

истинная сущность любви



АНГЛИЙСКАЯ ПОЭЗИЯ ЭПОХИ
КОРОЛЕВЫ ВИКТОРИИ

перевод Александра Лукьянова

Сборник

**Истинная сущность любви:
Английская поэзия эпохи
королевы Виктории**

«Водолей»

УДК 821.111
ББК 84 (4Вел)

Сборник

Истинная сущность любви: Английская поэзия эпохи королевы
Виктории / Сборник — «Водолей»,

ISBN 978-5-91763-477-7

В книгу вошли стихотворения английских поэтов эпохи королевы Виктории (XIX век). Всего 57 поэтов, разных по стилю, школам, мировоззрению, таланту и, наконец, по их значению в истории английской литературы. Их творчество представляет собой непрерывный процесс развития английской поэзии, начиная с эпохи Возрождения, и особенно заметный в исключительно важной для всех поэтических душ теме – теме любви. В этой книге читатель встретит и знакомые имена: Уильям Блейк, Джордж Байрон, Перси Биши Шелли, Уильям Вордсворт, Джон Китс, Роберт Браунинг, Альфред Теннисон, Алджернон Чарльз Суинбёрн, Данте Габриэль Россетти, Редьярд Киплинг, Оскар Уайльд, а также поэтов малознакомых или незнакомых совсем. Многие произведения переведены на русский язык впервые. Издание сопровождается статьёй, комментариями и короткими вводными биографиями каждого поэта.

УДК 821.111
ББК 84 (4Вел)

ISBN 978-5-91763-477-7

© Сборник
© Водолей

Содержание

Золотой век поэзии Англии: от романтизма к декадансу	5
Романтизм	7
Викторианский период	23
Конец ознакомительного фрагмента.	53

Истинная сущность любви: Английская поэзия эпохи королевы Виктории

Золотой век поэзии Англии: от романтизма к декадансу

Как и предыдущая моя книга «Английская поэзия эпохи Тюдоров и Стюартов» – этот сборник не является в полном смысле антологией английской поэзии XIX века. В нём я собрал стихотворения, которые переводил в течение более 50-ти лет, начиная с творчества Уильяма Блейка и заканчивая поэзией Альфреда Нойеса. Всего 57 поэтов, разных по таланту, стилю, темам, направлениям, взглядам, жизненному укладу и, наконец, по их значению в истории английской литературы.

Английская поэзия прошла долгий путь развития: менялись стили, формы, темы, направления. Для этого сборника я отобрал, в основном, переводы стихотворений лирического, любовного характера, хотя их авторы писали также поэмы, посвящения, пьесы, романы, эссе и даже трактаты. Произведениям каждого поэта сопутствует его краткая биография, расположенная в примечаниях. Все вместе они разворачивают перед читателем как бы краткую историю Англии эпохи королевы Виктории в лицах, писавших стихи.

Конечно, очень сложно привязать все направления в поэзии Англии ко времени правления того или иного монарха. Да и жизнь самих поэтов была разной длины, и творчество их иногда меняло свою направленность и стиль. Обычно период правления королевы Виктории (1837–1901) называют *викторианской* эпохой или коротко – *викторианством* и связывают его с политическими, религиозными, литературными и даже моральными концепциями, возникшими в Англии примерно в 1830-1840-х годах.

Представляя в этом сборнике поэтов крупных, известных, часто упоминаемых и переводимых на русский язык, я отобрал стихотворения и поэтов малоизвестных, но которых, всё же, нельзя назвать незначительными. Как известно, вокруг больших планет вращаются не менее интересные спутники. Творчество всех этих поэтов, и больших, и малых, может очаровывать, удивлять и вдохновлять. На протяжении всей викторианской эпохи поэзия поднимала такие вопросы, как патриотизм, религиозная вера, наука, сексуальность, экономика и социальные реформы, которые часто вызывали полемику в английском обществе. В то же время поэты, которых мы считаем викторианскими, часто экспериментировали, расширяя возможности жанра, создавая инновационные формы и типы просодии, которая позволила появиться в печати новым поэтическим голосам. Они до сих пор поражают читателей своей оригинальностью, а также эстетической и идейной мощью. Но в настоящем сборнике мы остановимся только на поэзии любовной, или близкой к любовной, хотя любовь может проявляться в разных формах и разных ипостасях.

Можно смело утверждать, что поэзия, которую мы называем викторианской, развивалась в контексте романтизма. Например, многие поэты, родившиеся ещё в конце XVIII века и являющиеся яркими представителями романтизма в поэзии, закончили свою жизнь в самый расцвет викторианства. Так, Уильям Вордсворт, один из корифеев романтического движения 1790-х годов, в 1843 г. стал поэтом-лауреатом по личной просьбе королевы Виктории, которая была восхищена его поэзией. Даты рождения авторов, которых мы называем викторианскими, разделяют не так много лет от годов творчества второго поколения романтиков. Влияние романтиков на поэзию молодых Теннисона и Браунинга очень заметно. Когда Браунинг в возрасте четырнадцати или пятнадцати лет впервые прочитал Шелли, великий поэт и ате-

ист быстро стал его богом. Хотя викторианская поэтика в дальнейшем отошла от романтизма, первое поколение викторианских поэтов изначально творило именно в этой традиции. По этой причине я включаю эпоху романтизма в данную книгу «Английская поэзия эпохи королевы Виктории». Ведь даже скончавшиеся молодыми поэты-романтики: Байрон, Шелли и Китс – ещё были живы, когда 24 мая 1819 г. родилась будущая королева Британской империи.

Романтизм

Быстрые социальные и политические перемены в Европе конца XVIII столетия сопровождаются переходом от веры в разум к акценту на чувства и воображение, а также на интерес к дикой природе. В Англии романтические поэты находились в самом сердце этого движения. Они были вдохновлены стремлением к свободе, был сделан акцент на важности личности; убеждение в том, что люди должны следовать идеалам, а не навязывать конвенции и правила. Первое поколение поэтов-романтиков: Блейк, Вордсворт, Кольридж, Саути, – вдохновленные революционным свержением старых режимов в Америке и Франции, пытались сформулировать новый поэтический язык, выражающий основные человеческие чувства, которые можно найти в «языке средних и низших классов общества». При этом они выстраивали собственные революционные теории, отчасти в ответ на неоклассицизм «августинской» литературы конца XVII–XVIII веков (Батлер, Драйден, Поуп, Аддисон). За первой волной английского романтизма последовала вторая волна, принёсшая миру такие имена как Скотт, Мур, Байрон, Шелли, Ките, Лэндор, Пикок и др.

Поэзия **Уильяма Блейка** представляет собой некоторое видение всей человеческой жизни, в которой энергия и воображение борются с силами притеснения, как физическими, так и умственными. Блейк возвеличивал любовь и подлинную свободу, он ненавидел рационализм, который служил оправданию политической и экономической несправедливости, возникшей после индустриальной революции. В его стихах бушуют страсти и гнев, но также рассыпаны и глубокие мысли в образах созданной самим Блейком мифологии и мистики. В 1795 г. Блейк выпустил «Песни опыта», исследуя в них тему разделенной природы человека и природы. Этот сборник включает в себя знаменитое стихотворение «*Тигр*».

Центральной темой этого стихотворения является философская проблема существования зла. Блейк задаёт вопрос: почему Бог позволил злу существовать в мире, если он полностью контролирует мир и заботится о нашем благополучии. «*Тигр*» – стихотворение о божественности и таинственной красоте всего творения и о трансцендентной ограниченности человеческого восприятия добра и зла, которое люди испытывают в страданиях человеческого опыта. Божественное творение происходит вне времени и места, оно, по определению, непостижимо. Люди видят противоположности и находят зло ужасным; Бог создал противоположности и объявил их прекрасными.

Господь создал Агнца, как символ невинности, нежности и любви, но он также наполнил мир существами свирепыми. Но внешне прекрасными и гармоничными. Блейк объединяет противоположности тьмы и света, свирепости и нежности. Блейк, вместо того, чтобы верить в войну между добром и злом или небом и адом, как это показано у Мильтона в «Потерянном рае», считает, что каждый человек должен сам увидеть, понять, а затем разрешить эти противоположности бытия и жизни, созданные Единым Творцом.

Поэты «озёрной школы»

Романтическая эпоха была периодом революции и радикальных идей. Но любовь также занимала довольно большое место в их творчестве, хотя свобода сексуальных отношений отдельных романтиков мало отражалась в их поэзии. Наоборот, их любовные стихотворения полны нежности, очарования, красоты и восхищения женщиной. Эти молодые поэты были бунтарями своего времени, и многие из них вызвали возмущение общества своей нравственно скандальной жизнью. Некоторые из них считались изгнанниками и поселились за границей; лорд Байрон, Джон Ките и Перси Шелли в своё время уехали в Италию, чтобы никогда не вернуться.

Однако три поэта: Уильям Вордсворт, Сэмюэль Тейлор Кольридж и Роберт Саути, – встретившиеся благодаря судьбе, сошлись в одном дружеском порыве, и, вдохновлённые общими поэтическими стремлениями, остались в Англии и поселились в т. н. «Озёрном крае», в долине графств Уэстморленд и Камберленд. Френсис Джеффри в «Эдинбургском обозрении» 1817 г. впервые назвал Вордсворта, Кольриджа и Саути «озёрной школой», и это название укрепились за ними, несмотря на их совершенно разные поэтические стили и философию творчества.

В 1798 г. был впервые опубликован сборник «Лирические баллады» со стихотворениями **Уильяма Вордсворта и Сэмюэля Тейлора Кольриджа**, который считается началом английского романтического движения в литературе. Большинство стихотворений в издании 1798 г. были написаны Вордсвортом, Кольриджу принадлежат только четыре произведения, в том числе одно из самых известных – поэма «Легенда о старом мореходе».

Во второе издание Лирических баллад (1800) Вордсворт включил дополнительные стихотворения и написал предисловие, в котором подробно излагались поэтические принципы авторов, и которое стало манифестом английского романтизма. В своих балладах Вордсворт смог передать многообразие состояний природы, эмоциональное отношение к её красоте. Первым стихотворением во 2-ом томе этого издания стала баллада «Родник *«Прыжок оленя»*». Известно, что тему жестокой охоты Вордсворт заимствовал из баллады «Жестокий охотник» немецкого поэта-романтика Готфрида Августа Бюргера. Вордсворт, скорее всего, был заинтригован попыткой Бюргера написать стихотворение об охоте, но при создании своей версии немецкой баллады Вордсворт стремился немного сместить акцент, чтобы более четко сосредоточиться на том, что, по его мнению, является главной проблемой: жестокое обращение с животными.

