) обратился к общему и всечеловеческому. Если Колридж все-таки прав и не стоит больше искать «вовне», в природе, «единой жизни» и былой радости поэтического откровения, то в чем тогда дело? Какова сущность этого небесного света и что же на самом деле произошло — ведь в детстве все было совсем иначе?

Тут на помощь Вордсворту пришли неоплатонические идеи о переселении извечно существующих душ, которыми одно время увлекался Колридж, посвятивший этому сонет по поводу рождения своего сына Хартли, где он говорил, что настоящее подобно яркому сну о неких обстоятельствах из прошлого.

Вордсворт писал:

Рожденье наше — только лишь забвеньё;
 Душа, что нам дана на срок земной,
 До своего на свете пробужденья
 Живет в обители иной;
 Но не в кромешной темноте,
 Не в первозданной нагоде,
 А в ореоле славы мы идем
 Из мест святых, где был наш дом!

Много лет спустя поэт так объяснил эти образы: «Идея предсуществования (*pre-existence*) душ проникла в массовые верования многих народов, и среди людей, знакомых с классической литературой, она известна как часть платоновской философии... Я обратился к идее предсуществования, поскольку она настолько широко распространена, что я мог воспользоваться ею наилучшим образом для своих целей как поэт»⁸⁴. Иными словами, для него это был только всего лишь подходящий поэтический образ — и не больше.

Но это уже слова старого Вордсворта, давно укоренившегося в ортодоксальном англиканстве, где подобные идеи считались ересью, от которой нужно было защититься. Однако в 1804 году поэт еще не принял христианства, и миф о переселении душ дал ему замечательную возможность решить мучившие его вопросы, связав ответ с трансцендентным планом бытия, с тем близким ветхозаветной Отчей Ипостаси Богом, о

⁸⁴ Wordsworth W. The Major Works. P. 714.



Котором он писал в поэме «Грасмир, мой дом», Богом, состраждущим всякой твари, но и радующимся вместе с ней. Только так Вордсворт мог объяснить, что же произошло с ним, и дать ответ Колриджу.

Для Вордсворта в «Оде о бессмертии», как и для Милтона в «Потерянном рае», Бог — это прежде всего свет, то лучезарное сияние, которое поэтичным образом описали пророки Исаия и Иезекииль, рассказавшие о своем видении Божия Престола на небе: «И видел я как бы пылающий металл, как вид огня внутри его вокруг; от вида чресл его и выше и от вида чресл его и ниже я видел как бы некий огонь, и сияние было вокруг него. В каком виде бывает радуга на облаках во время дождя, такой вид имело это сияние кругом» (Иез., 1 : 27–28).

Согласно мифу о предсуществовании, которым воспользовался Вордсворт, души видят этот небесный свет и лучезарное сияние в трансцендентном мире до своего воплощения. Попав на землю и воплотившись, душа ребенка еще некоторое время ощущает отблески этого сияния здесь, на земле, но с течением времени, взрослея, человек теряет связь с ними и забывает о былой радости и «ореоле славы»:

Дитя озарено сияньем Божиим;
 На Мальчике растущем тень тюрьмы
 Сгущается с теченьем лет,
 Но он умеет видеть среди тьмы
 Свет радости, небесный свет;
 Для Юноши лишь отблеск остается —
 Как путеводный луч
 Среди закатных туч
 Или как свет звезды со дна колодца;
 Для Взрослого уже погас и он —
 И мир в потемки будней погружен.

Истинный дом человека на небе, среди лучезарного ореола славы Бога, а природа — только приемная мать и воспитательница, которая помогает своему приемному сыну (foster-child) забыть тот царский дворец, откуда он пришел на землю. Так происходит со всеми, но это особенно горько для поэта, воплощение которого питается небесным светом. В подтексте стихотворения как бы звучит вопрос: что же тогда делать? или, может быть, стоит, по примеру Колриджа, проститься с



поэзией? Ответ Вордсворт пытается найти в эподе, завершающем оду.

Да, с течением дней человек теряет ту детскую радость восприятия бытия, которую поэт восславил в антистрофе, но взамен этой потери он обретает житейскую мудрость, опыт боли и страдания, без которого нет сочувствия и нет истинной любви. Ребенок для поэта был «лучшим философом», ибо он еще хранил в себе отблеск небесной славы, помогавший ему инстинктивно проникать в глубины вечности (the eternal deer). В отличие от мальчика взрослый, пройдя длинный путь жизни, обретал зрелую мудрость философа (the philosophic mind), которая тоже, хотя и на свой лад, питает воображение поэта и может принести радость вдохновения. Эта прошедшая через страдания и нашедшая любовь мудрость способна поддерживать художника в зрелые годы. А потому рано прощаться с поэзией:

Прочь, дух унылый!
Мы силу обретем
В том, что осталось, в том прямом
Богатстве, что вовек не истощится,
В том утешенье, что таится
В страдании самом,
В той вере, что и смерти не боится.

Вордсворт теперь, в зрелые годы, видит жизнь иначе, чем в детстве. Его взгляд, потеряв былую восторженность, стал более трезвым и спокойным, но поэт благодарен за обретенную мудрость сердца и по-прежнему готов славить мир:

Задумчивей, спокойней, мягче,
Трезвее умудренный жизнью взгляд.
Тебе спасибо, сердце человечье,
За тот цветок, что ветер вдаль унес,
За все, что в строки не могу облечь я,
За то, что дальше слов и глубже слез.

Что же касается столь важных для романтиков откровений небесного света, помогающих художнику проникнуть в запретный мир, то, хотя они и исчезли, о них на всю жизнь осталась память. Не они сами, но память о них отныне призвана питать творчество поэта, помогая ему слышать «вещий глас родной



стихии» и видеть «тайным оком» «вечных волн скользкий мерный бег»:

И в самый тихий час,
И даже вдалеке от океана
Мы слышим вещей глас
Родной стихии, бьющей неустанно
В скалистый берег,
И видим тайным оком
Детей, играющих на берегу далеком,
И вечных волн скользкий мерный бег.

Критики назвали «Оду о бессмертии» стихотворением о взрослении человека⁸⁵. Они были совершенно правы. Но это еще и стихотворение о становлении поэта и о секретах поэтического мастерства. И тут ода не только стала достойным ответом Колриджу, но и предвосхитила «Прелюдию» — поэму, над которой Вордсворт уже трудился несколько лет и которую он закончил год спустя.

В феврале 1805 года внезапно погиб любимый младший брат поэта Джон. Его корабль, на котором он служил капитаном, затонул неподалеку от Портсмута. Весть о его кончине потрясла Вордсворта. Мысли об отношениях человека с Богом, о личном бессмертии и загробном воздаянии неотвратимо встали перед поэтом. Прежних ответов, даже найденных в поэме «Грасмир, мой дом», теперь уже было недостаточно; нужно было искать и находить новые, чтобы смириться с потерей.

В письме к покровителю и другу художнику сэру Джорджу Бомонту, написанном через месяц после гибели брата, Вордсворт со всей откровенностью рассказал о своих горьких сомнениях: «Зачем нам даны выбор и воля, представление о справедливости и несправедливости, позволяющие совершать нравственные действия? Зачем нам дано сочувствие, заставляющее лучших из нас бояться причинить боль и горе, которые в таком изобилии посылает Верховный Правитель? Почему наши представления о справедливости по отношению друг к другу и ко всем живым тварям вокруг нас так сильно отличаются от того, что кажется нам Его представлениями и пра-

⁸⁵ *Trilling L. The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society. N.Y., 1950. P. 131.*



вилами, если все должно кончиться здесь? Не будет ли богохульством сказать, что, предположив, что каждое мыслящее существо уничтожается смертью, в нашей природе, какими бы ничтожными мы ни казались рядом с Великой Причиной и Правителем Вселенной, окажется *больше любви*, чем у Него? Эта мысль чудовищна; и, однако, для меня нет иного способа прогнать ее, как только приняв *другой и лучший мир*»⁸⁶. А в письме к брату Ричарду в апреле 1805 года Вордсворт прямо заявил: «[Джон], смелая и чистая душа, ушел к тому Богу, где, я верю, он получит свое воздаяние»⁸⁷.

Некоторое время после смерти брата Вордсворт вообще перестал писать стихи, но спустя два месяца после трагедии все же нашел в себе силы закончить «Прелюдию». На смерть Джона, однако, он откликнулся лишь год спустя в «Элегических строфах, внушенных картиной сэра Джорджа Бомонта, изображающей Пилский замок во время шторма» (Elegiac Stanzas, Suggested by a Picture Peel Castle in a Storm, Painted by Sir George Beaumont). В этом стихотворении мысли, высказанные ранее в переписке, воплотились в поэзии. Вордсворт, приняв неизбежность невозполнимой утраты и смирившись с ней, почувствовал, что сам он уже не сможет больше жить и творить по-прежнему. Рубеж между юностью и зрелостью, о котором поэт размышлял в «Оде о бессмертии», теперь казался навсегда пройденным. Символом этой перемены стал Пилский замок.

Стихотворение открывалось воспоминаниями десятилетней давности о летней поре, проведенной рядом с замком, когда морская гладь была спокойной и отражение замка дремало «в зеркале морском»:

И не казался штиль подобьем сна,
Незыблемого в пору летних дней;
Подумать мог бы я, что Глубина
Всего на свете кротче и нежней.

И если бы художником я был,
Я б написать в то время был готов
Свет, что по суше и воде скользил,
Поэта грезу, таинство миров...

⁸⁶ The Letters of William and Dorothy Wordsworth. The Early Years, 1787–1805. P. 556.

⁸⁷ Ibid. P. 583.



Под кистью бы моей предстал тогда
 Покоя элизийского чертог,
 Где нет борьбы тяжелой и труда,
 А лишь Природы жизнь да ветерок, —

Такую бы картину создал я,
 Когда душа мечте попала в плен,
 В нее вместил бы сущность бытия
 И тишь, которой не узнать измен.

(Здесь и далее перевод В. Рогова)

Но все это уже в прошлом, и грезы поэта и «покоя элизийского чертог» кажутся теперь перед лицом постигшей его трагедии лишь иллюзией, юношеским обманом зрения:

Так раньше было бы — но не теперь:
 Ведь я во власти у иных начал,
 Ничто не возместит моих потерь,
 И я от горя человечней стал.

Картина Бомонта, на которой Пилский замок изображен в штормовую погоду, точнее отражает жизнь, чем юношеские грезы прошлого. Свет, скользкий во время штиля по воде и суше, навсегда исчез для поэта, и сам он стал другим, более стойким и мудрым:

Прощай, уединенная душа,
 Что без людей в мечтах проводит дни!
 Твоя отрада вряд ли хороша —
 Она, конечно, слепоте сродни.

Но слава, слава стойкости людской
 И грозам, что присущи дням земным,
 Как эта, на холсте передо мной...
 Не без надежд мы страждем и скорбим.

Взамен былой радости юных лет поэту теперь даны твердость духа и мужество, помогающие перенести невзгоды судьбы. Но не только они. Как ясно из последней строки, ему даны еще надежда и утешение. По сути дела, это те же мысли, что и в выщелитированных письмах о Боге и загробном воздаянии. Некоторые исследователи даже увидели здесь обращение Вордсворта к христианскому идеалу жизни после жизни, который и



помог найти поэту душевное равновесие⁸⁸. Вряд ли это полностью справедливо. В любом случае стихотворение свидетельствует о начавшемся повороте в творчестве Вордсворта и принятии им освященных вековой традицией ценностей, которые громко заявили о себе в его поздней поэзии.

Где-то около 1807 года «золотое десятилетие», ознаменовавшее период высшего подъема сил Вордсворта как поэта, подошло к концу, и случилось то, чего он так опасался в «Оде о бессмертии»: в его творчестве начался постепенный спад. Из поэзии Вордсворта стали уходить не только юношеская радость бытия, непосредственность и спонтанность восприятия мира, но и интенсивный поиск нового вне и внутри себя. Освященные временем, дающие покой и мир душе ценности постепенно все больше и больше привлекали поэта. Среди этих ценностей оказалась и англиканская церковь, которая, как ему стало теперь казаться, цементировала строй жизни и близкие тори консервативные устои общества. В своих стихах Вордсворт начал повторяться. В ущерб столь важной для романтиков непосредственности восприятия в них усилилась дидактика и морализаторство. Теперь уже нередко, по справедливому замечанию Н.Я. Дьяконовой, «избыточное поучение прорывает ткань стиха»⁸⁹. Это, конечно, вовсе не означало, что Вордсворт сразу же превратился в «скучного старого зануду» (*dreary old bore*), каким его впоследствии, спустя более ста лет, увидел знаменитый английский поэт XX века У.Х. Оден. Вордсворт и в поздний период порой писал прекрасные стихи — некоторые сонеты, части поэмы «Прогулка», понравившиеся Китсу, и т.д. Но время расцвета его творчества осталось позади. И чем дольше Вордсворт жил и писал, тем очевиднее это становилось.