Таким образом, Вордсворт, переосмысливая стихотворение Бюргера, открывает новую страницу в романтизации природы, которая выводит животных на передний план и серьезно относится к их страданиям. Один из критиков называл это «анимизмом Вордсворта». Вордсворт показывает охоту не как необходимость добывания пищи, а как жестокую забаву, гон оленя ради удовольствия. Сэр Уолтер преследует оленя, наблюдает за его смертной агонией, восхищается его прыжком, а затем на радостях строит беседку рядом с родником, где олень умер. Эта беседка с колоннами, несомненно, должны быть памятниками для самого Рыцаря, его Прекрасной Дамы и его стремления к удовольствию.

Во второй части баллады путник, проезжавший по этим местам, удивился столь печальной местности, где «Унылые деревья без ветвей» и «Квадратный холмик с жухлой травой». А местный пастух рассказал ему всю историю об этой удивительной охоте. И добавил, что «...нынче здесь на всём лежит проклятье». Однако, как считает путник, Дух природы скоро оживит это место, и всё здесь вновь зацветёт и проявит свою прелесть.

Созданный, скорее всего, около 1797 г., «*Каторжник*» Вордсворта появился в лондонском издании «Лирических баллад» в 1798 г. В нём поэт хотел использовать тюремное заключение преступника, чтобы выразить более глубокие и более сложные, даже в чём-то революционные идеи политической свободы и сочувствия к собрату.

Но именно из-за непопулярности политических стихов «Каторжник», скорее всего, не был включён в переиздание баллад 1800-го года и последующих годов, да и вообще никогда не был переиздан Вордсвортом. Хотя «*Темница*» Кольриджа была сохранена в последующих изданиях «Лирических баллад» и не вызывала столь обильную критику, как «Каторжник».

«*Жёлтые нарциссы*» являются самым известным лирическим стихотворением Вордсворта. Стихотворение было вдохновлено событием 15 апреля 1802 г., когда Вордсворт и его сестра Дороти встретили на прогулке «длинный ряд» нарциссов. После смерти Вордсворта в 1850 г. журнал «Вестминстерский обзор» назвал это стихотворение «очень изысканным».

Когда Вордсворт получил, наконец-то, отцовское наследство, он решил жениться на Мэри Хатчинсон, но прежде надо было уладить все проблемы, связанные с его «французской связью». Поэтому в 1802 г. он отправился во Францию в сопровождении своей сестры, чтобы встретиться с прежней своей возлюбленной Аннет, которая считала себя миссис Вордсворт, и его, теперь девятилетней, дочерью Каролиной. Именно в этой поездке было написано знаменитый «Сонет, сочинённый на Вестминстерском мосту 3 сентября 1802 года», созданный в петраркианской форме. Иногда поэта критикуют за то, что он изобразил Лондон как своего рода возвышенную идиллию, когда истинная природа жизни в столице была гораздо более жестокой и приземлённой. Это было в то время, когда брошенные нищие дети добывали себе средства к существованию, просеивая грязь Темзы за гроши, когда сама река была вонючим месивом, и многие умирали от таких болезней, как холера.

В 1802 г., Вордсворт взял в жёны подругу своей сестры Дороти – Мэри Хатчинсон. После этого они вместе с Дороти поселились в коттедже «Голубь» в Грасмире. Все друзья Вордсворта восхищались его женой. Кольридж обожал Мэри – его «прекрасную зеленую иву». Китс назвал её «прекрасной женой Вордсворта». Де Куинси охарактеризовал Мэри Вордсворт как обладающую «солнечной благодатью – сияющей благодатью, которую в этом мире я никогда не видел кем-либо превзойденной». Именно Мэри Хатчинсон Вордсворт посвятил своё стихотворение «Восторга Призрак неземной». Сначала Вордсворт сравнивает свою жену с «Призраком восторга», чтобы показать, насколько он был влюблен в неё в юности. Но к концу стихотворения она превращается из призрака в ангела, в реальную женщину.

Сонет «Когда я вспомнил то, что покорило...», можно сказать, ярко характеризует изменение политических идей Вордсворта. Сторонник Французской Революции, идеи свободы и равенства, Вордсворт спустя 10 лет стал более консервативен в своих взглядах, на что, скорее, повлияла женитьба, улучшение материального положения и приобретение собственного дома. Озёрный край, спокойствие, философская меланхоличность поэта в дальнейшем привели его к компромиссу с английским истеблишментом, в том числе и с королевской властью. «Как был обманут я в любви своей» – это слова полностью характеризуют политические взгляды Вордсворта в этот период его жизни. Он постепенно отвернулся от революционных идеалов и превратился в крепкого, патриотично настроенного английского тори начала века.

Жизнь и творчество **Сэмюэля Тейлора Кольриджа** было вначале тесно связано с Вордсвортом. Его четыре произведения в сборнике «Лирические баллады» принесли Кольриджу славу, которая не утихает до сих пор. Но в дальнейшем неудачи в его личной жизни, особенно в интимной сфере, снизили романтический накал его поэзии. Любовная тема была, если не главной, но очень важной как в жизни Кольриджа, так и в его дальнейшем творчестве его мятущейся души. Суть любовного идеала Кольриджа не в поэзии страсти (он был неспособен к страстной любви); не в платонической любви, которая возвышает её саму и становится вероисповеданием идеальной красоты; но в любви «как привязанности, являющейся тоской по самому нежному чувству, которое возможно между людьми, признающими совершенство друг друга». Именно такой любви посвящена баллада Кольриджа «Любовь», вошедшая в первый том «Лирических баллад» 1800 г. В ней поэт показывает, как печальная средневековая история о Рыцаре, которого отвергла Дама, помогла другому, уже современному герою баллады, завоевать сердце девушки с именем Женевиэва.

И если Вордсворт был человеком твердых убеждений, высокой нравственности, опорой для своей семьи, счастливым семьянином и уважаемым соседом, то Кольридж в течение всей жизни увлекался многими женщинами. Главные из них: его жена, Сара Фрикер; его литературный друг и помощница, Дороти Вордсворт; и его литературная поклонница и вечная любовь – Сара Хатчинсон. Из писем Кольриджа, которыми он обменивался с женой, из писем, написанных Саре Хатчинсон, из писем к Дороти Вордсворт и возникает перед нами интимный мир поэта и его внутренние конфликты.

В октябре 1795 г. Кольридж выбрал Сару Фрикер в жены, скорее, по рекомендации Саути, который ухаживал за сестрой Сары – Эдит.

Кольридж хотел видеть в своей жене интеллектуальную подругу, был даже несколько влюблён в Сару, написав после свадьбы: «...*госпожа КОЛЬРИДЖ – мне нравится писать это имя*». Но первые годы их совместной жизни были крайне тяжёлыми. Дом, расположенный около главной сточной канавы, был крохотный, отопление – только открытые каминные, требующие дорогого угля. Саре приходилось готовить еду в тяжёлых железных горшках, воду она качала насосом, её нужно было греть постоянно, особенно когда родился сын Хартли. Много было и других забот в домашнем хозяйстве. Кольридж вёл себя не лучшим образом. В течение сорока лет их брака он никогда не заработал достаточно средств для поддержки семьи, не имел своего дома и жил со своей женой (как с женой) меньше шести лет. Большую часть времени Кольридж лежал на кровати, жалуясь на разные боли, из-за чего постоянно увеличивал количество потребляемого опиума.

Семейная драма Кольриджа была основана на некоторой его зависти к счастью Уильяма Вордсворта за то, что в лице Мэри тот имеет счастливую супругу, а в лице Дороти – литературного компаньона. Для Кольриджа образ романтической жены превращался в идеальную любовь, которая олицетворяла близость отношений брата и сестры, привлекательную, целомудренную и чистую, связывающую чувства с необходимой для каждого человека дружбой. С 1799 г. Кольридж не стал скрывать свои чувства к Саре Хатчинсон. Он хотел видеть в жене романтический идеал женщины, которая объединяет жену, друга и литературного спутника жизни. Сара Хатчинсон не ответила Кольриджу взаимностью, а брак стал ему невыносим. После возвращения с Мальты в 1806 г. Кольридж решил расстаться с нелюбимой женой, которая поселилась с детьми в семье своей сестры Эдит в доме Саути, а Кольридж подолгу жил у Вордсвортов.

Как отмечала Аня Тейлор («Кольридж и женская психология», 2005), «влюбленность в Сару Хатчинсон рано породила в Кольридже чувствительность к женским телам, женскому теплу и женским голосам». С 1811 по 1816 г. Кольридж жил в Бристоле, частично в семье Д. Моргана, где влюбился в Мэри Морган и её младшую незамужнюю сестру Шарлотту Брент, бурно проявляя свои чувства и пугая женщин своими страстями. Им он посвятил стихотворение «Две сестры». Любовные увлечения Кольриджа среди женского цветника у Морганов напоминают такие же любовные ухаживания Пушкина при посещении Тригорского: та же хозяйка дома (Осипова), те же незамужние девушки (Вульф). Влюблённость, поиск своего романтического идеала не покидала Кольриджа. В 1816 г. у него была связь с Энн Гиллман, сыновей которой он наставлял в литературе. В имении Гиллманов – Хайгейт – Кольридж был окружён многими девушками: Люси – сестрой Энн, её соседками, дочками её соседок, и Сьюзен Стил, и Элизой Никсон. Писал стихи, обращенные к Элизабет Адерс, «красивой и опытной леди», и к Мэри Шеферд.

В любовных стихотворениях Кольриджа мы можем увидеть психологию любви, которую можно встретить в ранней итальянской поэзии среди поэтов *dolce stil nuovo*. Это мы видим в прекрасном небольшом стихотворении «Первое появление любви», которое начинается со строки: *Для нежных душ страсть первая сладка!* Эта строка, как было замечено, представляет собой фактически перевод первой строки канцоны Гвидо Гвиничелли «*Al cor gentil ripara sempre Amore*» (В нежном сердце любовь всегда найдёт убежище).

«Воспоминания о любви», сочинённые в 1807 г. и опубликованные 10 лет спустя в «Сивиллиных строках», не являются лучшим стихотворением Кольриджа, но остаются красивой, мадригалообразной лирикой, демонстрирующей некоторые из его самых привлекательных качеств, не в последнюю очередь его музыкальность. Эмоциональная откровенность Кольриджа является одним из прелестных достоинств его как поэта, ибо Кольридж представлял «сексуальную любовь как особенно сильную форму братства».

Роберта Саути относят к «поэтам-озёрникам», хотя он отрицал свою творческую связь с Вордсвортом и Кольриджем, не видя причин объединять его ними только на основании соседства. Но познакомился Саути с Кольриджем раньше Вордсворта, сразу после окончания Оксфорда. Молодой Кольридж оказал большое влияние на формирование Саути как творческой личности. Они женились на сестрах и стали близки друг другу и в родственном отношении. В конце 1790-х годов Саути, по примеру Кольриджа и Вордсворта, пишет баллады на средневековые темы, в которых выражает свои христианские идеи, изображает различные сверхъестественные явления и события. Саути пишет также драму «Жанна д'Арк», изучает период Столетней войны между Францией и Англией. Этой теме посвящена и его баллада «*Король Генрих V и отшельник из Дрё*», напечатанная в 1798 г., как и «Лирические баллады».

Перу Саути принадлежат произведения разных форм: гимны, оды, эклоги, надписи, посвящения, а также сонеты, хотя в меньшем количестве, чем Вордсворту. В своих ранних сонетах, таких как «*Ариста*» и «*О, Валентин*», Саути обращается к изображению красоты и любовных чувств (1794 г.). Темы этих сонетов подсказало ухаживание юного Роберта за Эдит Фрикер. В письме Саути к Чарльзу Уинну 3–9 сентября 1794 г. есть такая фраза: «Вы можете представить меня, беседующего вечером с Аристой [Эдит Фрикер], и с наслаждением приветствующего завершение дня, и благосклонно принимающего то, что может принести мне утешение?» Революционный настрой Саути подтолкнул его сочинить в том же году цикл из 6 сонетов, посвященных проблеме работорговли. В предисловии ко 2-му тому своих «Стихотворений» (1797) Саути писал, что работорговля может быть отменена «либо мстительным правосудием африканцев, либо цивилизованными христианами, которые видят своё преимущество в том, чтобы быть гуманистами».

Несмотря на успех своих баллад и звание поэта-лауреата, Саути никогда не считался великим поэтом и был более известен как прозаик и биограф. Большую часть своих стихотворений он писал ради заработка, ещё с юности часто оставаясь без ужина, не имея даже 18-ти пенсов для покупки обычного хлеба и сыра. В двадцать один год Саути должен был содержать семью. В таких обстоятельствах желание писать по вдохновению и стремлению стихало, необходимо было зарабатывать деньги. В его ранние годы большая часть баллад и стихотворный повествований Саути была написана для «Морнинг Пост» за гиней в неделю; затем переиздана в книгах. Всё это писалось за деньги с девизом: «*Nos haec novimus esse nihil*» (*Мы знаем: это никуда не годится*).

Саути был самым образованным из всех «лейкистов» (живущих в Озёрах), был настоящим библиофилом. Его библиотека была великолепна, которой пользовался не только он, но и его друзья. Только настоящий книголюб мог написать такое стихотворение как «*Мои книги*». Читая его, вспоминаешь слова нашего великого поэта, современника Саути, обращенные на смертном ложе к своим книгам: «Прощайте, друзья!». Среди романтиков были и более великие поэты, и были люди с более глубокими философскими идеями; но Саути ценим потомками за своё пылкое благочестие, нравственную силу, масштабность и разнообразие тем, которые он освещал в литературе, за красоту своей жизни.

Революционные романтики

Три поэта: Байрон, Шелли и Китс – составляют славу английской романтической школы. **Перси Биши Шелли**, чья короткая и драматическая жизнь является символом революционных идей и необыкновенно яростных эмоций романтического периода, в отличие от спокойного и меланхоличного Вордсворта или верноподданнического педанта и книжника Саути, олицетворял романтизме самых крайних проявлениях экстатического состояния души как в радости, так и в отчаянии. Основными лейтмотивами драматической, хотя и короткой жизни Шелли и всех его произведений, загадочных, вдохновенных и объёмных, являются беспокой-

ство и задумчивость, восстание против власти, общение с природой, сила воображения, поиск идеальной любви и яростного духа свободы.

Здесь мы говорим, в основном, о любовной поэзии, и вообще о любви. И Шелли был по преимуществу поэтом лирическим, хотя создал великолепные эпические поэмы. Именно в Италии написал он основные шедевры своей великолепной лирики, в которой искренность чувств сочетается необыкновенной ритмикой, оригинальной образностью, звучностью аллитераций. Он даже сочинил небольшое эссе, назвав его «О любви», в котором писал, что любовь – это «узы и таинство, соединяющее человека не только с человеком, но и со всем живым».

Эти рассуждения Шелли замечательно выразил в своём гениальном стихотворении «*Философия любви*». Шелли также считал, что именно любовь является той великой и могущественной силой, что подвигает людей на борьбу против тирании, за свободу и равноправие, за лучшую жизнь. Как и все молодые поэты-романтики, как Вордсворт и Кольридж, Шелли по окончании Оксфорда стал влюбляться. Поначалу его сердце, но больше ум, покорила Элизабет Хитченер, которая была старше его на 10 лет, но вскоре возраст взял своё, и Шелли познакомился с прелестной 16-летней девушкой Хэрриет Уэстбрук, дочерью лондонского торговца и школьной подруги его сестры Хелен. Шелли не признавал институт брака, заявляя, что в нём нет необходимости, если два человека любят друг друга. Потому Шелли и Харриет сбежали в Шотландию, в Эдинбург, но под давлением родителей его девушки изменил своему принципу свободной любви в пользу счастья и репутации Хэрриет, и они поженились 28 или 29 августа 1811 г.

В 1812 г. Шелли встретился и подружился с Уильямом Годвином, публицистом, мыслителем и романистом, одним из основателей анархизма, и его семьей. Как только Шелли стал частым гостем дома Годвина, он неизбежно встретился с тремя молодыми девушками, тремя сводными сёстрами, живущими там: Мэри Годвин, Джейн (позже Клэр) Клермонт и Фанни Имлей. В равной степени было неизбежно, что все три женщины в разной степени влюбятся в Шелли.

Устав от своей жены Хэрриет, Шелли искал более интеллектуальную женскую компаньонку. 16-летняя Мэри Годвин обладала огромной страстью к знаниям, перенятой от родителей. Увидев в девушке свой идеал любви, Шелли все больше убеждался в том, что «божество обрело материальную форму». Он полагал, что, следуя принципам Годвина о свободной любви, можно заменить Хэрриет на Марию, как на объект его наивысшей любви, и предложить Хэрриет жить с ним, как с его сестрой, а не с женой. Годвин выступал против таких отношений, Хэрриет стала отчужденной, и брак Шелли оказался полностью разрушен. Перси был захвачен новым приключением и страстной любовью, которую Мэри так с нетерпением ожидала. Однако со своей женой Шелли поступил, как и Кольридж с Сарой Фрикер. Он бросил Хэрриет с ребёнком и вместе с Мэри Годвин, в сопровождении Джейн Клермонт, её сводной сестры, сбежал в ночь на 27 июля 1814 г. сначала в Кале, затем в Париж и в Швейцарию. После шести недель отсутствия трое, оказавшись без денег, были вынуждены вернуться в Англию.

В ноябре 1814 г. Хэрриет родила сына Чарльза, а в феврале 1815 г. у Мэри случились преждевременные роды, и через две недели ребёнок умер. Следующий год оказался довольно бурным как для Шелли и Мэри, так и для Джейн (принявшей имя Клэр) Клермонт. В январе Мэри родила сына Уильяма, а весной Клэр стала любовницей лорда Байрона, недавно разведённого со своей женой, леди Байрон.

После их возвращения в Англию Шелли и Мэри столкнулись с двумя бедами: Фанни Имлей, сводная сестра Мэри и поклонница Шелли, и Хэрриет, жена Шелли, покончили жизнь самоубийством. Поскольку обе женщины были, по крайней мере, в свое время, влюблены в Шелли, то Шелли и Мэри, скорее всего, чувствовали в какой-то степени свою ответственность. Что не помешало Шелли и Мэри заключить брак 30 декабря 1816 г. Несмотря на свою любовь к Мэри, Шелли возобновил свою связь с Клэр, которая родила от Шелли ребёнка в Неаполе

– девочку Хелен Аделаиду. Мятущаяся душа поэта ищет новых связей. Осенью 1820 – зимой 1821 гг. в душе Шелли рождается «платоническая любовь» к 19-летней красивой и нежной итальянке Эмили Вивиани, которую её родители аристократы сначала держали дома практически в заключении, а после заточили в монастырь.

Отказавшись от любви к Эмили, Шелли не вернулся к жене. Вскоре его новым идеалом стала юная супруга молодого драгунского лейтенанта Эдуарда Уильямса, Джейн. В январе 1822 г. Уильямсы даже переехали жить к Шелли, стали их лучшими друзьями. Новая «платоническая» любовь к Джейн постепенно превращается в телесную страсть к живой и веселой молодой женщине, к тому же прекрасно играющей на гитаре. «Мне очень нравится Джейн... – писал Шелли в письме к Джону Гисборну. – У неё есть вкус к музыке и элегантность форм и движений, которые в некоторой степени компенсируют отсутствие литературной изысканности».

Благодаря своим чувствам уныния и восхищения Шелли создал одиннадцать прекрасных стихотворений, посвящённых Джейн Уильямс. Она послужила основным источником вдохновения для последних стихов, которые поэт написал до своей неожиданной смерти. Мэри и Эдвард не препятствовали увлечению своих половинок. Уильямс даже гордился тем, что его жена стала вдохновительницей прекрасной поэзии. Самое трепетное и печальное стихотворение, обращенное к Джейн, в котором с необыкновенной силой выражены чувства влюблённого перед расставанием, называется «*Воспоминание*». Шелли подарил его своей любимой женщине в надежде, что она положит его на музыку и, возможно, споёт. О чём он сказал в приложенной к этому стихотворению записке.

В поэзии Шелли заключена вся его жизненная философия, сочетание веры в мощь человеческой любви и веры в совершенствование и прогресс человека. Его поэмы и лирика превосходны по своей красоте, великолепию и мастерству языка.