Подробный анализ позднего творчества Вордсворта выходит за рамки данной работы, тем более что «Прелюдия» (1805), являющаяся основным объектом нашего внимания, была написана в течение «золотого десятилетия» и следов какого-либо творческого спада в этой поэме нет. Как раз наоборот. Недаром же ученые XX века единодушно признали «Прелюдию» лучшим творением Вордсворта.

⁸⁸ Noyes R. Op. cit. P. 150.

⁸⁹ Дьяконова Н.Я. Английский романтизм. М., 1978. С. 52.



Однако при жизни автора поэма не была опубликована и даже не имела определенного названия. Родные и близкие друзья поэта, которым он читал текст, знали ее просто как «поэму для Колриджа». «Прелюдией» же ее назвала вдова Вордсворта, подготовившая поэму к публикации вскоре после смерти поэта (1850).

Сам Вордсворт не хотел печатать поэму при жизни, поскольку, как он думал, она имела слишком личный характер и могла быть правильно понятой читателями только после публикации «Отшельника», к готическому зданию которого она служила лишь притвором, или согласно другой версии — портиком (отсюда и название поэмы, которое придумала вдова поэта). Но «Отшельника» Вордсворт, как уже говорилось, так и не сумел написать, хотя и размышлял над ним почти всю жизнь. «Прелюдия» же, пусть и с запозданием, все-таки дошла до читателей, которые долгое время слышали о ее существовании и терпеливо ждали ее выхода в свет.

Хотя Вордсворт работал над «Прелюдией» многие годы и создал несколько ее редакций, каждая из которых имеет свои достоинства и недостатки, окончательной, одобренной автором версии поэмы не существует. Ученые на основании сохранившихся рукописей реконструировали три варианта поэмы, которые в наиболее авторитетных научных изданиях печатаются вместе⁹⁰. Это самый ранний вариант, так называемая «Прелюдия в двух частях» (1799), версия в тринадцати книгах (1805) и изданная вскоре после смерти поэта с ошибками и плохо отредактированная версия в четырнадцати книгах (1850). Вариант 1805 года увидел свет только в 1926 году, а «Прелюдия в двух частях» — спустя еще пятьдесят лет.

Вордсворт начал сочинять первый вариант «Прелюдии» в 1798 году в Госларе, а завершил его уже в Англии (1799). Оторванность от родины и вынужденное уединение помогли поэту заглянуть внутрь себя и попытаться осмыслить, как формировался его талант. Вордсворт старался понять, в чем природа его дарования и способен ли он написать задуманную вместе с Колриджем грандиозную эпопею «Отшельник».

Этот ранний вариант «Прелюдии» открывался знамениты-

⁹⁰ *Wordsworth W. The Prelude: 1799, 1805, 1850 / Ed. by J. Wordsworth, M.H. Abrams, St. Gill. N.Y.; L., 1979.*



ми строками, которые впоследствии вошли в первую книгу двух следующих редакций:

О, для того ль
 Река прекрасная свой глас сливала
 С утешным пеньем нянюшки моей,
 Излучиною каждой повторяя
 Извивы снов и грез? Затем ли ты,
 О Дервент, протекая по долинам
 Зеленым милой родины моей,
 И, день и ночь рождая беспрестанно
 Созвучья чудные, меня, ребенка,
 Баюкал тихой музыкой своей
 И нежностью недетской одарил;
 И, усмиряя медленным теченьем
 Страстей порывы, вихри суеты,
 Залогом был и смутным предвкушеньем
 Той тишины заветной, что природа
 Среди холмов и рощ своих таит?

Размышляя об истоках своей поэзии, Вордсворт обратился к воспоминаниям детства и школьных лет. Первая часть данного варианта поэмы рассказывала о ранних годах жизни поэта, а вторая — о его школьной юности вплоть до семнадцатилетнего рубежа жизни. В грубом приближении эти две части соответствуют первой и второй книгам версии 1805 года. Однако «Прелюдия в двух частях» вовсе не была лишь наброском к последующим более полным версиям, но представляла собой вполне законченное художественное целое, скрепленное сквозной темой становления поэтического воображения автора. В этом виде поэма гораздо более компактна и художественно цельна, чем последующие ее варианты.

Но для самого Вордсворта этого было мало. Вскоре он решил продолжить «путешествие внутрь себя», рассказав о студенческих годах в Кембридже, а затем и о поездках во Францию, и о жизни в Англии вплоть до воссоединения с Дороти и знакомства с Колриджем. Так родилась версия 1805 года. Сначала Вордсворт вернулся к поэме в 1801 году, заново отредактировав «Прелюдию в двух частях» и увеличив ее объем. Затем в 1804 году он перестроил композицию поэмы, решив, что она будет состоять из пяти книг и заканчиваться уже написанными для первого вари-



анта «местами времени», речь о которых пойдет ниже. И наконец, уже в 1805 году работа над этим вариантом, который теперь кончался восхождением на гору Сноудон в Уэльсе, была завершена. Таким образом, в «Прелюдию» (1805) вошли многие фрагменты, сочиненные поэтом раньше, которые он теперь в свете постепенно менявшихся взглядов переосмыслил, дав им новую жизнь в тексте поэмы.

Однако и этот вариант тоже не устроил Вордсворта. На протяжении многих лет он вновь и вновь возвращался к «Прелюдии», редактируя и перестраивая ее. Так в конце концов возник вариант 1850 года, состоящий из четырнадцати книг, но по объему меньший, чем версия 1805 года.

Мнения исследователей по поводу достоинств каждого из трех вариантов «Прелюдии» разделились. Например, дальний потомок поэта, известный английский ученый Джонатан Вордсворт, считал, что Вордсворт был плохим редактором. Исправления, которые он делал, якобы почти всегда (за крайне редкими исключениями) ухудшали первоначальный текст⁹¹. Если следовать логике этого утверждения, окажется, что «Прелюдия в двух частях» — лучшая версия поэмы, рядом с которой меркнут все остальные. Но это, разумеется, крайняя точка зрения, которую вряд ли можно принять, хотя порой авторские исправления в тексте «Прелюдии» и могут вызвать сомнения. Споры же, идущие сейчас в критике, касаются в основном двух последующих редакций.

Большинство исследователей, особенно в Англии, отдают предпочтение версии 1805 года как наиболее аутентичному тексту, созданному в период творческого расцвета Вордсворта. Сторонники этой точки зрения полагают, что в поздние годы поэт забыл многое из того, что он пытался сделать в «Прелюдии». Подчищая и исправляя отдельные фразы там и тут, он якобы упустил из виду, что успех поэмы — особенно в «мистических отрывках» и там, где автор касается внутренних конфликтов своей души, — во многом зависит от разговорной манеры речи, от импровизации, от попытки ощупью найти нужное слово и определение⁹².

⁹¹ *Wordsworth J. The Two-Part Prelude of 1799 // Wordsworth W. The Prelude: 1799, 1805, 1850. P. 567.*

⁹² *Lindenberger H. On Wordsworth's Prelude. Princeton, 1963. P. 297–298.*



Действительно, вариант 1850 года кажется, если говорить о форме, гораздо более «правильным» и гладким; слог здесь в ряде мест более возвышен и даже иногда помпезен⁹³. В этом варианте меньше непосредственности и авторской раскованности восприятия. Часть религиозно-философских рассуждений, столь важных для правильного понимания поэмы, подчас отредактирована в свете англиканской доктрины⁹⁴.

Сторонники версии 1850 года (их больше всего в США) не приняли подобных аргументов. Эти ученые утверждают, что редакция Вордсворта устранила проявившуюся местами вялость слога поэмы, которая хотя порой и утратила непосредственность и свежесть авторского восприятия мира, но зато выиграла благодаря большей ясности и точности мысли. Кроме того, как считают эти исследователи, Вордсворт усилил суггестивность образов, придав им в позднем варианте «Прелюдии» большую символичность. Что же касается внедрения англиканской доктрины в текст поэмы, то такие изменения не были слишком существенны, поскольку обе версии поэмы глубоко религиозны и изменения, внесенные в «Прелюдию» (1850), не противоречат первоначальному тексту, но лишь развивают уже высказанные там мысли. Иными словами, речь идет не о разрыве или отказе от прошлого, но о переосмыслении и углублении прежних размышлений⁹⁵.

Автору данных строк все-таки ближе первая точка зрения, отдающая предпочтение версии 1805 года. Однако аргументы защитников более позднего варианта поэмы никак нельзя сбрасывать со счетов, особенно в том, что касается религиозной проблематики «Прелюдии». Да и без варианта 1805 года, специально с любовью переписанного Дороти для Колриджа, сама версия 1850 года была бы невозможна.

1 мая 1805 года Вордсворт в письме к другу и покровителю, художнику Джорджу Бомонту, так рассказал о замысле «Прелюдии»: «Не найдя в себе сил написать эту вещь (траурную элегию на смерть любимого брата Джона), я мысленно обратился к Поэме о моей жизни, и, как Вам будет приятно узнать, добавил к ней 300 строк за истекшую неделю. Еще две книги завершат

⁹³ Wordsworth W. The Prelude: 1799, 1805, 1850. P. 523.

⁹⁴ Ibid. P. 524.

⁹⁵ Barth R.J. Romanticism and Transcendence... P. 23.



ее. Ее объем составит более 9000 строк... пугающая длина! В истории литературы не было случая, чтобы автор так много говорил о себе. Вовсе не самодовольство, как Вы знаете, но истинная скромность вынудила меня сделать это: я начал сочинять поэму потому, что был не готов коснуться какой-либо более трудной темы и сомневался в своих силах. Здесь я, по крайней мере, надеялся, что смогу в какой-то мере добиться успеха, поскольку мне нужно было только описать, что я чувствовал и думал, и меня было трудно сбить с толку»⁹⁶.

Итак, главная тема «Прелюдии» – размышление о собственной жизни, столь важная для романтиков саморефлексия. Тут у Вордсворта в английской поэзии действительно не было предшественников. Байрон вошел в литературу позже, хотя широкий круг читателей и познакомился с его поэмами раньше, чем с «Прелюдией», которую долгие годы знал лишь узкий круг друзей Вордсворта.

Иное дело проза. Здесь поэта уже опередили другие художники, от опыта которых он мог оттолкнуться.

Так, например, Жан-Жак Руссо начал «Исповедь» (1781–1782) словами, которые перекликались с только что цитированным письмом Вордсворта: «Я предпринимаю дело беспрецедентное, которое не найдет подражателя. Я хочу показать своим собратьям одного человека во всей правде его природы, и этим человеком буду я.

Я один. Я знаю свое сердце и знаю людей. Я создан иначе, чем кто-либо из виденных мною; осмеливаюсь думать, что я не похож ни на кого на свете. Если я не лучше других, то, по крайней мере, не такой, как они. Хорошо или дурно сделала меня природа, разбив форму, в которую она меня отлила, об этом можно судить, только прочитав мою исповедь»⁹⁷.

Вордсворт вполне мог бы согласиться и с другим высказыванием Руссо, которое тот сделал в середине своей книги: «Непосредственная задача моей исповеди – дать точное представление о моем внутреннем мире во всех обстоятельствах моей жизни. Дать историю своей души обещал я, и, чтобы верно написать ее, мне не нужно документов, – мне доста-

⁹⁶ The Collected Letters of William and Dorothy Wordsworth. The Early Years. 1787–1805. P. 586–587.

⁹⁷ Руссо Ж.-Ж. Избр. соч.: В 3 т. М., 1961. Т. 3. С. 9–10.



точно, как я делал это до сих пор, заглянуть поглубже в самого себя»⁹⁸.

В «Прелюдии» же, размышляя над возможным сюжетом начатой им поэмы и отвергнув несколько эпических тем, Вордсворт сформулировал свою задачу так:

Порой, однако, более сподручным
Мне видится сюжет совсем иной,
Из сердца собственного взятый – чувств
Моих, и опыта, и мыслей сгусток –
Пространная история души...

(Книга 1)

Сочиняя «Прелюдию», поэт, как и Руссо до него, тоже стремился создать «пространную историю души», поглубже заглянув в самого себя.

Однако «Исповедь» Руссо – произведение все-таки наполовину документальное. Что же касается собственно художественной прозы, то и здесь у Вордсворта тоже были достаточно крупные предшественники. Речь не идет о складывавшемся параллельно в Германии так называемом *Künstlerroman*, т.е. романе о становлении художника, представленном книгами Тика и Вакенродера. Вордсворт не читал этих писателей. Зато он хорошо знал возникший в XVIII веке роман воспитания, по крайней мере, в его английском варианте, где авторы прослеживали жизнь героя и его разнообразные приключения с рождения и, как правило, вплоть до успешной женитьбы. Такие романы писали, например, Филдинг и Смоллетт.