Ещё одним ангелом, но ангелом, скорее падшим, в каком-то люциферовском облики, был Байрон. **Джордж Гордон, лорд Байрон** был не только самым ярким и знаменитым поэтом-романтиком, он также был самым модным поэтом того времени. Значение и влияние Байрона не только на английскую, но и европейскую поэзию состоит в том, что он создал образ чрезвычайно популярного романтического героя, дерзостного, меланхоличного, преследуемого некоей тайной виной, и который многим казался образцом жизненного поведения. Бескомпромиссная приверженность Байрона свободе мысли, слова и поступка сделала его героической фигурой для тех, кто выступал против роста власти государства, не в последнюю очередь среди чартистов в 1830-х и 1840-х годах. Своей энергией, эротизмом, самооткровением и требованием свободы для угнетенных Байрон очаровывал умы и сердца людей. Немного есть поэтов или писателей, чьи идеи, произведения, искусство, политические взгляды даже стиль одежды, внешность и само имя считалось воплощением романтизма.

В основе любовной лирики Байрона – право влюблённого на всю полноту земного счастья. Неверность, измена, разочарование, страсть, желание: все эти сложные чувства превращаются под пером великого поэта в необыкновенно красивые и мощные строки. И скорбные, и радостные мотивы любовной лирики Байрона настолько выпуклы и эмоциональны, что поражают всех читателей его необыкновенных строк. Любовную лирику Байрон начал писать еще в школе в 14-летнем возрасте. Довольно сильный природный эротизм поэта явился тем фундаментом, на котором выросла его любовная поэзия.

Дэвид Гросс в книге «Байрон: эротический либерал» (2001), рассматривая отношения между «сексуальной жизнью и политическими идеями» Байрона, отмечает, что поэт не был распутником, в чём его обвинял даже Шелли, сторонник свободной любви. Он был, скорее, космополитом, как в страсти своей, так и в политике, в своей борьбе за свободу личности. На протяжении всей своей жизни Байрон искал идеальный объект своих чувств, что парадоксально сделало его непостоянным и склонным к измене любовником для многих женщин. При-

чиной здесь могло стать сексуальное насилие, которому он подвергся от своей няни Мэй Грей. Она была уволена, но её отношение к Байрону в сочетании с её кальвинистскими убеждениями привело к тем его сложным, и порой неджентльменским, отношениям со своими возлюбленными. Может быть, это повлияло и на бисексуальность поэта, на его влечение к юношам (к примеру, юный красавец Роберт Раштон, который «был у Байрона пажом, как Гиацинт – у Аполлона»), хотя отношения с женщинами больше удовлетворяли его эмоциональные потребности.

В июле 1799 г., находясь в Лондоне, Байрон встретил там свою кузину, прекрасную Маргарет Паркер, и его страсть к 13-летней девушке вызвала его «первые поэтические строки» в 1800 г. Летом 1803 г. он глубоко влюбился в свою кузину, красивую Мэри Чаворт, которая была старше его на два года и должна была выйти замуж. Но Мэри отвергла ухаживания Байрона. В начале 1804 г. он начал близкую переписку со своей сводной сестрой Августой, бывшей на пять лет старше него. Он попросил, чтобы она относилась к нему «не только как к брату», но и как к «самому сердечному и любимому Другу, которому я могу доверять». Во время каникул (Байрон учился в Кембридже) он нашёл отдохновение в новой дружбе с Элизабет Пигот и ее братом Джоном.

Окончив Кембридж, Байрон в начале 1808 г. поселился в Лондоне в отеле Дорант. Затем его видели в Брайтоне в сопровождении молодой девушки в мужской одежде, которую он представил в обществе как своего младшего брата. Молодой поэт утешал себя различными «нимфами» и другими «мерзкими связями» за деньги. А затем, скучая в своём имении Ньюстед, обеспечил молоденькую служанку Люси, беременную его ребёнком. В следующем году Байрон отправился в большой Гранд-тур по Пиренейскому полуострову и турецким владениям в Леванте, взяв с собой красавца Роберта Раштона.

Возвратившись в Лондон, Байрон, ставший популярным и модным поэтом после издания первых песен «Чайльд-Гарольда», стал увлечённо ухаживать за светскими дамами. В течение следующих нескольких лет Байрон вступил в несколько более или менее серьёзные, а иногда и безрассудные связи, самой известной из которых была связь с леди Каролиной Лэм, женой Уильяма Лэма (будущего премьер-министра Англии). Но смелость её поведения и безрассудное пренебрежение социальными условностями, в конце концов встревожила, а затем надоела Байрону. В сентябре Байрон предложил руку и сердце племяннице леди Мельбурн Анне Изабелле (Аннабелл) в качестве возможного средства избежать настойчивой леди Каролины Лэм. Двадцатилетняя педантка Аннабелл, склонная к изучению литературы, философии и математики, отклонила это предложение, и тогда Байрон обратил своё внимание на более спокойные «зрелые прелести» леди Оксфорд.

Со своей сводной сестрой Августой Ли Байрон был дружен ещё с юности, хотя с момента её брака с полковником Джорджем Ли в 1807 г. Августа не имела никаких контактов с Байроном. Но, встретившись снова, они быстро стали близкими друзьями, часто виделись и однажды провели вдвоём много времени. Лишь косвенные доказательства в письмах Байрона к леди Мельбурн, датированные августом 1813 г. с большой вероятностью указывают на кровосмесительную связь с Августой. В поэзии Байрон искал облегчение от своей нежности к Августе и от кратковременного флирта осенью 1813 г. с леди Фрэнсис Уэбстер. В январе 1814 г. Байрон заявляет, что «жена будет моим спасением», о чём просила его сама Августа.

В это время Байрон начал работу над сочинением текстов песен для еврейского композитора Исаака Натана, который хотел приспособить их к музыке синагоги. Проект очень понравился поэту. На протяжении всей своей жизни Байрон был горячим почитателем Библии и любителем народных песен и легенд. Так появились его знаменитые «Еврейские мелодии», которые открываются чудным стихотворением «*Идёт, прекрасная, как ночь*», написанным 12 июня 1814 г. после того, как Байрон увидел на балу жену своего кузена Уилмота Хортон в

платье с блестками на нём. Хотя сам Натан думал, что в этом стихотворении Байрон изобразил Августу Ли.

В январе 1815 г. поэт совершил огромнейшую ошибку, женившись на Анабелле. Отношения супругов желали оставаться лучшими. С самого начала Байрон капризничал и вел себя развязно, иногда просто дико. Байрон много пил, его мучили кошмары. Вот в такие моменты душевных переживаний и было создано другое замечательное стихотворение, входящее в цикл «Еврейские мелодии» – «*Душа мрачна*». В начале января 1816 г. Аннабелла решила, что её муж обезумел. Она просмотрела его личные бумаги, чтобы найти доказательства, и начала планировать процедуру развода. Во время этого кризиса развода и разделения имущества Байрон вступил в случайную связь с Джейн (Клэр) Клермонт, сводной сестрой Мэри Шелли и знакомой его жены Аннабеллы.

В апреле 1816 г. Байрон решил навсегда покинуть Англию. Из-за слухов о его гомосексуализме и его инцесте от него отвернулось ханжеское (но, не менее распутное) светское общество. Лишь со своей сестрой поэт чувствовал себя более непринужденно, более способным жить, как он выразился в своем *Послании к Августе* (1816), «без маски». Два других стихотворения Байрона: «Стансы к Августе» – являются, по словам профессора МакГанна, «неискренними и лицемерными работами, и тем более неприятными из-за привлечения своей сестры к своим интригам» (*Jerome McGann. Byron and Romanticism. Cambridge University Press, 2002. P. 151*). Поэт написал их, фактически, в пылу борьбы со своей женой и её сторонниками. И они были опубликованы, чтобы изобразить «нежную» Августу в противопоставление «жестокой» жене Байрона. Но «Послание к Августе», напротив, является интимным стихотворением, адресованным непосредственно в сестре поэта и написанным, чтобы остаться в рукописи. Это не притворная поэзия, а глубоко правдивые размышления об условиях, создающих поэзию притворства.

С Тщеславьем ложным что же делать мне,
С Любовью, ну и, может быть, со Славой?
Они пришли непрошенны извне
И сделали мне только имя, право...

Это великолепное стихотворение, в котором человек, полностью заблудившийся, потерянный, не стремится что-либо сделать из этой потери. Откровенность и самопознание появляются и исчезают как неизменённые и не меняющие ничего условия.

Когда Байрон достиг Швейцарии, то на Женевском озере встретил Перси Шелли, Мэри Шелли и Клэр Клермонт. Байрон и Шелли подружились. Непосредственный результат их общения в Женеве проявился в стихах, написанных Байроном в 1816 и 1817 гг. Однажды в июне Байрон и Шелли отплыли на лодке в укрепленный замок Шильон. После посещения подземелья, в котором несколько лет томился Бонивар, Байрон сочинил свой «*Сонет к Шильону*».

О, вечный Дух нескованных Умов!
Свобода! Ты всех ярче в подземелье...

История Франсуа Бонивара, швейцарского патриота XVI в., заключенного в подземелье этого замка, вдохновила Байрона продолжить работу, и он сочинил одну из самых известных своих поэм – «Шильонский узник». В Бониваре Байрон создал главного героя, свободного от черт типичного «байронического героя», который обладал большей достоверностью и зрелостью, чем его предшественники.

В октябре 1816 г. Байрон отправился в Италию, посетил Милан, затем перебрался в Венецию, где не замедлил влюбиться в Марианну, жену хозяина гостиницы. Почти сразу же он

завел вторую любовницу, красавицу Маргариту Коньи, жену пекаря, которую звал по имени возлюбленной Рафаэля – «Форнариной». 28 февраля 1817 г. Байрон послал письмо Томасу Муру, своему хорошему другу, в котором сообщал: «В настоящее время я болею. Карнавал, то есть последняя его часть и поздние ночи, немного утомили меня, но всё закончилось, и теперь – Великий пост, со всем его воздержанием и священной музыкой... Хотя я и не развлекался слишком сильно, по-прежнему нахожу «меч, износивший ножны», а ведь не так давно я только приблизился к двадцати девяти (годам. – А.Л.)». В этом письме Байрон также разместил своё новое, удивительное по силе чувств стихотворение «*Не бродить тропой ровной...*», отразившее его ощущения новой жизни вне Англии, без Августы, его жены и злобного света.