Но особенно близок Вордсворту был Лоренс Стерн, автор «Жизни и мнений Тристрама Шенди, джентльмена» (1759–1767). Стерн первым сочинил роман о писателе, пишущем роман, обсуждающем с читателями тонкости творческого процесса и опирающемся на воспоминания детства. Хотя лично-испове-

⁹⁸ Там же. С. 243. Заметим также, что Руссо и Вордсворта сближает и сюжетный ход, которым оба писателя пользовались в своих исповедальных книгах. Французы определяют этот ход емким выражением *mentir par silence* («лгать с помощью молчания»). Так, Руссо, посвятивший новаторской теории воспитания ребенка целую книгу («Эмиль»), ни словом не обмолвился о том, что собственных детей он велел отдавать в приют. Аналогичным образом и Вордсворт обошел полным молчанием свой роман с Аннет Валлон и рождение дочери, хотя ясно, что эта история сыграла очень важную роль в его жизни. Всю правду о себе ни Руссо, ни Вордсворт говорить не стали.



дальняя стихия, столь важная для романтиков, и Вордсворта в частности, мало представлена в книге, Стерн превосхитил автора «Прелюдии» в другом. В «Тристрате Шенди» впервые в английской литературе XVIII века намечена диалектика воспоминаний, сопрягающая «сейчас» и «тогда». Взрослый Тристрат, одинокий, смертельно больной человек, за которым по всей Франции гонится смерть, то почти догоняя его, то отступая на задний план, вспоминает причудливо странный мир своего детства с милыми его сердцу чудачками, каждый из которых «скачет на своем коньке». И это сопряжение двух пластов сюжета придает книге особую горьковатую ностальгию, которая завораживает читателей.

Для Вордсворта эта диалектика прошлого и настоящего, фактов и впечатлений, сохранившихся в памяти, и их осмысления впоследствии в процессе творчества была, пожалуй, даже еще более существенна, чем для Стерна. Рассказ о детстве в первой книге поэт начал с воспоминаний о себе — пятилетнем ребенке:

И как часто я, малец
(Мне пять едва исполнилось тогда),
В ручье твоём близ мельницы весь день
Плескался, иль носился по лугам
И зарослям крестовника, иль в час,
Когда утес и холм, поросший лесом,
Внезапным светом озарялись, ждал
Один под поздним небом, представляя
Себя индейцем маленьким, вигвам
Покинувшим без спроса, чтоб на воле
Нагим под ливнем бегать грозovým.

(Книга 1)

Для Вордсворта этот пятилетний «малец», бегающий под грозovým ливнем и невольно впитывающий в себя благодатную силу природы, важен как своеобразное alter ego взрослого поэта, которое отличается от его теперешнего «я» и вместе с тем сосуществует с ним в сложном симбиозе поэтического сознания. Сам Вордсворт говорит об этом следующим образом:

...так ныне далеки
Благословенья дни, и все же столь
Отчетлив след их, что порой, подумав



О них, раздваиваюсь, находя
В себе иное существо.

(Книга 2)

Еще один пример. Попав в Париж в октябре 1792 года, через месяц после так называемой сентябрьской бойни, когда были жестоко убиты 400 республиканцев и 800 швейцарских гвардейцев, охранявших короля, Вордсворт не мог заснуть:

Недавний страх

Я ощущал как подступавший вновь.
Все мысли были о сентябрьской бойне,
От коей месяц только отделял
Меня, и я словно ощущал
Тот материальный страх (все остальное
Из вымыслов достраивалось мной,
Из скорбных хроник тех жестоких дней,
Воспоминаний чьих-то и туманных
Предчувствий) <...>
Так говорил я сам с собой, покуда
Не услышал, как будто некий голос,
Над городом вознесшись, прогремел:
Не спи! Не спи! <...>

(Книга 10)

Все английские читатели поэмы явно чувствовали в последней строке реминисценцию из «Макбета» Шекспира:

Я словно слышал крик: «Не спите больше!
Макбет зарезал сон!»

(II, 2; перевод М. Лозинского)

По верному наблюдению ученых, Вордсворт задним числом как бы отождествил себя с Макбетом, чувствуя свою причастность к случившемуся⁹⁹. Но так мог думать только взрослый Вордсворт, писавший эти строки спустя много лет, а не пылкий юноша-радикал, автор «Письма к епископу Лландаффа». Сегодняшний день здесь явно наложился на день вчерашний.

Пытаясь восстановить по памяти прошлое, вновь ощутить его незабываемый аромат, поэт с помощью реконструкции

⁹⁹ Newlyn L. "The Noble Living and the Noble Dead": Community in The Prelude // The Cambridge Companion to Wordsworth. P. 65.



«утраченного времени» стремился найти связь между «тогда» и «теперь», преодолев упомянутое им раздвоение себя на два существа, вычленив постоянное и непреходящее в потоке меняющегося времени. Здесь он выступил как смелый новатор-первооткрыватель, предвосхитивший не только повествовательные эксперименты с памятью Диккенса, автора «Дэвида Копперфилда», но и грандиозную эпопею Пруста.

«Прелюдия» крайне ненадежна как документ потому, что ее автор хотел рассказать о формировании себя как поэта, а не написать свою биографию. Рождающиеся благодаря памяти ощущения прошлого для Вордсворта часто важнее реальных фактов, с которыми он мог обращаться достаточно вольно, меняя по своему усмотрению порядок событий, смещая их или вообще умалчивая о том, что в свое время было главным. Так, поэт ни словом не обмолвился о связи с Аннет Валлон, но постарался передать владевшие им тогда чувства в вымышленной истории о несчастной любви Вадракура и Джулии, разлученных родными. А восхождение на гору Сноудон (1791) поместил в конце поэмы, хотя оно произошло задолго до воссоединения с Дороти и встречи с Колриджем. Повествование «Прелюдии» развивается не столько хронологически прямолинейно, сколько скорее волнообразно, а иногда даже скачкообразно, как бы передавая прихотливую романтически субъективную динамику движения сюжета, подчиненного путешествию лирического героя внутрь себя, его медленному созреванию как поэта.

Пожалуй, даже ближе, чем «Исповедь» Руссо, Вордсворту была родная протестантская традиция духовных автобиографий, которые появились в Англии в большом количестве в XVII–XVIII веках. Авторы таких автобиографий, подавляющее большинство которых не были писателями и даже не всегда обладали литературным дарованием, отталкивались от принятой английскими пуританами идеологии, восходящей к учению Жана Кальвина. Этот женеvский мыслитель и религиозный деятель полагал, что непостижимый, всемогущий и справедливый Бог наделен абсолютной властью, перед которой поврежденный первородным грехом и лишенный свободного выбора человек полностью бессилён. Отсюда вытекала и доктрина безусловного предопределения, воспринятая пуританами. Согласно ей большая часть людей независимо от их воли и поступков еще до рождения были осуждены на



вечные муки и лишь немногие избранные могли спастись, попав на небо.

Люди, принявшие эту доктрину, чувствуя свою беспомощность, были вынуждены пристально взглянуть в себя, чтобы понять, являются ли они избранными и потому достойными «спасительной благодати». Авторы духовных автобиографий, порвав с господствующей в стране англиканской церковью, искали Бога самостоятельно, внутри себя, опираясь на свой личный опыт, который они противопоставляли принятым церковью догматам. Так рождались их размышления о собственной жизни, в событиях которой они искали ответ на мучившие их вопросы. Ответ, как правило, давался им в виде «знаков», или откровений свыше. Колебания и сомнения, одолевавшие таких людей, лишь усиливали интроспекцию их автобиографий, в которых они хотели поделиться опытом с другими, также искавшими ответ о своем предназначении.

Наиболее известным образцом такой автобиографии стала книга Джона Беньяна «Благодать излившаяся на грешнейшего из грешных» (1666), которую Вордсворт хорошо знал с юности. Но помимо этой книги существовало множество других, подобных ей, по крайней мере, часть из которых была ему доступна. В них, как и в поэме Вордсворта, внутренний мир героя, разнообразные движения его души, ее духовный рост часто были важнее реальных фактов его жизни.

Во многих из этих автобиографий момент откровения свыше, благодаря которому автор понимал, что он достоин «спасительной благодати», играл главную роль в его духовном становлении. Так, например, Ричард Норвуд, автор одной из самых ранних книг этого жанра (1639–1640), рассказал, что из глубокого уныния его неожиданно вывело ниспосланное ему свыше ясное понимание того, что Спаситель Иисус Христос отпустил его грехи и примирил с Богом во Христе¹⁰⁰. А квакер Джон Крук описал свое обращение так: «Я продолжал жить с этой безысходной болью, тая ее от других и горюя наедине с собой, пока однажды утром, когда я сидел в одиночестве, сокрушаясь по поводу моего положения, я неожиданно услышал внутренний голос, сказавший: “Не бойся, ты, швыряемый бурей

¹⁰⁰ Bunyan J. *Grace Abounding with Other Spiritual Autobiographies*. Oxford, 1998. P. 146.



и неутешенный, Я помогу тебе; и, хотя Я пока прячу лицо от тебя, Я с бесконечной любовью посетую тебя, и ты будешь моим; не бойся, Я примирился с тобой и никогда не покину и не предам тебя. говорю Я, Господь, всемогущий Бог»¹⁰¹.

Подобные религиозные откровения, казалось бы, весьма далеки от как будто чисто светской поэмы Вордсворта. И, однако, вот что он рассказывает о случившемся с ним, когда он, приехав в родной Озёрный край на первые каникулы из Кембриджа, однажды ранним утром возвращался домой после веселых танцев в соседней деревне:

Весь небосклон сиял, прекрасней утра
И царственной припомнить не могу.
Вдали смеялось море, горы были,
Как облака, что светом налились
Небесным, алым. И в лугах, в низинах
Вся прелесть утра раннего предстала
Моим глазам: туманы, росы, птицы
И пахари, спешащие в поля.
И ты поймешь, мой друг, что до краев
Моя душа была полна. Обетов
Я не давал, но призван был тогда:
Как будто нарекли мне — иль великим
Быть грешником, иль посвященным быть.
Я шел домой, боясь не донести
Благословенье это, что со мной
Осталось и пребудет до конца.

(Книга 4)

И Вордсворт тоже, как и герои духовных автобиографий, неожиданно почувствовал себя «призванным» и «посвященным». Речь в «Прелюдии», разумеется, идет о поэтическом призвании, но это призвание сам Вордсворт, как уже говорилось, понимал как служение поэта-пророка, хотя в этот момент его жизни цель призвания и смысл избранничества ему были еще не ясны. Возможно, однако, что в тексте поэмы сегодняшний день тоже совместился со вчерашним.

Во всяком случае, еще раньше поэт выразил свои мысли на этот счет совершенно недвусмысленно и определенно. Он из-

¹⁰¹ Ibid. P. 163.



бран, чтобы сыграть особую роль в замысле Провидения¹⁰².
Приведем эти строки в дословном переводе:

Лугам открытым я возвестил
Пророчество; стихи текли
Легко, облекши в священнические одежды
Мой дух, избранный, как казалось,
Для священного служения.

(Книга 1, 59–63)¹⁰³

Здесь Вордсворт, по сути дела, уточняет и развивает мысли о религиозном предназначении поэта как «избранного сына» (это выражение он употребляет в подлиннике в вышецитированном отрывке из четвертой книги «Прелюдии»), высказанные им в «Предисловии» к «Лирическим балладам» и перекликающиеся с рассуждениями Колриджа на эту тему в «Литературной биографии».

Задача такого поэта-пророка, как мы говорили, — возвестить о «Божественном и людском началах в человеке», но также еще и открыть то, что не видно другим, преобразить мир обыденных явлений и простых людей с их радостями и горестями, наделив его красотой и величием:

И думая о том, что видел я
В дни юности, что вижу и теперь
Среди холмов моих, я должен здесь
Склониться пред природой и пред силой
Душ человеческих, пред тем, что есть
Сам человек. Порой нельзя не видеть,
Что таинство свершается внутри,
А с виду человек невзрачен, груб —
Не стройный храм с убранством золотым,
А горная часовенка, где можно
Укрыться от жары или дождя.

¹⁰² Abrams M.H. The Design of The Prelude: Wordsworth's Long Journey Home // Wordsworth W. The Prelude: 1799, 1805, 1850. P. 588.

¹⁰³ В подлиннике сказано:

To the open fields I told
A prophecy; poetic numbers came
Spontaneously, and cloth'd in priestly robe
My spirit, thus singled out, as it might seem,
For holy services.



«О них, — сказал я, — будет песнь моя.
 Когда-нибудь дозрею до того,
 Чтоб им воздать хвалу, чтоб стих мой храбро
 Поведал главное; правдиво, страстно
 Сказал о них, чтоб сразу справедливость
 Восстановить и все долги вернуть...
 Тогда поведать, верно, захочу
 О горе-счастье и о безответной
 Любви, в которой слава, и урок,
 И утешенье для нас самих...

(Книга 12)

На первой странице чистового варианта рукописи «Прелюдии» (1805) аккуратным почерком написано: «Поэма Уильяма Вордсворта, название которой еще не найдено, обращенная к С.Т. Колриджу». Это больше, чем простая дань традиции посвящений, издавна принятых в литературе. На самом деле Колридж — одно из действующих лиц поэмы. Он постоянно присутствует в тексте «Прелюдии» как мысленный собеседник автора. Он не просто «дорогой друг» (это выражение много раз звучит в тексте), но и своего рода «идеальный читатель», всегда способный оценить любой замысел Вордсворта¹⁰⁴. Ему автор поэмы может открыть сердце и спокойно доверить свои мысли, зная, что будет услышан и понят. Творческий диалог поэтов, начатый еще в 1797 году и продолженный в последующие годы, здесь достиг своего апогея.

Во второй книге поэмы Вордсворт пишет:

А ты, мой друг,
 Ты вырос в городе, среди иного
 Пейзажа¹⁰⁵, и дороги нас вели
 С тобою разные, и все ж к одной
 Мы вышли мете. Посему к тебе
 Я обращаюсь, не боясь презренья,
 Насмешки, что язвит исподтишка,
 И неприязни скрытой, что бывает
 Красноречивей самых резких слов.
 Ты истину искал и обрел

¹⁰⁴ Gill S. William Wordsworth: The Prelude. Cambridge, 1991. P. 17.

¹⁰⁵ Здесь явная реминисценция из «Полуночного мороза» Колриджа.



В уединенье. Ты к Природе шел,
 Как к божеству, и в этом, как во многом
 Другом, ты брат мне...

(Книга 2)

Рассказывая о жизни в Кембридже и путешествии в Альпы, событиях произошедших задолго до их знакомства, Вордсворт, обращаясь к Колриджу, уехавшему на Мальту в надежде поправить здоровье, говорит:

Мой добрый друг,
 Тебя там с нами не было тогда,
 Но, не смирившись с этим, я, владея
 Какой-то силой нужной, водворяю
 Тебя туда. Пусть ты теперь далек
 От нас – в краю приветливых и теплых
 Ветров здоровье поправляешь, – там,
 В том нашем прошлом, с нами ты, и в дне
 Сегодняшнем, и в тех, что впереди.
 Для любящих нет ни тоски, ни горя,
 Ни скорби, ни унынья. И разлуки
 Не может быть для тех, кто так, как мы,
 Любить умеет.

(Книга 6)

Подобные мысленные обращения к безмолвному другу, которыми пестрит «Прелюдия», всегда дают толчок к размышлениям автора, подчас весьма пространным. Это сближает поэму с открытым Колриджем и разработанным на свой манер Вордсвортом жанром стихотворения-беседы. Вполне можно сказать, что, по сути дела, вся «Прелюдия» представляет собой развернутое до масштабов поэмы стихотворение-беседу, где лирическая стихия интроспекции служит жанрообразующим стержнем.

Но это только одна сторона «Прелюдии». Сочиняя поэму, Вордсворт мысленно обращался и к другому поэту, чье имя скорее угадывается, чем прямо называется в тексте. Речь, конечно же, идет о Милтоне, чья эпопея «Потерянный рай» также послужила отправным толчком и стала как бы вторым жанрообразующим стержнем при создании «Прелюдии». В поэме Вордсворта отчетливо виден широкий охват событий недавнего прошлого, предполагающий эпический взгляд на мир. Касаясь



частного и сугубо личного, Вордсворт в то же время воссоздает картину жизни своего поколения, молодых людей, чье сознание было во многом сформировано событиями Французской революции и наполеоновских войн.

Приведем только один пример. Поэт утверждает, что душевный кризис, который он испытал, узнав о начале войны с республиканской Францией, был уделом и многих его сверстников:

А меж тем
Британия, со всей своею мощью,
Вступила против Франции в войну.
Тогда во мне (и сверстниках моих)
Перевернулось все.

(Книга 10)

Обе эти стихии — лирическая и эпическая — органично сочетаются в едином художественном целом поэмы, делая Вордсворта первооткрывателем-новатором, предвосхитившим Байрона и других английских романтиков, обратившихся к лиро-эпическому жанру.

Знаменитый афоризм Спинозы «Бог *или* природа», просматривавшийся в пантеистическом контексте «Разрушенной хижины», к «Прелюдии» больше не применим. Бог в той или иной форме постоянно присутствует на страницах поэмы, хотя поэт довольно редко обращается к Нему напрямую и сознательно избегает каких-либо богословских дефиниций. Тем не менее, вспоминая свое юношеское увлечение математикой, Вордсворт пишет:

Но чаще
Занятя эти мне дарили мир
Глубокий и сознание той вечной
Вселенской власти и бессмертной жизни
Вне времени и вне пространства, коей
Неведомы волнения страстей
И коей имя — Бог. И мысли те,
Исполнены надмирной тишины
И дивного покоя, были счастьем
И утешеньем юности моей.

(Книга 6)



Это в версии 1805 года, конечно же, тот же самый Бог, что и в поэме «Грасмир, мой дом», Бог, не укладывающийся ни в какие жесткие теологические схемы, но любящий и страждущий со своими тварями.

Однако если пантеистический афоризм Спинозы не применим к «Прелюдии», то взаимоотношения Бога и природы очень важны для Вордсворта. Но и они тоже имеют свою специфику.

В поэме множество замечательных зарисовок природы, которые часто включаются в антологии английской поэзии и потому известны вне контекста «Прелюдии». Но для Вордсворта такие зарисовки не столь уж важны сами по себе. Как верно заметили исследователи, в «Прелюдии» природа не служит специальным «объектом» для наблюдения, но является силой, исполненной динамики и духа. Она не предмет поклонения, но своеобразный ориентир, ведущий вовне, за ее пределы¹⁰⁶. Согласно такой интерпретации природа у Вордсворта играет примерно ту же роль, что и Беатриче у Данте: она ведет поэта в трансцендентный мир или, по крайней мере, подводит к его границам.

Здесь особенно ярко проявилось различие между Вордсвортом и другим крупнейшим английским романтиком — Уильямом Блейком (1757–1827). После прочтения «Проспекта» к «Отшельнику» Блейк пожаловался, что у него случилось «несварение желудка, которое чуть не убило его». Так в образной форме он дал понять, что его способ осмысления мира зеркально противоположен Вордсворту. В заметках на полях тома поэзии Вордсворта (1815) Блейк написал: «...объекты природы всегда и сейчас тоже ослабляли, убивали и уничтожали мое Воображение. Вордсворт должен знать, что то, что он считает ценным, нельзя найти в природе... Воображение не имеет ничего общего с памятью»¹⁰⁷. Все дело в том, что природа для Блейка была на платонический манер лишь несовершенной копией трансцендентных идей. Из заоблачных эмпирей он спускался вниз в реальный «иллюзорный» мир, пораженный первородным грехом. Вордсворт же, наоборот, отталкивался от явлений реального

¹⁰⁶ *Hartman G. The Romance of Nature and the Negative Way // William Wordsworth's The Prelude / Edited and with an introduction by H. Bloom (Modern Critical Interpretations). N.Y., 1986. P. 60.*

¹⁰⁷ *Blake W. The poetry and Prose of William Blake. N.Y., 1968. P. 655.*



мира вокруг себя, от «этой прекрасной Вселенной» (this goodly universe), чтобы подняться вверх и затем снова вернуться обратно, заново поняв увиденное.

Подобный способ осмысления мира очень хорошо виден в ряде отрывков, разбросанных по всему тексту поэмы, которые поэт называл «местами времени» (spots of time). Вот как сам Вордсворт объяснил их:

Есть времени места — и в каждой жизни
 Они — живительных источник сил;
 Туда от суесловья и лукавства
 Иль от того, что более гнетет
 Порой невыносимо, от никчемных
 Занятий и рутины, мы спешим,
 Чтобы незримо возродиться, чтобы
 Дух радости, входя в нас, помогал
 Достигшим высоты подняться выше,
 Упавшим — встать. Сей животворный дух
 Там веет, где почувствовать смогли мы,
 Что всем обязаны своей душе:
 Она — царица; все, что к нам приходит
 Извне, подчинено и служит ей.

(Книга 11)

В отличие от Блейка у Вордсворта память самым тесным образом связана с воображением. «Места времени» обычно воспроизводят какой-то конкретный инцидент из прошлого поэта, к которому он обращается в памяти. Но прошлое как «живительных источник сил» тесно связано с настоящим, и эта связь помогает поэту «незримо возродиться», заново осмыслив оба момента времени.

В качестве примера можно сослаться на вышецитированную сцену призвания юного Вордсворта, возвращавшегося домой после танцев и неожиданно ощутившего себя посвященным, «избранным сыном». Летний пейзаж раннего утра с его сияющим небосклоном, вдали смеющимся морем, горами, которые, подобно облакам, были налиты «небесным, алым» светом («туманы, росы, птицы») важен не столько сам по себе — он готовит читателя к написанному приподнятым религиозным языком Откровению об избранничестве и «благословению», которое осталось с поэтом навсегда.



Или еще один пример. Путешествуя по Швейцарии вместе с другом, Вордсворт очень ждал перехода через Альпы в Италию. Он думал, что вид, открывшийся его взору на вершинах Альп, поразит его воображение и приобщит к возвышенному, которое так искали туристы конца XVIII века. Но ничего подобного не произошло. Отстав от своих спутников и пытаясь догнать их, молодые люди заблудились и, сами того не подозревая, пересекли Альпы и оказались в Италии. О случившемся они узнали от встреченного ими крестьянина. Разочарованные и уставшие, друзья стали спускаться вниз:

Когда оцепененье после слов
 Крестьянина прошло, мы поскорей
 Вернулись вниз и по тропе, что нами
 Была потеряна, вошли в теснину
 Глубокою. Дорога и река
 Здесь шли бок о бок. Несколько часов
 Мы были спутниками их. Вокруг
 Был полумрак. В заоблачные выси
 Тянулись древние леса, что тлели,
 Но без истленья; стены водопадов
 Шумели, и на каждом повороте
 Ветра, столкнувшись, воевали, выли;
 Потоки низвергались с высоты,
 И скалы черные по сторонам
 Чревовещали, и река неслась
 Неудержимо, облачные цепи
 Вдруг разбивались светом: этот свет
 И мрак, смятенье это и покой —
 Все было проявленьем одного
 Ума, чертами одного лица,
 Цветеньем древа одного, везде
 Здесь были Апокалипсиса знаки
 И вечности сияли письмена —
 Начала, и середины, и конца,
 И бесконечной полноты времен.

(Книга 6)

То, что молодые люди надеялись увидеть на вершинах Альп, неожиданно открылось им во время спуска в ущелье Гондо. Но и здесь возвышенный пейзаж важен не только сам по себе.



Древние леса, тлеющие, но не истлевающие, стены водопадов и скалы, «свет и мрак, смятение и покой» возвещают незримое присутствие Бога. В письме к Дороти, написанном во время этого путешествия, Вордсворт сказал: «Когда я увидел самые грандиозные альпийские пейзажи, моя душа устремилась к Тому, Кто сотворил это величие, открывшееся моим глазам» (6 сентября 1790 г.)¹⁰⁸. Последние строки фрагмента с их ссылкой на Откровение Иоанна Богослова — «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, первый и последний» (22:13) — наглядно подтвердили это ощущение поэта спустя много лет.

Разумеется, далеко не все «места времени» в «Прелюдии» столь откровенно религиозны. Многие из них, опираясь на испытанное в прошлом интенсивное переживание, которое неожиданно взрывало привычные границы времени и пространства, имеют пограничный характер, остаются как бы на грани обычного и таинственного, естественного и мистики¹⁰⁹. Вордсворт лишь намекает на некий тайный смысл события, но не хочет однозначно расшифровать случившееся. От этого и само такое событие в перспективе времени обретает столь важный для романтиков символический контекст.

Вспоминая детство, Вордсворт рассказал, как однажды в пятилетнем возрасте он заблудился и неожиданно попал в торфяник, где «когда-то в старину / Разбойник был повешен». Повешенного давно сняли с виселицы, да и от нее остался только столб, но имя убийцы все еще можно было прочесть на дерне. В ужасе маленький Вордсворт побежал из дола вверх и увидел, казалось бы, совершенно обычную картину: большое озеро, маяк над ним и девушку, несущую кувшин, которую сильный ветер чуть не сбил с ног. Однако эта обычная картина природы наполнилась для мальчика некоей таинственной «призрачной тусклостью» (*visionary dreariness*), внушив ему неизъяснимое чувство ужаса. Как считают исследователи, увиденный юным поэтом суровый пейзаж и девушка с кувшином, пытающаяся защититься от порывов сильного ветра, как бы символизировали в то мгновение времени тщету попытки человека побороть неуправляемые силы Вселенной¹¹⁰.

¹⁰⁸ Цит. по: *Gill S. William Wordsworth: The Prelude*. P. 70.