В начале апреля 1819 г. у графини Бенцони он встретил 19-летнюю графиню Терезу Гвиччиоли, которая была замужем за богатым графом 58-ми лет. Сильное взаимное притяжение сразу возникло между Байроном и Терезой. «Что мне делать? – писал в своих письмах Байрон. – Я влюблен и устал от беспорядочного сожительства». Отказавшись от «разных блудниц», он принял на себя роль кавалера-слуги (чичисбея) Терезы, его «последней привязанности».

Философски и стилистически Байрон стоит отдельно от других крупных романтиков. Он был наименее островным, самым космополитическим из них. Поэтическое воображение не было для него, как для них, средством откровения истины. Байрон стал легендой после своей смерти. Его влияние на искусство, музыку и литературу XIX века вряд ли можно исчислить. Хотя в викторианской Англии Байрон подвергался мощной критике и как поэт, и как человек.

Джон Китс был прямой противоположностью Байрону, и в творчестве, и в любви. Байрон называл поэзию Китса «великой, но непонятной», а проницательный Китс, с другой стороны, охарактеризовал творчество своего великого современника как «прекрасную вещь» в сфере «земной, театральной и пантомимической». Джон Китс считается самым романтическим поэтом из всех романтиков, ибо целью его творчества было желание освободиться от суровой действительности в поисках Красоты в воображаемом мире. «То, что Воображение схватывает как Красоту, должно быть Истиной», – утверждает Китс в прозе; и в «Оде греческой вазе» он говорит то же самое:

В прекрасном – правда, в правде – красота:
Вот всё, что знать нам надо на Земле.

Хотя Китса соотносят с романтической поэзией в Англии, его творчество не было связано с другими поэтами-романтиками, и сам он считался среди них «белой вороной». На него набрасывались все: и борзописцы-критики из газет, и поэты его круга, как Ли Хант, и вообще все консервативные рецензенты, называвшие его стихи слащавыми и вычурными, уподобляли работам «вульгарного рифмоплета Кокни». Только потом прекрасную поэзию Китса назвали одним из самых больших достижений романтического периода.

Одна из наиболее интригующих тем в жизни Китса – его сексуальность, отношение к любви. Нет никаких свидетельств о том, что у Китса были интимные отношения с его невестой Фанни Брон или любой другой женщиной, к которой он проявлял интерес. Его эротическая жизнь спрятана под завесой молчания, если вообще Китс жил такой жизнью, а не проявлял её только через сублимирование в своё творчество, которое показывает чувственную тоску поэта.

Одни исследователи считают, что в Оксфорде у Китса были беспорядочные сексуальные связи, которые привели к заболеванию сифилисом или гонореей, и это оттолкнуло его от дальнейших связей с женщинами. Другие считают, что Китс был девственником. Поэтическая муза и поиски идеала у него все связаны с женским образом. Однако женщины кажутся Китсу детьми, которым он лучше бы отдал леденец, чем своё время. Даже своей любимой Фанни Брон Китс пишет о своей поэзии: «Я знаю, что женщины ненавидят меня за это; я должен был быть

настолько молчаливым и умным, чтобы забыть о них; забыть самую яркую действительность ради скучных фантазий моего собственного ума».

Отношения Китса с Фанни Брон волновали несколько поколений любителей его поэзии. В ноябре 1818 г. они впервые встретились в Уэнсворте (там ныне дом Китса), а 25 декабря, вероятно, объяснились в любви. В октябре 1819 г. совершилась помолвка Китса и Фанни. Но Китс чувствовал, что они не смогут пожениться, пока он не утвердится как поэт. О чувствах Фанни трудно судить, Китс сжёг почти все её письма.

Китс написал Фанни 39 любовных писем и посвятил ей несколько стихотворений. Все читатели этих писем потрясены их откровенной страстью, их постоянными требованиями, обращёнными к общительной молодой девушке, серьезности и внимания к страданию, смерти, одиночеству человека, неуверенного в своём признании как поэта. В одном из писем к Фанни Китс писал: «Любовь – это моя религия. И я могу умереть за неё. И умер бы ради тебя. Мой Символ веры – Любовь, и ты – единственный догмат».

Китс любит Фанни ещё и потому, что он считает, что она любит его ради него самого и ни ради чего-то другого. Парадокс его неосуществлённой бурной страсти к этой женщине состоит в том, что она обогатила его эстетическое, философское и духовное отношение к жизни и опыту. В 1819 и 1820 годах Китс показал большую зрелость в эстетическом и духовном развитии. Он написал в этот период все свои любовные письма, так же как и сонет, который был непосредственно посвящён Фанни:

День отошёл, ушли очарованья!
Приятный голос, нежная рука,
Легчайший шёпот, тёплое дыханье,
И томный стан, и локон у виска.
Исчез цветок, вся прелесть отлетела,
Вид красоты сокрыла пелена,
Из рук ушло прекраснейшее тело,
Исчезли рай, сердечность, белизна —

Хотя эти стихи служат доказательством сильнейших проявлений любовного и даже сексуального желания, они не подрывают его жажду Красоты и Правды, и не вызывают непонимание его духовных поисков. Многие его стихотворения являются несравнимыми по достоинству, мелодичности и богатству чувственных образов. Вся поэзия Китса заполнена таинственным и возвышенным пониманием красоты и радости.

Другие поэты романтической школы

В России знают и любят **Вальтера Скотта** как автора исторических романов. В Англии он также больше известен как писатель. Между тем великий романист начал свой творческий путь именно как поэт, продолжая писать стихи до самой смерти. Его перу принадлежат прекрасные баллады, поэмы, стихотворения и песни. Скотт с юности заинтересовался народной шотландской и английской поэзией, он был их знатоком и стилизатором и первым великим британским писателем романтической школы, который повернул мысли и сердца своих соотечественников к средним векам.

Поэзия Скотта родилась из его натуры, в которой сила, высокий дух и активная энергия были объединены с нежной чувствительностью и фантастически оживленным, ориентированным на историю и окружающий его антиквариат, влечением к феодальному прошлому страны. В стихах Скотта нет той философии, которую мы находим у Вордсворта, Байрона и Шелли, и той тени меланхолии, которую демонстрировали последние двое. Его лирика про-

ста, но дышит определённой свежестью восприятия окружающего мира. Перейдя к написанию романов, Скотт не забывал о поэзии, и в них появлялись лирические песни, говорящие о неувядаемом мастерстве поэта.

Томас Мур был прирожденным лириком и музыкантом, обладал сатирическим талантом и находился в первых рядах борцов за свободу Ирландии. С лордом Байроном и Вальтером Скоттом он воплотил в себе британский романтизм не только для англичан и ирландцев, но и для американцев и европейцев. Он был настолько популярен в свое время, что издатели платили ему огромные по тем временам суммы за обещанные произведения его вечно активного пера. Мур написал много, даже очень много, чтобы достичь высот Парнаса в образе главного поэта-романтика. Уильям Хэзлитт, литературный критик, обладающий умением точной оценки литературных стилей и форм, описал стихи Мура в «Духе эпохи» (1825), как «ливень красоты; танец образов: струи музыки, этот непрерывный и непрекращающийся поток... чувственных мыслей и сияющих аллюзий». Но он также несколько уточнил свою похвалу, отметив, что Мур «бывает безвкусным, порой искусственным, или использует общие места... [его поэзия] совращает вкус и расслабляет воображение... игрой фантазии, блеском слов, поверхностностью мышления и желанием правды и основательности».

«Ирландские мелодии» Мура дали ему возможность познать любовь, о которой он столь чувственно писал, и в 32 года он женился на ирландской актрисе Элизабет Дайк, красавице, любезной и с отменными манерами. Герцогиня Кентская и маленькая принцесса Виктория пели ему свои песни, а потом, в 1830 г., он пел перед будущей королевой Викторией в дуэте с её матерью, а позже сочинил в её честь песню «Повелительница».

Уолтер Сэвидж Лэндор является одним из главных литераторов как романтической, так и викторианской эпох. Он сочинял и многократно издавался на протяжении своей долгой жизни (умер на 90-ом году жизни). Его долгая жизнь дала ему возможность принимать и понимать различные литературные периоды, восхищая знакомых в каждом новом литературном поколении, включая Роберта Браунинга и Элизабет Барретт. Однако поэзия Лэндора не блещет воображением или изобретательностью, и некоторая холодность чувствуется даже в его стихотворениях, посвящённых женщинам. Его английские стихотворения интересны, но, скорее, литературны, чем обладают романтическим напором чувств. Томас Элиот подытожил достижения Лэндора как «только великолепную вторичную литературу», ограниченную постоянной приверженностью к классической гуманистической традиции. Однако поэт-модернист Эзра Паунд считал Лэндора самым важным английским писателем между Александром Поупом (XVIII в.) и Робертом Браунингом.

В молодости Лэндор разделял идеи свободы, но потом немного охладел, и в 1808 г., встретившись с Робертом Саути, до конца жизни последнего был его верным другом и литературным союзником. Не избежал Лэндор и тесного общения с девушками, сожительствуя с Нэнси Джонс («Иона» его ранних эпиграмм), местной девицей, с которой он завязал отношения в 1793 г. на студенческом празднике в Южном Уэльсе. У них родился ребенок, умерший, как и сама Нэнси, вероятно, от туберкулеза. В 1796 г. Лэндор встретил *Розу Эймер*, чья трагическая ранняя смерть связана с одним из его самых известных стихотворений, и которая умерла от холеры в Индии в возрасте двадцати лет. Через несколько лет, весной 1802 г., проживая в Бате (курортный городок в Англии), он встретил и полюбил Джейн Софию Свифт, «*Янту*» его стихотворений.

24 мая 1811 г. Лэндор по совету Саути женился на Джулии Туйлье, молоденькой девушке, не достигшей 17-летнего возраста, по словам самого Лэндора, «девушке без шести пенсов и с очень скромными достоинствами». Но его брак полностью потерпел крушение в 1835 г. Лэндор весь свой доход оставил семье (в моральном отношении он был выше Кольриджа и Шелли), довольствуясь небольшим ежедневным пособием, поселил жену и детей во Фьезоле (Италия) и вернулся в Англию. Будучи уже в возрасте, в 1856 г., Лэндор был вовлечён в скандальную

историю с 16-летней девицей, к которой он был слишком щедр, и пожилой женщиной, которая обманывала его и дурно влияла на девушку. В сборник своих латинских стихотворений «Сухие ветви» (1858), Лэндор включил и те, что были с любовью обращены к этой юнице. Знаменитый «Плач девицы» Лэндора справедливо занимает свое место в «Оксфордской книге стихотворений».