¹⁰⁹ См. об этом: *Hartman G.H. Wordsworth's Poetry, 1784–1814*.

¹¹⁰ *Lindenberger H. The Structural Unit: "Spots of Time" // William Wordsworth's The Prelude*. P. 84.



Но когда взрослый поэт вернулся на это место вместе с сестрой и будущей женой, им овладело совсем иное чувство:

Я каждый день прогуливался здесь, —
 То озеро пустынное, утесы
 Зловещие и сумрачный маяк
 Преображались в золотом сиянье
 Любви и юности — и этот свет
 Был только глубже от воспоминаний,
 Что силу сохраняли до сих пор.

(Книга 11)

Теперь, в момент сочинения поэмы, мрачное видение детства с его таинственной «призрачной тусклостью» преобразилось благодаря сиянию любви и юности. «Призрачную тусклость» заменили свет, золотое сияние. В сложной символике текста поэмы этот свет был бы невозможен без испытанного в детстве мистического ужаса.

Таким образом, «места времени» являются своеобразными поэтическими озарениями, или эпифаниями, которые с помощью конкретных сохранившихся в памяти поэта явлений символическим образом открывают стоящую за ними иную поэтическую реальность. Все «места времени» в поэме при всем их разнообразии всегда изображают неожиданную встречу героя, его сокровенного «я», с таинственным, неизведанным, принципиально *другим*¹¹¹. С подобными эпифаниями мы уже встречались в других произведениях Вордсворта. Разбросанные по всему тексту в «Прелюдии», они, по верному наблюдению исследователей, служат здесь неким скрепляющим, структурообразующим началом, помогающим восстановить основные моменты становления Вордсворта как поэта¹¹².

Отважно вступив в соревнование с Милтоном, Вордсворт начал «Прелюдию» с того, чем Милтон закончил свою эпопею. Изгнанные из рая Адам и Ева в последний раз взглянули «на свой недавний радостный приют»:

¹¹¹ Stelzig E.L. All Shades of Consciousness: Wordsworth's Poetry and the Self in Time, The Hague-Paris, 1975. P. 157.

¹¹² Lindenberger H. Op. cit. P. 88; см. об этом также: Халтфин-Халтурина Е.В. Поэтика «озарений» в литературе английского романтизма: Романтические суждения о воображении и художественная практика. М., 2009.



Они невольно
 Всплакнули — не надолго. Целый мир
 Лежал пред ними, где жилье избрать
 Им предстояло. Промыслом Творца
 Ведомые, шагая тяжело,
 Как странники, они рука в руке,
 Эдем пересекая, побрели
 Пустынную дорогою своей.

(Перевод А. Штейнберга)

В первых строках «Прелюдии» мы читаем:

Теперь, не скован
 Ничем и предоставлен сам себе,
 Я волен поселиться, где хочу..
 Весь мир передо мной — с открытым сердцем
 И радостным, свободы не боясь,
 Смотрю вокруг. Пусть даже провожатым
 Мне будет только облако одно,
 Не заблужусь.

(Книга 1)

Целый огромный и неведомый мир лежит перед изгнанными из рая Адамом и Евой. Их грусть легка; они полны надежды, ибо их, странников, ведет в путь Промысл Творца. Весь мир лежит и перед героем «Прелюдии», и он с радостью и открытым сердцем тоже устремляется в путь. Правда, вперед его ведет уже не Божий Промысл, но «только облако одно». Казалось бы, огромная разница. Однако облако, гонимое ветром, плывет по небу, и путь героя как «избранного сына» хотя и свободен, но все же предугадан — он не боится заблудиться, свернув в сторону.

Лишь упомянутая Милтоном в конце эпопеи тема странствия, предстоящего первым людям, стала для Вордсворта главной. Поэт осмыслил ее, оттолкнувшись от привычного христианского понимания этой темы как странствия души. Здесь снова возникла неминуемая в данном контексте ассоциация с протестантской традицией, наиболее ярко представленной в Англии книгой Джона Беньяна «Путь паломника» (1678), где в аллегорической форме прослеживались вехи странствия души главного героя Христиана в поисках небесного града Иерусалима. Вордсворт, как и каждый англичанин той эпохи, знал «Путь па-



ломника» со школьной скамьи. В «Прелюдии» Вордсворт тоже рассказал о главных вехах странствия души героя-автора, который искал, однако, уже не небесный град Иерусалим, но свое «я» поэта-пророка. Соответственно сюжет поэмы, рассказывающий о становлении Вордсворта как художника, изображал его путешествие внутрь себя в поисках своего истинного «я». Таким образом, сама жизнь автора стала объектом его творчества. Тут Вордсворт совершенно явно предвосхитил написанную независимо от «Прелюдии» знаменитую автобиографическую книгу Гёте «Поэзия и правда из моей жизни» (ч. 1–4, изд. 1811–1833).

«Прелюдия» имеет кольцеобразную структуру, где начало совпадает с концом. В «радостном прологе» (the glad preamble), открывающем поэму, Вордсворт мысленно возвращается к событиям, описанным в поэме «Грасмир, мой дом», к тому моменту жизни, когда он наконец достиг творческой зрелости, почувствовав в себе силы поэта-пророка. Этим же «Прелюдия» и завершается.

В первых строках поэмы Вордсворт сразу же обращается к ветру, «доброму посланнику» и «долгожданному другу», который веет с «облачных равнин небесных». Ветер — важнейший образ «Прелюдии». Размышляя о нем, поэт писал:

Днесь, когда ветер сладостный небес
 Мне тело оведал, я ощутил
 Внутри себя похожее движенье:
 Ток мягкий, животворный, что касался
 Вещей, Им созданных, — вначале тихий,
 Он рос, и креп, и вихрем стал, творенье
 На прочность испытую. Силы той
 Ни с чем не спутать. То стихия духа,
 Ломая толстую коросту льда,
 Весной врывается, неся надежды,
 Обетования трудов счастливых,
 Свободной мысли, доблести, познания,
 Чувств чистых, радости незамутненной,
 Священной жизни лада и стиха.

(Книга 1)

Очевидно, что воспринятый так ветер знаменует собой порыв поэтического вдохновения, «священной жизни лада и стиха». Но какова природа этого вдохновения? Косвенный от-



вет на этот столь важный для Вордсворта вопрос дает образный строй отрывка, где говорится о «ветре сладостном небес», на прочность испытующем творение. Каждому англичанину той поры, с детства воспитанному на чтении Священного Писания, были ясны библейские коннотации самого образа ветра. Как в еврейском, так и в греческом языках понятия «ветер» и «дух» передавались одним и тем же словом, что обыграно в беседе Христа с Никодимом в Евангелии от Иоанна: «Дух [ветер] дышит, где хочет, и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит: так бывает со всяким, рожденным от Духа» (3:8). Вордсворт в «Прелюдии», разумеется, вовсе не отождествлял ветер со Святым Духом. Но, пользуясь библейскими коннотациями, поэт косвенно указал на небесную, трансцендентную природу поэтического вдохновения — тему, которой он в той ли иной форме будет касаться и дальше на протяжении всей поэмы, подведя итог своим размышлениям в сцене видения на горе Сноудон в последней книге «Прелюдии».

В первой же книге, ощутив прилив вдохновения, но пока еще не выбрав темы для своего рассказа, поэт вспоминал раннее детство в надежде понять себя. Обращаясь к Колриджу, Вордсворт говорит:

Но ты, мой благосклонный друг, я льщу
 Себя надеждой, скучным не сочтешь
 Мое повествованье — слаб, пристрастен
 Язык рассказчика, но я хотел,
 Пойми, найти источники свои,
 Чтоб в ранних взлетах и паденьях ныне
 Ум равновесье обретал, созрев
 Для главного труда. Но, коли впрямь
 Надежда тщетна и себя постичь
 Мне не дано, ты в сих строках
 Никоих откровений не найдешь,
 Чтоб лучше сердце понимать того,
 Кто, мню, тобой любим, — друг, не суди
 Меня за то, что долго не могу
 Расстаться с волшебством картин, вещей
 Оживших, чувств сладчайших — тех, что жизнь
 К началу возвращают, так что детство
 Само становится пейзажем — лугом,



Залитым солнцем. Цель одна пока
 Достигнута — мой ожил ум, и дух
 Свершения со мной, и уповаю,
 Что в лета предстоящие смогу
 В стихе поведать жизнь мою.

(Книга 1)

В грубом приближении можно сказать, что с помощью рассказа о «ранних взлетах и падениях» Вордсворту хотелось показать, как постепенно, по мере взросления, его внимание, интерес и любовь смещались от рано умершей матери к природе-воспитательнице, а от нее — к обществу. Но это лишь самая общая схема, от которой поэт постоянно отходил и к которой вновь возвращался, соотнося прошлое с настоящим в попытке раскрыть сложную и неоднозначную полифонию становления себя как поэта.

Строки, посвященные матери, — одни из самых теплых в поэме:

Благословен
 Младенец (все ж попробовать дерзну
 Начать от колыбели бытия),
 Благословен младенец, когда спит
 На лоне материнском и когда,
 Желая ощутить свое родство
 С душой земною, пьет, как молоко,
 Любовь из ясных материнских глаз.
 И это чувство входит в жизнь его,
 Как животворный ветер, дабы ум
 Его младенческий восстал, очнулся
 И возжелал собирать, соединяя,
 В одно разрозненные элементы
 И свойства каждой вещи, а иначе
 Они не собирались бы никак.
 Так день за днем под чутким руководством
 Любви все пять его дремавших чувств,
 Разбуженных теперь, острей, пытливей
 Становятся, и вместе с ними ум
 Растет, и расширяется, и жаждет
 Вещь каждую постичь и удержать.

(Книга 2)



После смерти так рано ушедшей матери воспитателем будущего поэта стала природа. Такое воспитание как будто бы вполне соответствовало просветительским теориям Руссо, который призывал вернуться к природе, уйдя от зла современной цивилизации, душившей все непосредственное, доброе и свободное в человеке. Руссо поведал о том, как надо воспитывать юное поколение в нашумевшем романе-трактате «Эмиль, или О воспитании» (1762), которым в конце XVIII века зачитывалась вся Европа. В этой сугубо просветительской утопии, которая произвела переворот в педагогике, Руссо пытался проверить, как будет жить и развиваться ребенок, воспитываемый в согласии с добрым духом самой природы, а не людей, ребенок, который ничего не знает о стеснительных и ложных законах цивилизации. Женевский мыслитель считал, что именно под воздействием такого воспитания изначально доброе сердце ребенка и сможет раскрыться во всей полноте.

Вордсворт в целом разделял идею Руссо о благотворной силе природы, которая помогала раскрыть все доброе, непосредственное и свободное в человеке. Напомним, однако, еще раз, что Вордсворт не был ни профессиональным философом, ни богословом и в отличие от Колриджа не стремился им стать. Поэтому не стоит искать точности и однозначности в его высказываниях о природе, которая на первых порах руководила воспитанием героя «Прелюдии». Тем более что вошедшие в текст отрывки были написаны в разное время и отражали разные этапы становления автора. Для нас интересны не следы первобытного анимизма, язычества или даже пантеизма, которые некоторые исследователи нашли в тексте поэмы. Такие высказывания Вордсворт мог использовать лишь как нужные ему в том или ином месте поэтические образы — и не больше. Важно другое. Все эти разрозненные и порой противоречащие друг другу отрывки подчинены общему контексту всей поэмы в целом, где природа, как мы уже сказали, служит проводником, воспитывающим ум и чувства поэта, но часто ведущим его за ее пределы. Она, безусловно, питает воображение, но и помогает там, где нужно, оттолкнувшись от себя, подняться ввысь.

В свете этого цитированные ранее рассуждения Коробейника о «единой жизни», чье «название радость», взятые из варианта «Разрушенной хижины», в тексте «Прелюдии» потеряли



свой однозначно пантеистический оттенок. Они теперь подчинены концепции Бога, сформулированной Вордсвортом позже в поэме «Грасмир, мой дом», и читаются именно в этом контексте как гимн радости, приобщающий человека через единение с природой к Божественной жизни и делающий его, как в библейских псалмах, прозе некоторых мистиков и стихах методистов братьев Уэсли, сопричастником радостной тайны творения. («И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма», — читаем мы в Бытии (1:31).

Радостное чувство сопричастности тайнам творения, открывшееся поэту в детстве благодаря единению с природой и во многом сформировавшее его личность художника, осталось с ним навсегда. Вспоминая эту пору жизни, Вордсворт писал:

Я мог бы долго
 Рассказывать, как осень и весна,
 И летний день, и снег зимой, и день
 И ночь, рассвет и сумерки, и грезы,
 И мысли на прогулках одиноких
 Во мне подпитывали этот дух
 Любви благоговейной, что связал
 Меня с Природой. Лишь напомним тут,
 Что детская отзывчивость и дар
 Причастности со мной остались. Мир
 Рутинным повторением своим
 Их подавить не смог. Во мне жила
 Та сила, что не может не творить
 И иногда открыто восстает
 Противу правил, но всегда верна
 Незыблемой гармонии вещей
 И ей причастна. Свет, что исходил
 Из глубины сознания, добавлял
 Сиянье зорям; птицам, ветеркам,
 Ручьям, что сами по себе так нежно
 Поют, — особой музыки; и буря
 Ночная делалась еще мрачней
 В присутствии моих пытливых глаз.
 Отсюда мой восторг и преклоненье
 Пред этим миром.



Этот «дух любви благоговейной», связавший юного Вордсворта с природой, ощущение причастности «незыблемой гармонии вещей» переданы в «Прелюдии» в данном отрывке и во многих, ему подобных, с силой и выразительностью, которые редко встретишь в строках других английских поэтов.

Однако понятая так природа не только питала ум и чувства юного героя, формируя в нем внутренний взор художника, тот самый свет, «исходящий из глубины сознания», но и воспитывала его в нравственном отношении. Тут Вордсворт отчасти опирался на теорию ассоциативного мышления, разработанную Дэвидом Хартли (1705–1757), который настолько понравился молодому Колриджу, что он даже назвал в честь этого философа своего первого сына. Увлечение молодого Колриджа передалось и его другу. Однако после возвращения из Германии Колридж изменил свое мнение о Хартли. Теперь уже учение философа казалось ему слишком механистическим на просветительский лад, идущим вразрез с интуитивным методом познания и теорией органического роста, которым он отдал предпочтение в ту пору. Однако Колридж все-таки сохранил интерес к ассоциативному мышлению на долгие годы¹¹³.

Когда Вордсворт писал первые книги «Прелюдии», оба поэта еще были увлечены идеями Хартли. Да и в дальнейшем Вордсворт, по мнению ученых¹¹⁴, не порывал с идеями философа столь резко, как Колридж, хотя он использовал их скорее как точку отсчета в попытке рассказать о своем детском опыте — и не больше. Тем не менее некоторые параллели бросаются в глаза. Так, Хартли учил, что «нравственное чувство» тесно связано с ассоциацией понятий. Философ считал, что удовольствие и боль по ассоциации с определенными действиями служат средством воспитания человека, где низшие удовольствия путем эволюции ведут к «чистой любви к Богу как высшему и абсолютному совершенству».

Вспоминая детство, Вордсворт писал, словно вторя Хартли:

В то время восхищение и страх
Наставниками были мне.

(Книга 1)

¹¹³ Подробнее о сложном отношении Колриджа к Хартли см.: Prickett S. Coleridge and Wordsworth: The Poetry of Growth.

¹¹⁴ Beatty A. William Wordsworth. Madison, 1922.



О радостном восхищении окружающим миром мы только что сказали. Что же касается «страха», то наиболее ярким и самым известным примером такого наставничества является, пожалуй, эпизод с украденной лодкой, к которому обычно обращаются все исследователи, пишущие о «местах времени».

Однажды юный герой потихоньку отвязал чью-то лодку, привязанную у входа в грот, и решил покататься на ней по водам озера. Он понимал, что совершил воровство, но в радостном возбуждении не очень-то заботился об этом, пока в нем вдруг не проснулось чувство вины. Достигнув середины озера, мальчик неожиданно увидел голову огромного утеса, которая росла и росла:

Пока, воздвигнувшись во весь свой рост,
 Сей исполин меж звездами и мной
 Не встал и мерным шагом, как живой,
 Пошел за мной. Дрожащею рукою
 Я челн мой развернул и, поспешив
 Назад, по тихим водам, словно тать,
 Вернулся в Грот Плакучей ивы. Там,
 На прежнем месте лодку привязав,
 Через луга я шел домой и в мысли
 Тяжелые был погружен. С тех пор
 Прошло немало дней, а я никак
 Забыть то зрелище не мог. Неясных
 И смутных образов был полон ум.
 Неведомые формы бытия
 Из темноты вставали. Как назвать
 Тот мрак, я сам не знал. Я был один,
 Покинут всеми; даже то, что прежде
 Мой составляло мир — деревья, небо,
 Поля зеленые, морская ширь —
 Все, все исчезло, кроме тех огромных
 Существ, не походящих на людей,
 Что среди дня мой посещали ум
 И в снах ночных тревожили меня.

(Книга 1)

Так в этой знаменитой эпифании и других, подобных ей, благая природа, поставив мальчика в пограничную ситуацию встречи с таинственным и неизведанным, формировала его



нравственное чувство. В общем и целом вопреки, казалось бы, разительному сходству в подобном воспитании было все-таки больше от личного опыта поэта и его романтического видения мира, чем от абстрактных просветительских теорий Хартли, явно несовместимых с поэтикой «мест времени».

Но вот школьное детство осталось позади и наступила пора студенческой юности. Становление Вордсворта теперь продолжалось уже в новых условиях, которые, по его мнению, были далеко не всегда благоприятны. Господствовавшая тогда в Кембридже система образования с ее упором на утомительную зубрежку («чтение по указке») мало что могла дать для формирования будущего поэта. В новом для него мире с его непривычной жизнью, условностями, обычаями и требованиями, сначала поразившими и даже увлекшими его, он в скором времени почувствовал себя чужим. Им овладело «странное чувство»:

...в этом месте, в этот день и час
Я оказался по ошибке.

(Книга 3)

Однако юный Вордсворт не впал в уныние. Словно очнувшись, он «возвратился / В своем сознание к прежнему себе».

И, словно бы восстав от сна и с духом
Собравшись, вдохновенный, устремился
К вещам непреходящим, созерцая
Земли и неба совокупный лик
И, возвращая ум к себе, вовнутрь,
Вновь созерцал, и слушал, выжидал,
И мыслей горизонты раздвигал
Все шире, ощущая бремена
Великие, но также посещения
Держателя незыблемой Души...

Не замечаем

Никем, не нужен никому, я был
Богаче всех — со мною был весь мир,
Мой мир, мной сотворенный для себя.
И для меня дышал он — и для Бога,
Что в душу мне смотрел.

(Книга 3)



Основы, заложенные в детстве, помогли Вордсворту-студенту раздвинуть горизонты и глубже проникнуть внутрь себя, в сотворенный им для себя с помощью созерцания «вещей непреходящих» романтически субъективный мир, где в его душу смотрел Бог. В такой форме становление поэта продолжалось и в Кембридже. А когда Вордсворт вернулся на свои первые каникулы в родной Озёрный край, по которому он скучал в университете, его посетило откровение, перевернувшее его жизнь, — он почувствовал себя «избранным сыном» (книга четвертая).

И все же Вордсворт, воспитанный на лоне природы Озёрного края и с детства с ее помощью приобщившийся к «незыблемой гармонии вещей», был не склонен, подобно Руссо, отрицать великие достижения культуры. Известно, что Вольтер в ответ на присланный ему женеvским мыслителем трактат, содержащий страстный призыв вернуться к природе, уйдя от зла цивилизации, со свойственной ему едкой иронией сказал, что уже давно утратил способность ходить на четвереньках и не хотел бы на старости лет возвращаться назад. Ответ Вордсворта принял форму романтического сновидения, помещенного в пятой книге «Прелюдии».

Как-то раз некий друг поэта (его alter ego) увидел во сне всадника-бедуина, который в то же время был и Дон Кихотом, державшего в одной руке камень, а в другой — раковину. Этот «Араб Кихот» объяснил, что спасается бегством от вод Всемирного потопа, надеясь сохранить для будущих поколений камень, который символизировал математику (геометрию) как достижение точных наук, и раковину — символ великой поэзии прошлого. Вордсворт пишет:

И человек,
С себе подобными живую связь
Поддерживать стараясь, оставляя
После себя творения такие,
Что жить достойны вечно.

(Книга 5)

Вордсворт не принял лишь ложного воспитания, калечащего человека благодаря сохранившейся со времен схоластики зубрежке, отдалявшего его от природы и превращавшего его жизнь в «пустой самообман». Иное дело истинная поэзия, в которой живет бессмертная природа. Возвышенным гимном та-



кой «провидческой» поэзии, преображающей вещи Божественным светом и придающей им ореол небесной славы, которую некогда созерцали библейские пророки, Вордсворт и закончил пятую книгу:

Какая сила
Провидческая правит ход ветров,
Что воплощается в загадку слов!
Там мгла живет, и целый сонм теней
Вершат свою работу, словно в доме,
Где безраздельно царствуют они.
Но свет Божественный сквозь эту мглу
Прозрачную проходит, прикасаясь
Ко всем вещам и формам, и тогда,
Подхвачены течением стиха,
Они пред нами предстают, как будто
В мгновенной вспышке молнии и славе
Такой, что им не снилось никогда.

(Книга 5)

В шестой книге Вордсворт рассказал, как расширились его опыт и понимание мира, когда, отучившись несколько лет в Кембридже, он с приятелем отправился за границу (1790) и посетил Францию, охваченную всеобщим ликованием в годовщину падения Бастилии, а затем Швейцарию и Италию. Сочиняя эту книгу в 1804 году, Вордсворт с нескрываемой ностальгией вспоминал то радостное для него «мятежное время»,

...когда Европа
Возликовала Франции вослед,
Когда сама природа человека
Как будто заново рождалась.

(Книга 6)

Но сам он, по его воспоминаниям, был пока что еще лишь сторонним наблюдателем, а не участником тех радостных событий. Царицей его сердца тогда была по-прежнему природа, которая дарила ему невиданные ранее «дивные картины», питая воображение.

Шестая книга содержит уже упомянутый выше рассказ о переходе через Альпы и апокалиптический пейзаж, увиденный



поэтом в ущелье Гондо. Перед этой эпифанией Вордсворт, размышляя о природе своего поэтического творчества, напрямую обратился к его движущей силе — воображению:

Воображение — предвечный пар,
 Что зримо на пути моей поэмы
 Восходит, — эта сила облекла
 Меня, подобно облаку. Я был
 Потерян, вырваться не мог и даже
 Не помышлял, и ныне, приходя
 В себя, я говорю своей душе:
 «Твое величье признаю». В той силе,
 Берущей в плен, в предвестиях ее,
 Когда свет разума как будто гаснет,
 Но в ярких сполохах являет нам
 Незримый мир, — в сей силе обрелась
 Величия обитель, что и в детстве,
 И в старости равно доступна нам.
 Наш путь и наша пристань только там,
 Где вечность, где бессмертная надежда,
 Усилие, и воля, и стремленье
 К тому, что неизменно впереди.

(Книга 6)

Эти знаменитые строки с их откровенно библейской лексикой, отсылающей к ветхозаветному облаку славы Господней, осенявшей Моисея во время беседы с Богом, и уподоблением творческого акта религиозному экстазу, когда свет разума гаснет, открывая сквозь темноту незримый обычному взору трансцендентный мир, были написаны позже, чем рассказ о восхождении на гору Сноудон. Однако в архитектонике «Прелюдии» они заранее готовят читателя к кульминации всей поэмы в последней тринадцатой книге.

Седьмая книга «Прелюдии» посвящена Лондону, куда поэт на время переселился после возвращения на родину. Отношение Вордсворта к городу двойственно. С одной стороны, Лондон привлекал его многообразием своей бурлящей жизни, воплощением которой стала знаменитая Варфоломеевская ярмарка. Однако в этом «шуме, давке, пестроте» он чувствовал себя совершенно одиноким, полностью разобщенным с другими людьми.



Эти чувства Вордсворт выразил в очередном поэтическом откровении, эпифании о слепом, случайно встреченном им в карнавале лондонских улиц, где «тайна — каждое лицо»:

Подняв
Глаза слепые, прислонясь к стене,
Стоял он неподвижно. На листке,
Приколотом к лохмотьям, я прочел
Историю его. И в тот момент
Мой ум, как жернов под струей воды,
Вдруг повернулся: все, что о себе
И о вселенной знаем мы, — не больше
Записки этой жалкой на груди
У нищего, — подумал я. И образ
Сей недвижный, с каменным лицом
И мертвым взглядом, показался мне
Посланьем из иного бытия.

(Книга 7)

Прорыв в инобытие роднит физическую слепоту с духовной и делает ее знаком холодного отчуждения, царящего в английской столице. Разгадать тайну лиц людей, встреченных на улицах Лондона, невозможно; каждый из них проходит мимо неузнанный и непознанный, как и слепой нищий, о котором ничего не известно, кроме «записки жалкой на груди».

И, однако, как верно заметили критики, вопреки такой разобщенности, да и заверениям самого Вордсворта, что его воображение спало в столице, его стихи свидетельствуют об обратном¹¹⁵. Становление таланта продолжалось и здесь, где Лондон с его шумной пестротой по-прежнему питал мысль поэта.