Ли Хант являлся центральной фигурой романтического движения в Англии, но он не был, как ему хотелось, одним из великих поэтов-романтиков. Его яркие описания и лирическое чувство заслуживают внимания, но Ханту не хватало философских идей и размышлений, какие мы видим у других романтических поэтов. Вместо глубины и страстности, его поэзия проникнута жизнерадостностью, что делает её приятной, но не более. Однако Хант обладал самыми разными талантами. Будучи поэтом, он сыграл важную роль в освобождении двустипшия от жесткого неоклассического правила.

У него были замечательные идеи как литературного критика, он открыл и представил общественности творчество многих поэтов, среди которых Джон Китс, Перси Биши Шелли, Роберт Браунинг и Альфред Теннисон.

В середине 1830-х годов Хант написал большую часть своих приятных песен, которые до сих пор в памяти поколений включая замечательную миниатюру «Дженни чмокнула меня». В начале 1840-х годов Хант написал и свою известную драму в стихах «Флорентийская легенда», постановку которой к дикому восторгу автора дважды посетила королева Виктория.

Во главе тех, кто в первые десятилетия XIX столетия развивал сентиментальную музу, стоит **Фелиция Хеманс**. Мало того, что её собственные стихи завоевали огромную популярность, её влияние на менее выдающихся поэтов её эпохи было сопоставимо с влиянием самого Байрона. Стих Хеманс был спонтанным, простым и непосредственным. Вордсворт называл Хеманс:

Этот святой дух,
Сладкий, как весна, как океан.

Такой эпитет вполне заслужен и достоин особого упоминания, поскольку исходит от того, кто был не склонен восхвалять своих современников. Однако простая сентиментальность и сладость всё же не является сутью и смыслом, наконец, главной миссией поэзии. В письме к Джоанн Бейли от 11 июля 1823 г. Вальтер Скотт удачно определил главный недостаток поэзии Хеманс: «На мой вкус, миссис Хеманс слишком поэтична – я имею в виду слишком много цветов и слишком мало фруктов...»

Хеманс производила поэзию с большой скоростью, именно производила. Такая скорость письма не могла не привести к расплывчатости и слабости не только в мышлении, но и в технике самого стиха. Тем не менее, как отметил критик Макензи Белл в своих критических и биографических очерках о поэтессах девятнадцатого века (1907), творчество Хеманс «полно фантазии, мелодичности, а её сентиментальные образы, часто искренние, выражены часто трогательными и красивыми стихами. Произведения Хеманс лиричны, живописны, хотя талант её был вторичным, а не творческим, ибо на неё оказали сильное влияние великие поэты-романтики того времени.

В викторианской Англии женщины-поэты сравнивали себя с Сапфо, великой древнегреческой поэтессой, автором песенной лирики и многих любовных стихотворений. Её образ, жизнь и смерть служили источником вдохновения и отчаяния для многих поэтесс на протяжении всего XIX века. Все они обращались к Сапфо, следуя биографической традиции, изображённой в «Героидах» Овидия, где подчеркивается её самоубийство (поэтесса бросилась в море с Левкадской скалы в Акарнании из-за безответной любви к красавцу Фаону). При этом лесбийские отношения Сапфо не играли здесь существенной роли и были откровенно изобра-

жены Суинбёрном лишь в его «Анактории» в 1866 г. Жизнь Сапфо связывали с вторичным и достаточно бедственным положением женщин в викторианское время. Женщины-поэты были не одиноки, видя соответствия между Сапфо и собой.

В стихотворении *«Последняя песнь Сапфо»* (1834) Хеманс изображает момент перед самоубийством древнегреческой поэтессы, её муки, переживания, призывы к морю, которое поглотит её потом и даст ей долгожданный покой. Гибель Сапфо служит поводом для поэтического творчества Хеманс. Прыжок Сафо – это еще и стремление к самовыражению, физической страсти и поэтической силе:

Крылатым чувством я полна,
Вольны мои виденья,
Любовь бескрайна, мысль ясна —
О, дай мне, океан, успокоенье!

Хронологически Хеманс – поэтесса-романтик, но, поскольку большая часть её сочинений относится к пост-романтическому периоду 1820-х и 1830-х годов, в её позднем творчестве мы видим переход к характерным чертам викторианского стихосложения, как драматический монолог. Несмотря на сильное влияние поэтов-романтиков: Вордсворта, Байрона и Скотта – стих Фелиции Хеманс, по словам Анжелы Лейтон в книге *«Женщины поэты эпохи королевы Виктории»* (1992), всё же приобретает оригинальность «в упорной и показной женственности своего голоса».

Томас Лав Пикок, смеющийся философ, писал стихи и прозу, прежде всего для того, чтобы доставить себе удовольствие. Пикок не воспринимал новые идеи своего времени, потому что чувствовал их уход за рамки разумности, а именно, что они были для него необоснованно романтичными. Используя метод иронии, он сатирически изображал радикализм, средневековые и трансцендентализм, а также некоторых романтиков, таких как Вордсворт, Кольридж, лорд Байрон и Шелли. В то же время, не будучи романтиком в поэзии, он оказался романтиком в супружестве.

В возрасте двадцати шести лет он с другом посетил графство Марионшир в Уэльсе, «место с красивейшей природой и прелестнейшими девушками». Там он познакомился Джейн Гриффит, дочерью валлийского пастора, «самой невинный, самый ласковой, самой прекрасной девушкой, которая только существует на земле». Однако вернувшись домой, он восемь лет не виделся с ней, пока не получил назначение на государственную службу, которая предоставила ему финансовую возможность для женитьбы. И тогда Пикок написал удивительное письмо Джейн, предлагая в нём выйти за него замуж. Была ли мисс Гриффит удивлена или тронута остроумной прямоотой этого письма, но она приняла предложение Пикока и стала ему превосходной и преданной женой.

Пикок обладал прекрасным лирическим даром, и грустным, и радостным одновременно. Но в его лирике больше слышны нотки классической размерности и изящества, нежели страстности чувств и идеалов романтиков.

В 1820 г. в Лондоне появился **Джон Клэр** из деревни. Ошеломлённый, неловкий и смущенный, в грубой деревенской одежде. Он не понимал, почему столь изящно одетые дамы, казалось, гуляли по улицам в одиночку, пока ему не объяснили, что это проститутки. Простой деревенский парень, Джон Клэр начал писать стихи о сельской жизни и деревенской природе, вероятно, под влиянием «Времён года» английского поэта XVIII века Джеймса Томсона. В противовес пасторали Клэр выражает в своих стихах умиротворённый восторг от реальной природы, где появляются один за другим различные цветы, жуки, деревья или крупный рогатый скот и люди, традиционно «значимые» элементы пейзажа. Кельвин Эверест заметил в своей *«Поэзии английского романтизма»* (1990), что «Клэр по-прежнему остается недооцененной и

относительно забытой фигурой». Хотя многие считают его одним из великих поэтов-романтиков.

Стихи Клэра великолепно изображают простую и естественную сельскую жизнь, в них мы ясно видим и его любовь к своей жене Пэтти, и чувства к Мэри Джойс, дочь фермера в Глентоне, которую Клэр встретил, обучаясь в школе, и которая стала объектом его первой и самой чистой любви. В 16 лет Клэр встретил девушку, которая будет преследовать его потом всю жизнь. Мало что известно об этом эпизоде, за исключением того, что 16-летняя Мэри Джойс была очень красива, и что после нескольких месяцев блаженного общения и частых свиданий отец Мэри запретил их дальнейшие встречи.

Через восемь лет, в 1817 г., Клэр влюбился в Марту Тёрнер, дочь крестьянина, прозванную «Пэтти», которая после трех или четырех лет стала его женой и матерью его девяти детей. Она была красивой девушкой 18-ти лет, стройной, с правильными чертами лица и симпатичными голубыми глазами. На мгновение Клэр забыл Мэри Джойс и со страстным рвением осуществил свою помолвку, но дальнейшее ухаживание, в конечном счёте, приняло более прозаический поворот: в добродетельной, но неграмотной «Пэтти» было немного того, что могло бы вызвать поэтическое вдохновение. Большую часть своих поздних стихотворений Клэр посвятил именно Мэри Джойс.

Любовь к ней стала неотъемлемой частью его жизни и творчества. Клэр сочинял стихи в состоянии любви, отчаяния, гнева, агонии, мук, разочарования, надежды и радости. В некоторых своих стихах он восхвалял Мэри, в других он жаловался в отчаянии на обманутую любовь. Поэт так и не встретился со своей первой и подлинной любовью, ибо Мэри Джойс погибла при пожаре в 1838 г., будучи незамужней.

Когда Клэра охватило психическое расстройство, он думал, что сможет вернуться к своей первой истинной любви, Мэри Джойс. Он твердо верил, что женат не только на Пэтти, но и на ней, и имел детей от обеих женщин. Он также отказался верить семье Мэри, что она случайно погибла при пожаре в доме, и бродил в окрестностях в поисках своей возлюбленной. Стихотворение «*Первая любовь*» показывает нам такое неожиданно вспыхнувшее чувство, когда влюблённый не может ясно рассказать о своих переживаниях, находясь в некоем состоянии прострации. Опубликовано оно было после смерти Клэра, но сочинено, скорее, раньше, когда воспоминания о первой встрече с Мэри так сильно волновали поэта.

Хартли Кольриджа, старшего сына Сэмюэля Тейлора Кольриджа, считали гением с ранних лет, но сам Хартли прекрасно понимал, что ему не хватает для ожидаемого от него литературного величия и признавал свои недостатки. Однажды он заметил в письме, что «если я избегну забвения, это будет связано с моим именем Кольриджа и тем, что наслаждался... знакомством с Саути и Вордсвортом». В основном Кольридж писал короткие стихотворения и эссе. Его стихи, хотя и полные красоты, часто называются «разрозненными драгоценностями» из-за их краткости и стилистического мастерства. Краткость сонета привлекла к себе юного Хартли, для которого эта поэтическая форма стала самой любимой. Критик С. Уоддингтон назвал Хартли Кольриджа «нашим самым сладостным сонетистом после Шекспира». Таков, например, «*Сонет VII*», посвящённый любовному чувству.