Восьмая книга поэмы согласно замыслу автора рассказывала о том, как Вордсворт от любви к природе перешел к любви к человечеству. Однако здесь, по мнению исследователей¹¹⁶, скорее уместно говорить не столько о природе, сколько о том, как любовь к книгам привела поэта к любви к ближнему. И ближний этот, конечно же, житель Озёрного края, те самые простые поселяне, о которых Вордсворт столь много писал и раньше. Разительным контрастом с Варфоломеевской ярмаркой в Лон-

¹¹⁵ Gill S. William Wordsworth: The Prelude. P. 74.

¹¹⁶ Ibid. P. 75.



доне здесь служит маленькая сельская ярмарка в долине рядом с Грасмиром, где очень немного продавцов и покупателей, но зато все знают друг друга и живут общей жизнью. В этой книге читатели видят то же сострадание и любовь к маленькому человеку, что и в «Лирических балладах». Именно такая любовь и движет воображением автора, формируя его поэтическое сознание.

Две следующие книги «Прелюдии», девятая и десятая, посвящены второй поездке Вордсворта во Францию и его переживаниям после возвращения оттуда. Соответственно политические события выходят здесь на передний план. Поэт вспоминает о своей встрече с Бопюи и юношеском увлечении идеями Французской революции. В ретроспективе времени, спустя более десяти лет, эти идеи казались Вордсворту по-прежнему достойными всяческого уважения. На родину же из этой второй поездки он, как уже говорилось, вернулся убежденным сторонником дела революции, что привело его к острому внутреннему конфликту, когда вспыхнула война с республиканской Францией и началось жестокое подавление всякого инакомыслия в Англии. Вордсворт совершенно откровенно пишет об этом на страницах своей поэмы:

Да, я ликовал
 Потом (хоть горько это вспоминать)
 И праздновал в душе моей, когда
 Войска английские сокрушены,
 Позорно в бегство кинулись. Не горько ль?
 Нет, горечью не назову смешенье
 Непримиримых и неясных чувств;
 И тот лишь смог бы их понять, кто сам
 Любил звон нашей сельской колокольни,
 Стоял на службе, где лишь о победах
 Английской армии молились все,
 И, среди многих прихожан один,
 Как гость незваный, сидя в стороне,
 Мечтал о дне возмездия.

(Книга 10)

Думается, что если бы английские поэты-романтики младшего поколения (Байрон и Шелли) в свое время прочли эти и им подобные строки «Прелюдии», то противостояние между



ними и Вордсвортом было бы отчасти сглажено, хотя переход поэта в зрелые годы в стан тори никак нельзя обойти молчанием. Однако ни о каком предательстве идеалов юности в период сочинения версии поэмы 1805 года говорить не приходится. Они по-прежнему служили ориентиром для размышления и поиска, хотя их осуществление больше не казалось поэту делом ближайшего будущего.

В десятой книге Вордсворт откровенно рассказал о своих метаниях, недолгом увлечении философией Годвина, об утрате веры в политическую деятельность как средство для внедрения идеалов юности в жизнь и о последовавшем за этим душевном кризисе, выйти из которого ему помогло общение с благой природой, а также Дороти и Колридж. Однако все это время те самые политические ориентиры вопреки любым перипетиям личной судьбы продолжали питать его воображение, заложив важнейшую часть фундамента для окончательного формирования его таланта, который без них не смог бы раскрыться полностью.

В одиннадцатой книге «Прелюдии» Вордсворт вернулся к периоду увлечения рационализмом, мешавшим ему видеть природу в ее истинном свете. И тут ему в конечном счете помогла Дороти, ставшая для него образцом чуткости, спонтанности восприятия и свободы духа. Именно она вернула поэта на правильный путь, знакомый ему еще с детства. Книга заканчивается знаменитыми рассуждениями о «местах времени», на которые мы уже ссылались ранее. В качестве примера поэт привел две эпифании детских лет. В одной из них он рассказал о страхе от увиденного им в раннем детстве остова виселицы и «призрачной тусклости», которую он тогда испытал. В другой — о странном и таинственном эпизоде из школьной жизни. Накануне Рождества он с нетерпением ждал возвращения на каникулы домой к отцу. Коляска, запряженная лошадьми, которая должна была забрать его вместе с братьями из школы, медлила с появлением. И тогда юный поэт, мечтая издалека увидеть повозку, забрался на утес, откуда он мог лучше видеть дорогу:

Я ждал; день был дождливый, бурный, злой;
 Под каменной стеною на траве
 Сидел я — справа от меня овца
 Паслась уныло, слева старый куст



Боярышника гнулся до земли.
И я смотрел, смотрел во все глаза
Сквозь пелену дождя попеременно
На лес и луг внизу.

(Книга 11)

Он не знал, что в тот момент его отец уже был смертельно болен и что через две недели он с братьями пойдет за его гробом на кладбище. В тот момент горя недавнее нетерпение стало для него карой, наказанием. Осиротевший мальчик укорял себя, пытаясь принять волю Бога.

И потом —
Тот дождь и ветер, весь разгул стихий,
И эта одинокая овца,
И стонущий боярышник, и гул
Деревьев, музыка воды, туман,
Порою принимавший очертанья
Коней, несущихся во весь опор, —
Что видел, что слышал я тогда — слилось
В один поток, к которому нередко
Я шел, чтоб жажду утолить. И ныне,
Когда средь ночи ливень и гроза
Стучатся мне в окно, иль среди дня
Блуждаю по лесу, где никогда
Доселе не был, то не сомневаюсь —
Так иль иначе выйду я к нему.

Так, таинственным образом сама смерть стала пищей для воображения поэта, живительным источником, где он мог утолить жажду, обретя силу и найдя утешение¹¹⁷.

В двенадцатой книге преодолевший духовный кризис Вордсворт вновь обратился к человеку как «объекту восхищения» (an object of delight). Как и в «Лирических балладах», поэт снова пишет о простых сельских жителях Озёрного края, воплощавших для него лучшее, что есть в людях. Он был по-прежнему уверен, что природа с детства формирует душу человека. Но теперь он также понял, что поэты наделены особой способностью, позволяющей им постигать то, что незамечено другими, созда-

¹¹⁷ Ibid. P. 84.



вая произведения, которые обладают воздействием, схожим с силами природы. Обращаясь к Колриджу, Вордсворт говорит:

Прости меня, коль я скажу (давно
 Лелея мысль), что все поэты так же,
 Как и пророки, связаны одним
 Великим промыслом, но каждый — даром
 Особым наделен — постигнуть может
 Что не дано другим, — прости, мой друг,
 Коль я, ничтожнейший среди прочих, мнил,
 Что в некотором роде избран тоже
 И стих мой, прорастая из глубин
 Непознанного, может силой стать
 С природною стихией наравне.

(Книга 12)

Эти строки готовят читателей не только к видениям из далекого прошлого, которые посетили Вордсворта в долине Сарум, — они воплощают способность поэта, подобно древним друидам, вещать о небесном и земном, преображая силой слова любое явление жизни¹¹⁸. Эти строки предвосхищают и кульминацию всей поэмы — эпифанию на горе Сноудон в заключительной тринадцатой книге «Прелюдии».

Еще в самом начале 1804 года, сочиняя вариант «Прелюдии» в пяти книгах, Вордсворт намеревался закончить поэму эпизодом восхождения на Сноудон. Однако в марте 1804 года поэт решительно изменил замысел, начав работу над более полным вариантом 1805 года, куда вошло теперь уже тринадцать книг. Но и в этом варианте восхождение на Сноудон по-прежнему открывало последнюю книгу, являясь кульминацией всей поэмы. Таким образом, восхождение на Сноудон было написано раньше, чем большая часть текста последних семи книг. По мнению исследователей, эти книги, сочиненные после, как бы задним числом готовили и объясняли эпифанию на Сноудоне, которая в образной форме подвела итог размышлениям поэта о становлении его таланта¹¹⁹.

¹¹⁸ Друиды, приносящие человеческие жертвы, в ранней поэме «Равнина Солсбери», откуда Вордсворт взял текст, отредактировав его, явно ассоциировались с политическими репрессиями в Англии 90-х годов. Подобные политические коннотации в «Прелюдии» отсутствуют.

¹¹⁹ Hodgson J.A. Wordsworth's Philosophical Poetry. P. 112.



Тринадцатая книга начинается, казалось бы, с непритязательного рассказа о том, как Вордсворт и его друг решили встретить восход солнца на Сноудоне. В дорогу друзья отправились еще до полуночи. На востоке от их пути вздымались горы и холмы Уэльса, на западе лежали воды Ирландского моря. Поэт шел вверх своей тропинкой, когда земля у его ног внезапно стала светлеть:

Через шаг-другой гляжу — еще светлей,
 И не успел опомниться, как дерн
 Весь озарился. Я взглянул — луна
 Сияла в одинокой вышине
 Над головой моей, а возле ног
 Дремало море необъятной мглы.
 Вокруг повсюду высились холмы,
 Согнув сто смуглых спин, а вдалеке
 Туман, вытягиваясь языками,
 Береговыми косами вдавался
 В заправдашнее море — и оно
 Повсюду, где хватало глаз, как будто
 Сжимаясь, пядь за пядью уступало
 Захватчику могущество свое.
 Луна меж тем в своей далекой славе
 Все созерцала сверху, а туман
 Касался осторожно наших ног.
 От берега почти что в трети мили
 Разверзлась пропасть синяя — то был
 Разрыв в тумане, и из этой бездны
 Все время поднимался рев воды,
 Бесчисленных потоков, рек и струй,
 Сливавшихся в один могучий гул.
 Огромный сей простор, сам по себе,
 Не мог не вызвать в душе восторг,
 Но в этой брешу темной и глубокой,
 Из коей глас бездомных, диких вод
 Наружу рвался, верно, был сокрыт
 И самый дух, и тайный смысл всего.

(Книга 13)

По замыслу Вордсворта в структуре «Прелюдии» эта величественная картина природы являлась наивысшей точкой его



странствия как художника, кульминацией, которая связывала весь пройденный им путь, разнообразные отрезки времени прожитой им жизни, с реальностью вне времени и пространства. Сама открывшаяся взору поэта картина полна точных и ярких деталей: луна «в одинокой вышине», безоблачное небо, туман в форме «необъятного моря» у ног поэта, «пропасть синяя» — «разрыв в тумане» — и доносящийся из этой бездны «рев воды». Все это Вордсворт видит здесь и сейчас. Но все эти явления природы в то же время выводят поэта за пределы конкретной реальности в таинственный мир сверхчувственного бытия.

Весь этот «возвышенный и страшный» пейзаж пронизан особой двойственностью, как бы скрывающей одну реальность за другой. С одной стороны, с участка земли, на которой стоит поэт, густой туман, стелющийся у его ног, кажется подобным «моря необъятной мглы»; с другой — по отношению к реальному Ирландскому морю, видимому издали благодаря «синей пропасти» — «разрыву в тумане», туман этот кажется подобным суше, «береговым косам», вдающимся в «заправдашнее» море. Таким образом, с помощью возникшей благодаря туману оптической иллюзии Вордсворт образно показал, как внешняя реальность, представленная лунным пейзажем, может скрывать за собой другую, трансцендентную, целый особый невидимый глазу мир, лишь на миг приоткрывшийся благодаря «синей пропасти», который оживляет и возвышает мир природы.

Ученые разглядели в этих строках явное эхо седьмой книги «Потерянного рая» Милтона, рассказавшей о Сотворения мира из первозданного хаоса. Это, безусловно, верно. Однако не менее важно и другое. Образ «синей пропасти» (a blue chasm) неминуемо отсылает читателя, знакомого с творчеством английских романтиков, к строкам знаменитого стихотворения Колриджа «Кубла Хан, или Видение во сне»:

А пропасть жуткою полна красою,
Где кедры высились вокруг провала!

(Перевод К. Бальмонта)

Но «Кубла Хан...» — это образец «поэзии о поэзии», стихотворение о природе творческого акта, в центре которого стоит фигура слышащего «райские напевы» поэта-пророка. Такой напевный «млеком рая» поэт творит свой мир с помощью вол-



шебной силы воображения, которая, по мнению Колриджа, является основой творчества.

Как мы уже говорили, Вордсворту были очень близки эти идеи. В «Прелюдии» он посвятил воображению обширное лирическое отступление, следующее сразу же после видения на горе Сноудон. В частности, он писал:

Видение почти исчезло, но
 В ту ночь, на одинокой той горе
 Оно мне словно бы явило образ
 Могучего ума, что окормляем
 Бывает вечностью, возвышен скрытым
 Присутствием в нем Бога или чем-то
 Безбрежным, тайным в бытии своем.

Увиденная Вордсвортом на Сноудоне величественная картина не только дала толчок к размышлению о природе творчества, но и в образной форме выразила его мысли о сущности воображения. Переплетение и взаимное проникновение двух планов бытия, реального и идеального, символизируемые туманом, постоянно движущимся и меняющим форму, крайне важны для Вордсворта. Согласно его мысли, воображение, подобно туману, увиденному на вершине Сноудона, наделено способностью «преображать вещей наружность», «переплавлять, и остранять, и сочетать». Благодаря этой способности истинные поэты получают особую «власть и силу», особый дух, свойственный высочайшим умам, который позволяет им проникать в инобытие и творить новые миры, воспевая то, что бrenно и что вечно.