Хартли был, преимущественно, лирическим поэтом, в его стихотворениях много радостей и печалей, надежд и разочарований в жизни, которую он знал; все они достаточно субъективны, и многие из них автобиографичны, представляя некий лирический портрет автора. Родившийся на пике романтического движения, воспитанный и обученный его мастерами, младший Кольридж стал сочинять стихи уже с приближением викторианской эпохи. Однако новые политические и экономические отношения в Англии, которые дали толчок новым формам и новым идеям в поэзии и прозе, не затронули творчество Хартли. И хотя настроения поэта отображались в его стихах и песнях, он, по мнению многих критиков, не создал ни одного произведения высокой поэзии.

Как автор религиозных гимнов **Джозайя Кондер** занимает первое место в первой половине XIX века. Его лучшие поэтические гимны отмечены оригинальными мыслями, выраженными на языке, сочетающем в себе силу и красоту. Являясь результатом глубокой духовности их автора, они стали прочной и постоянной частью протестантского богослужения. Метрическое разнообразие гимнов Кондера избавляет их от монотонной манерности большинства гимнистов. Но у Кондера есть и несколько светских сонетов, посвящённых природе («*Времена года*»), созданной божественным провидением.

Викторианский период

Теоретики литературы заканчивают период романтизма в английской поэзии началом 1830-х годов. Далее начинается т. н. «викторианский период», наверное, «один из самых продолжительных в литературной истории Англии; возможно, самый длинный». Именно этот период и связывают, в основном, с царствованием королевы Виктории. Хотя сам этот период неоднороден, и в конце XIX века появились поэты-символисты, поэты-декаденты и даже поэты-модернисты. Творчество большинства поэтов викторианского периода разнообразно, и потому не будем их здесь классифицировать как птиц или насекомых, вводя всякие роды, отряды, виды и т. д. Их даже сложно представить в хронологическом порядке, ибо некоторые поэты, рождённые в один литературный период, проявляли себя в конце жизни, пережив молодых поэтов. И, таким образом, их творчество принадлежит уже другому, более позднему периоду.

Викторианская литература обращена непосредственно к нуждам эпохи, к определенному развитию разума, который сформировался в обществе, стремившемся приспособиться к условиям современной жизни. Она была преимущественно литературой идей и размышления: кроме того, была напрямую связана с ежедневными интересами читающей публики. Можно сказать, что викторианская поэзия соединяла в себе как романтические, так и классицистические традиции. Викторианские авторы не представляли собой одиноких и внеобщественных фигур, вроде Байрона или Шелли, в течение своего столетия, поскольку они участвовали в жизни своего времени, откликаясь на его проблемы и призывы. Викторианская поэзия была очень важным периодом, который связывал романтизм с модернизмом XX века.

Критики обычно делят весь викторианский период на три части: 1) первые годы царствования 2) середина викторианской эпохи, 3) позднее викторианство. Однако представлять поэтов лучше не по временным периодам, а по основным темам и идеологии их творчества.

Поэты раннего викторианства

Из поэтов, которые творили после 1830 г. и до смерти Вордсворта, едва ли можно назвать тех, которые по своим художественным особенностям являются викторианскими. Хотя некоторые из них повлияли на Теннисона, чей поэтический стиль долгое время оставался доминирующим. Их творчество – это переходная эпоха, которая длилась недолгое время с началом царствования новой королевы.

Томас Гуд жил, чтобы писать и писал, чтобы жить. Он сумел опубликовать потрясающее количество стихотворений за относительно короткое время. К сожалению, желание держать кредиторов в страхе и бекон на своём столе, рождало в нём торопливость и большая часть его поэзии слаба; он часто не редактировал стихотворения, уделяя для их написания очень мало времени. Тем не менее, литература была, как он сам выразился, его «утешением в крайностях мирских бед и болезней», поддерживая его «в веселье, идеальном солнечном свете».

Большая часть его произведений написана в юмористическом и сатирическом стиле, в них Гуд использовал различные языковые приёмы вроде каламбуров и игры слов. Одним из таких сатирических стихотворений Гуда является – «*Hem!*», в котором речь идёт о ноябре. Этот осенний месяц ассоциируется у него с отсутствием чего-то положительного. Не явно, но подразумевается, что в ноябре отсутствует то, что обычно интересует человека. Стихотворение выражает идею оторванности от человечества и от природы. Этот тоскливый месяц ничем не наполнен, лишь всяческими «*нет*». В ноябре, как утверждает Гуд, даже погода скучна: так скучно, что нет «рассвета» и «сумерек», «солнца» и «луны»; нет веселых жужжащих пчел, нет цветов, нет сердечности. Кроме того, не существует никакой социализации или забавных

вечеринок. Нет никаких поездок, почты, новостей. Ноябрь – это самый жалкий, самый пустой месяц года.

Важные стихи Гуда этого периода включают в себя ряд сонетов, многие из них заслуживают большего внимания, чем они получили у современников. В этих произведениях Гуд показал себя достойным последователем Китса. Сонет «*Тишина*» замечателен своей философской мыслью и необычным взглядом на вроде как понятное всем слово – тишина. Существует два вида тишины, одна – где нет никаких звуков, другая – где нет человека, хотя в древних руинах «слышен вой гиен и совы машут крыльями устало». Исчезновение людей из среды их жизни создаёт зловещую «тишину» – наполненную звуками природы, но также полную молчанием человека.

К 1830-м годам романтическое движение достигло своего пика и уже начало впадать в обыденную сентиментальность и мелодраму, от которых Роберту Браунингу и Альфреду Теннисону суждено было спасти английскую поэзию. Но постромантический сентиментализм, который проявился в поэзии сестёр Бронтё, занимает в ней вполне достойное место.

Сёстры Бронтё, получившие известность своими романами, начинали, как и многие писатели, с поэзии. Стихотворения **Эмили Бронтё** заслуживают большого внимания и высоко оцениваются критикой и читателями. В оригинале они изумительно звучат, простые слова в каком-то необыкновенно идеальном порядке. Её поэзия не создавалась ради себя самой и не заявляла о каких-то своих принципах, формах, идеях. В своих стихах Эмили не используют какие-то особые поэтические средства, чтобы утешить и успокоить читателя, в них замечательно некое языческое ощущение природы, восхищает глубокая меланхолия, отсутствие жалобных интонаций и сентиментальных пассажей. Произведения Эмили обращены больше к уму человека и, что особенно важно, музыкальны. Её яркие, подчас пылающие мысли заключены в простых и неторопливых строфах. Эти красивые и благородные стихи полны гармонии, какой-то тревожности духа, стойкости и, конечно же, безупречно искренни.

Эмили Бронтё считали мистиком, христианским поэтом, называли еретичкой, язычницей, даже психическим гермафродитом и лесбиянкой. Однако, как отмечала Мюриэл Спарк, «акцент на любом из этих аспектов её разума или природных качеств... может оказаться ошибочным, поскольку никто не представляет её как творческую личность в её целостности» (*Muriel Spark. The Informed Air: Essays. 2014. P. 109*).

Викторианец Суинбёрн наиболее точно определил суть Эмили Бронтё, и, как ни странно, именно он выразил её в самых сжатых выражениях: «В страстном великом гении Эмили Бронтё был темный бессознательный инстинкт примитивного поклонения природе». Суинбёрн здесь отметил три наиболее важных фактора в её творчестве: инстинктивность и «темный бессознательный» порядок Эмили; её пантеизм и её страсть.

В стихотворении «*Защити меня*» её пантеистическая концепция жизни тесно связана с инстинктивным свойством её мысли и выражения. Эмили создаёт образ «Бога видений», – в основе которого лежит внутреннее желание постоянного бегства из реального мира. Эмили призывает своего «Бога видений» как образ природы, который даёт ей единство самоощущения; она вопрошает его с помощью Разума о своей сущности, но единственный ответ заключается в её собственном определении одержимого духа, которого она готова почитать:

Тебя, чей вездесущ алтарь:
Фантом, мой раб, мой друг, мой царь.

Эмили не находит в природе, как «вордсвортианцы», источник духовного утешения или философскую опору. Она не ищет урока этики от своего бога, поскольку её «Бог Видения» представляет собой силу, которая ни поучает её, ни потакает ей.

Конечно, увлечение Эмили Бронте миром, существующим в трансцендентном измерении, может привести к выводу, что она была мистиком, но мистицизм её был страстным, ибо страсть сообщала ритм и эмоции всему её творчеству. В ней можно увидеть, как это отметил Артур Саймонс, «парадокс страсти без чувственности». замкнутые в себе стихи Эмили с их метрическим дёрганием, безличными персонажами, незавершёнными желаниями и необоснованными метафорами изображают то место, которое преследовало детские фантазии всех Бронте. эта связь становится понятной в последнем, минималистском стихе, который воплощает в себе большую часть гения Эмили: «Сгущается сумрак ночи». этот фрагмент без знаков пунктуации (в рукописи), возможно, является частью более продолжительного диалога, полностью «абстрактен». подобно «ночному ветру», это стихотворение с интенсивным желанием, которое, однако, не превращается в человеческую драму. лирический герой может быть живым или мертвым, находится внутри или снаружи, в вышине или внизу. однако последняя строка постоянно держит в напряжении наши ожидания: «но не могу идти я». но вопросы: куда мы идем, или по какой причине, по-прежнему теряются в столкновении с непогодой в этом стихотворении. «В конце концов, – говорит Анжела Лейтон по поводу этого стихотворения (*The Cambridge Companion to the Brontës*. 2002. P.69), – есть только грубая, иррациональная сила и стихотворная форма, которая проталкивается и пробирается сквозь невидимые препятствия».

Слова Шарлотты Бронте о характере Эмили точно характеризуют обе крайности: силу и простоту последней. «под незамысловатой интеллектуальностью, необычными вкусами и внешней непринужденностью скрывалась тайная сила и огонь, которые могли бы насытить знаниями её разум и разжечь воображение героя; но у неё не было житейской мудрости; её возможности не были приспособлены к практическим делам».