Продолжая речь о «могучем уме», открывшемся ему в «синей пропасти», Вордсворт писал:

Одну его черту природа мне
 Довольно ясно показала в том
 Видении возвышенном и страшном —
 Его способность так преобразать
 Вещей наружность, так переплавлять,
 И остранять, и сочетать иль, дерзко
 Акценты поменяв, так подчинять
 Одно другому, что и грубый ум
 Не может не узреть, и не услышать,



И чувством не проникнуться. Тогда
 Он вынужден признать ту власть и силу,
 Что, в высшем проявлении своем,
 Выходит на поверхность — как двойник,
 Сестра, сообщница другой, славнейшей,
 Что высочайшим свойственна умам.
 И это именно тот дух, в котором
 Они общаются со всем, что есть
 В сем мире: изнутри себя рождая
 Преображенья, для себя творя
 Такую же реальность и, когда
 Она готова, воспривяв ее
 Всем существом своим. И то, что бrenно,
 И то, что вечно, восхищает их;
 Они из поводов малейших могут
 Создать великое — настороже
 Всегда — желая и творить, и быть
 Послушной глиною в руках Творца.

Эти мысли, по сути дела, очень близки рассуждениям Колриджа о воображении. Вспомним, что в «Литературной биографии» он писал: «Первичное воображение, в моем представлении, — это живая сила, главный фактор всей человеческой способности восприятия; она отражается в конечном разуме, как копия вечного акта творения в бесконечном “я [есмы]”»¹²⁰. Как следует из вышеприведенных строк «Прелюдии», подобной живой силой, отражающейся в конечном разуме поэта, как копия вечного акта творения, воображение является и для Вордсворта. И вместе с тем воображение для Вордсворта — это не только данный Богом талант преобразовать в поэзии окружающий мир или творить новый, которого нет в действительности. Это еще и сила, связующая поэта с инобытием, открывающая для него неизведанные горизонты и позволяющая ему быть «послушной глиною в руках Творца». По верному наблюдению ученых, материальное и духовное, имманентное и трансцендентное, хотя и отличаются друг от друга, в то же время неразрывно слиты для Вордсворта силой воображения и невозможны друг без друга¹²¹.

¹²⁰ Колридж С. Т. Указ. соч. С. 30.

¹²¹ Barth R.J. Romanticism and Transcendence... P. 70.



Это лирическое отступление Вордсворта подводит закономерный итог всем его размышлениям о природе творчества. Он начал их еще в «радостном прологе», где ветер символизировал вдохновение. Затем продолжил в разбросанных по всей поэме «местах времени», где поэт в той или иной форме становился причастным инобытию. И наконец, предварительно раскрыл их в ранее приведенном обращении к воображению в шестой книге, где оно уподоблялось силе, «берущей в плен», как в религиозном экстазе, ослепляющей художника и открывающей ему «в ярких сполохах... незримый мир». Соответственно видение на Сноудоне – это итог прослеженного на протяжении всей поэмы становления Вордсворта как поэта и знак того, что он наконец нашел себя как художник, обретая творческую зрелость.

Продолжив творческий диалог с Колриджем и взяв у него из «Кубла Хана...» образ священной реки (the sacred river), символизировавшей воображение¹²², Вордсворт так сформулировал свои мысли:

Путь сей реки
 Мы проследили от ее рожденья
 В слепой пещере, где едва лишь слышно
 Журчание воды; мы вышли с ней
 На свет, в просторы дня, где средь природы
 Текла она, пока не потерялась
 В потоке жизни, но потом опять
 Нашлась, когда, вдруг силу обретя,
 В торжественном теченье отразила
 Деяния людей и жизни лик;
 И, наконец, в ее разливе вечность
 Открылась нам и мысль, в которой мы
 Находим все, которой имя – Бог.

Эти строки, подводящие итог поэме, в то же время, как указывают ученые, открыли и новые горизонты творческого по-

¹²² Приведем здесь строки Колриджа в переводе К. Бальмонта:

Построил в Занаду Кубла
 Чертог, земных соблазнов храм,
 Где Альф, река богов, текла
 По темным гrotам без числа
 К бессолнечным морям.



иска автора¹²³. Они были написаны в мае 1805 года, два месяца спустя после гибели любимого брата Джона, когда у Вордсворта возникла жажда найти более твердую точку опоры в вере и принять доктрину личного бессмертия человека и загробного воздаяния. Однако полностью христианство он тогда не принял, поскольку и спустя несколько лет все же продолжал утверждать, что ему не нужен Искупитель, т.е. Иисус Христос. Но сдвиги в мировоззрении поэта, давшие всходы в его поздней поэзии, уже начались.

Развивая свои мысли о воображении в последней книге «Прелюдии», Вордсворт обратился к теме духовной любви как основному принципу жизни, которая «пронизывает все, рождаясь в недрах / Внимающей Создателю души».

Духовной сей любви всегда идти
С воображеньем рядом, ведь оно
Есть сила абсолютная и дар
Пророческий, размах души и Разум,
Способный возноситься над землей.

Такая духовная любовь «освящает» все другие виды любви, в том числе и семейную, возвышая и преображая их. И вместе с тем духовная любовь, в представлении поэта — это не только любовь к Богу, пусть и осмысленному на свой лад, вне церковной догматики, но и любовь ко всему земному, увиденному в свете этой высшей реальности. Воображение же, «идушее рядом» с такой любовью, сплавляет воедино два этих плана бытия, являясь абсолютной силой и пророческим даром.

Вордсворт закончил поэму обращением к тем, чья любовь помогла ему найти себя как художника, — Дороти и Колриджу. Поэт выразил надежду, что, хотя сегодня, в «этот век», идеалы их юности больше не актуальны, они оба, два поэта, «природы новые пророки», сумеют возвестить людям об их грядущем «освобождении» (в подлиннике *redemption*, т.е. также «искуплении») на путях духовного возрождения. От своего имени и от имени друга Вордсворт заключил «Прелюдию» следующими словами:

И мы, Природы новые пророки,
Им возвестим о вечном вдохновенье,

¹²³ Wordsworth J. The Borders of Vision. P. 332.



Что разумом и истиной всегда
 Освящено; и, что любили мы,
 Они полюбят — мы научим как;
 Покажем, как наш дух способен стать
 Во много раз прекрасней, чем земля.
 Где обитает он, и как над всем
 Вещей устройством (что средь революций,
 Порывов, пут не знает перемен) —
 Ликует в красоте, поскольку сам
 Сей высшей красоте принадлежит.

Как видим, утопические идеалы Вордсворта те же, что и ранее в поэме «Грасмир, мой дом». Человеку нужно только слить душу, наделенную Божественной красотой, с окружающим миром в священном союзе, и потерянный некогда рай в возникшей благодаря такому «брачному» союзу Вселенной с ее возрожденными к новой жизни людьми вернется на землю, а высокие идеалы юности поэта найдут воплощение в жизни. Сочиняя заключительные строки поэмы, совершивший поваторское «путешествие внутрь себя», Вордсворт надеялся и верил, что он наконец-то обрел силы и умение рассказать об этом в «Отшельнике».

Белый стих, которым написана «Прелюдия», хотя и развивает милтоновские традиции, звучит совершенно самостоятельно и неповторимо. Именно об этом стихе Колридж сказал, что сразу же узнал бы его, услышав даже в песках Аравийской пустыни. Интонация Вордсворта, быть может, не столь мощна и величественна, как у Милтона, но она чрезвычайно гибка, свободна и разнообразна. Ей доступна вся гамма эмоций, которые определяют две главные нарративные стихии поэмы — эпическую и лирическую. Автор «Прелюдии» способен искусно передать и всплеск радости, и грусть, и глубокое раздумье, и нужную в некоторых местах отрешенность, а порой и неожиданный, казалось бы, сарказм, и любое другое настроение, необходимое в соответствующем контексте поэмы.

Сам Вордсворт считал, что в белом стихе важны не столько строки, взятые сами по себе, сколько скрепленные единой интонацией более крупные отрывки типа строф. Соответственно он придавал огромное значение свободному движению стиха и паузам, что особенно заметно в оригинале, где легче ощутить



пульсирующую широту дыхания отдельных фраз. Как справедливо заметили исследователи, Вордсворт писал поэзию, где чрезвычайно важен синтаксис, который определяет собой почти все¹²⁴.

Лексика «Прелюдии» не столь высока, как у Милтона в «Потерянном рае», но все же по современным меркам ее трудно назвать обыденной и разговорной. «Путешествие внутрь себя», в глубины своего сознания порой требовало от автора определенной абстракции мысли, которую нельзя было уложить в разговорный обиход. Да и постоянное соревнование с Милтоном и прямые и скрытые отсылки к библейскому контексту тоже сыграли здесь свою роль.

Главные образы «Прелюдии» в основном взяты из мира природы Озёрного края. Это ветры, реки, озера, горы, пещеры, острова и т.д. По точному наблюдению ученых, все они имеют двойственный характер¹²⁵. С одной стороны, они воспроизводят реальные ветры, реки, озера и холмы, знакомые поэту с детства; с другой — являются метафорами, выводящими стихи за рамки конкретного и здешнего. И тогда ветер становится метафорой вдохновения, а ручей — символом потока времени, движущего вперед жизнь лирического героя. При этом грань между буквальным и метафорическим значениями образов часто стирается и они воспринимаются читателем как некое единое художественное целое, которое позволяет, оттолкнувшись от конкретного и здешнего, прикоснуться к трансцендентному, а затем опять вернуться к земному. Ярким примером тому служит и «радостный пролог» к поэме, и разбросанные в ее тексте «места времени», речь о которых шла выше. Подобные образы, не только сочетавшие буквальное и метафорическое значения, но и позволявшие от наглядного и обыденного подняться к интеллектуальному и абстрактному, подчас даже невыразимому, стали замечательным открытием Вордсворта, широко раздвинув границы английского романтического стиха.

В целом же чтение «Прелюдии» — не столь легкая задача, как может показаться на первый взгляд. Текст поэмы требует от читателя не только сосредоточенного углубления, но и не-

¹²⁴ *Davie D. Articulate Energy: An Enquiry into the Syntax of English Poetry, L., 1955. P. 111.*

¹²⁵ *Linderberger H. Images of Interaction in The Prelude // Wordsworth W. The Prelude: 1799, 1805, 1850. P. 643.*



однократного возвращения к себе. В «Прелюдию» нужно вчитываться и ее нужно перечитывать. Только так можно по достоинству понять и оценить высочайший уровень ее поэзии.

«Прелюдия» началась с сомнений, способен ли ее автор приступить к созданию главного дела своей жизни – сочинению философской эпопеи «Отшельник». В конце «Прелюдии» Вордсворт, проследив историю становления своего таланта, наконец-то поверил в свои силы. Однако «Отшельник» так и не был создан. Но, сочиняя «Прелюдию», которая должна была предварять эту эпопею, Вордсворт, по всей видимости, неожиданно для самого себя написал свое самое значительное произведение, где его силы как поэта раскрылись полностью. В историю мировой литературы он вошел прежде всего именно как автор «Прелюдии».

<i>Предисловие</i>	
Лирическое триединство. <i>Елена Волкова</i>	5
<i>Глава первая</i>	
«Другая оптика» – поэзия Джона Донна	9
<i>Глава вторая</i>	
Поэзия Джона Милтона (от пасторали к эпосе)	89
<i>Глава третья</i>	
Вордсворт в период творческого расцвета, 1797–1807 (о природе, человеке и обществе)	166

Научное издание

ГОРБУНОВ Андрей Николаевич

ТРИ ВЕЛИКИХ ПОЭТА АНГЛИИ

Донн, Милтон, Вордсворт

Редактор Т.М. Ильенко

Художественный редактор Г.Д. Колоскова

Художник Н.Н. Аникушин

Технический редактор З.С. Кондрашова

Корректор Г.Л. Семенова

Компьютерная верстка К.В. Москалев



Горбунов Андрей Николаевич (род. 1940) — доктор филологических наук, заслуженный профессор кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ, член редколлегии «Литературных памятников», член шекспировской комиссии при РАН. Автор монографий «Романы Скотта Фицджеральда», «Джон Донн и английская поэзия XVI—XVII веков», «Шекспировские контексты», «Чосер средневековый» и более ста научных статей. Составитель, ответственный редактор многочисленных книг, таких, как «Гамлет» и «Юлий Цезарь» Шекспира, «Троил и Крессида: Чосер, Хенрисон, Шекспир», «Джон Милтон. “Потерянный рай”, “Возвращенный рай” и другие поэтические произведения», «Джон Донн. Стихотворения и поэмы».



ISBN 978-5-211-06168-2



9 785211 061682