Стихотворения Эмили Бронте, если можно так выразиться, близки к величию. Но так нельзя сказать о поэзии обеих её сестёр. Искренняя нежность чувств часто проявляется в стихотворениях **Шарлотты Бронте**, но, в основном, они мало поэтичны. Шарлотта, хотя она никогда не заботилась о своих романах, достигает результатов как прозаик рядом стилистических эффектов, но для коротких стихотворений её метод не очень подходит. В них теряется всё наиболее существенное, что свойственно именно поэзии, а не прозе. И всё же многие её стихотворения изображают женскую верность и тоску, упрёки и мечтания. Свойственное всем сёстрам обращение к внутренним движениям души и переживаниям, проявляется в стихотворении «*Вечернее утешение*», где наступление сумерек успокаивает напряжённые эмоции дня, даёт возможность забыть дневные печали и беды. И этот «час одиночества во мраке» позволяет ей «обрести и жизнь, и мир».

В поэзии кроткой **Энн Бронте**, как и в её прозе, есть нечто привлекательное, и её религиозные мотивы в некоторых произведениях напоминают святыне песни. В лучших её стихотворениях больше искренности и меньше сентиментализма, чем в большинстве гимнов других поэтов. В них прекрасная простота лирики Энн превращается в скорбь и страдание, как например, в стихотворении «*Призыв*». В стихах Энн проявляется её суть, которую выразил У. Т. Хейл в своей монографии «Энн Бронте: её жизнь и творения» (1929): «Истина о ней заключается в том, что её кротость была не слабостью. Она была по-детски бесхитростна во многом, но у неё была сила воли и сила характера, которые всегда исполняли диктат её чувства долга». Стихи Энн часто отвечают более мучительным видениям Эмили с призывом к вере и жизнерадостности. С другой стороны, Эдвард Читэм во введении к «Стихотворениям Энн Бронте» (1979) отметил, что Энн «является самой интеллектуальной и логичной из всех Бронте».

Несмотря на «приятный внешний вид», у Энн не было серьезных женихов в течение всей её короткой жизни. Но есть предположения, что она была влюблена в Уильяма Уейтмана, привлекательного, цветущего молодого человека, который служил викарием у преподобного Патрика Бронте с августа 1839 г. до его смерти от холеры в сентябре 1842 г. Свои чувства и

переживания после его смерти Энн выразила в двух стихотворениях: *«Воспоминание»* (1844) и *«Ночь»* (1845). Никаких других романтических связей у Энн не было до её смерти от чахотки в возрасте двадцати девяти лет. Стихотворение *«Ночь»*, которое отмечено стремлением к жизни, какой бы трудной она ни была, всё же вызвано голосом прошлого, рождающим счастливые видения в ночные часы. Элегический настрой этого стихотворения подобен многим стихотворениям Эмили Бронте, но он скорее восторженный, чем скорбный.

Эдвард Бульвер-Литтон не считался большим поэтом, он более известен своими романами. Но в юности писал романтические стихи под влиянием Байрона и влюблённости в некую девушку по имени Люси. Прежде чем их отношения могли развиваться на платонической стадии, таинственная девушка один прекрасный день внезапно исчезла, мучаясь по настоянию отца в губительном для неё браке и вгоняя молодого Эдварда в «байроническую» меланхолию. Три года спустя девушка написала Бульверу, что все еще влюблена в него – и умирает. Она действительно умерла. Лишь в 1833 г., Бульвер, путешествуя по Англии, совершил паломничество к её могиле в Улсуотере.

До поступления в университет Бульвер сочинил поэму *«Измаил: Восточная сказка»* в подражание Байрону и вместе с другими своими юношескими стихами издал её на средства матери. Несмотря на плохие продажи, молодой Эдвард получил признание у сэра Вальтера Скотта. В 1823 г., находясь на втором курсе Кембриджского университета, Бульвер издал новый сборник стихов *«Сорняки и полевые цветы»*, а в 1825 г. получил университетскую награду за стихотворение *«Скульптура»*. Будучи денди, и следуя во всём своему образцу, лорду Байрону, он завёл короткий роман с бывшей любовницей великого поэта леди Каролиной Лэм, которая, по словам известного биографа Эдварда Бульвера-Литтона – Аллана Кристенсена (1976), «косвенно привела его к пожизненным мукам неудачного брака с её протеже Розиной Уиллер».

Эдварда Фицджеральда знают больше как переводчика на английский язык знаменитых *Рубаи* Омара Хайяма. Мелодичный стих Фицджеральда настолько восхитителен, что глубина и ясность хайямовских мыслей создаёт неповторимую и удивительную поэтическую атмосферу. Отсутствие литературных амбиций Фицджеральда в течение многих лет являлось предметом общих разговоров среди его друзей; на самом деле ему было почти 50 лет, прежде чем он начал работу, которая сделала его знаменитым. Но Фицджеральд писал и оригинальные стихи, мастерски выполненные и подчас ироничные. очаровательные стихи, написанные весной 1831 г. под влиянием «веселых старых писателей более мужественных времен» и напечатанные в *Ежегоднике Хона* под заголовком «луга весной», привлекли читателей. одним из таких является стихотворение *«Конец рыцарства»*, замечательное своим ритмом, игрой слов и постоянной улыбкой.

Три «кита» викторианской поэзии:
Браунинг, Теннисон, Арнольд

История английской поэзии XIX века отмечает постепенный, но радикальный сдвиг в отношениях художника с его читателями. Романтики находились в оппозиции обществу, и это разобщение ярко бросалось в глаза. но даже при том, что романтическим поэтам приходилось терпеть злоупотребления или пренебрежение, они ни в коем случае не думали о том, чтобы отречься от традиционного права поэта говорить за его век. однако к концу века конфликт, столь решительно начатый, был утрачен, и художник пришел к согласию со своими современниками. В качестве компенсации поэты начертали на своих знамёнах вероучение эстетизма, которое носит название «искусство ради искусства». сначала Россетти и Суинбёрн, затем Уолтер патер, Уильям Моррис и Оскар Уайльд, будучи апологетами этих идей, показали в своём

творчестве это отчуждение творца от всех остальных, кроме некоторых посвященных, убежденных в истинности этих форм искусства.

Между романтиками и прерафаэлитами находились Браунинг, Арнольд и Теннисон, возглавлявшие поэтический хор «великого викторианского полудня». Эти викторианские поэты, неспособные или не желающие поддерживать дух воинственной самодостаточности, который поддерживал романтиков, достигли сближения со своей аудиторией, найдя компромисс с этическими принципами среднего класса того времени, сознательно жертвуя при этом художественной достоверностью. В то же время отличительной чертой Браунинга, Арнольда и Теннисона как литераторов является некая аристократическая отчужденность, упрямая несговорчивость, которая, проявилась там, где современный общественный порядок предполагает произвольное соответствие своим требованиям.

Роберт Браунинг. В юности находясь под влиянием Байрона и Шелли (Браунинг случайно наткнулся на «Королеву Мэб» Шелли в книжном киоске и в результате усвоения её идей стал атеистом), Роберт постепенно обратился к религии. По этой причине в нём соединился романтизм и пуританизм, позволивший ему сосредоточиться на изучении человеческой души. Браунинг был, скорее, одним из викторианских романтиков, чем классическим викторианским поэтом. Давайте посмотрим на Браунинга, который использовал радикально новую поэтическую форму – по существу новый жанр со своими собственными правилами – и читатели просто не знали, что делать. Вместе с Теннисоном и Данте Габриэлем Россетти Браунинг изобрел драматический монолог, включающий в себя цепь философских размышлений, воспоминаний, исповеди, особенно ту его форму, в которой главный герой не представлял собой поэта, и поэтому идеи и суть его высказываний отличалось от тех, в которые верил сам поэт. Он использовал сложные, часто тайные слова, он делал сложные, часто неясные намеки. Другими словами, он не писал привычным для читательской аудитории поэтическим стилем, и потому его ценили особо подготовленные, образованные читатели.

В предисловии к «Лирическим балладам» 1815 г. Вордсворт заявил, что великим поэтам приходится «создавать вкус, которым они должны наслаждаться». Другими словами, читатели должны узнать новые правила – сигналы для читателей – которые позволяют им знать, что делать дальше. Идея объединить две разные формы или стили в драматическом монологе (драма и лирика) принесла Браунингу известность как поэта-новатора. В своем понимании различных аспектов человеческой природы, в его способности драматически представлять их, Браунинг выделялся среди поэтов великого поэтического века. В драматическом монологе он поставил себе задачу раскрыть внутренний мир героя в момент духовного кризиса или большого эмоционального напряжения. Браунинг был философом в своей поэзии, но при этом стиль его монологов напоминал разговорный, прямота и живость выражения чувств и мыслей его персонажей привлекала читателей, хотя многие отмечали недостатки его поэтической формы.

Было бы абсурдом называть человека поэтом, который не умеет *петь*, то есть писать красивые, легко читающиеся стихи. Браунинг был поэтом, но не всегда певцом. Его стремление воспроизвести мельчайшие, мимолетные оттенки всех движений души со скрупулезной точностью, ничего не упустив и не отбросив, привело к сложности его поэтической речи. Когда Браунинг напрягает свой размер, пытаясь вместить больше смысла в строку, чем она может выдержать, не потеряв изящества, когда он жонглирует надуманными и непонятными рифмами, вводит разные оговорки, отступления, намёки на неизвестные обстоятельства, он перестает быть поэтом и ставит под угрозу свои лавры. Тонкий психологический анализ, сочетающийся в ряде произведений Браунинга со сложностью поэтического языка, оказал большое влияние на поэтов XX века: Эзру Паунда и Томаса Элиота.

«*Любовник Порфирии*», впервые появившийся в 1836 г., является одним из самых ранних и самых шокирующих драматических монологов Браунинга. Читатели, привыкшие счи-

тать само собой разумеющимся, что главный персонаж любого произведения был либо поэтом, либо его идеализированной персоной, не знали, что делать, когда они столкнулись с маньяком-убийцей «Любовника Порфирии». Уже первые строки создают зловещее ожидание мрачных событий, которые затем последуют. Очевидно, что «спикер» (главный персонаж) стихотворения безумен, поскольку он душит свою возлюбленную её же собственными волосами, чтобы навсегда сохранить мгновение совершенной любви, которую она ему показала своими действиями. В этом стихотворении Браунинг предлагает сложное психологическое исследование безумного человека, который использует разум и аргументацию, чтобы объяснить и осмыслить свои действия. Читатели XIX века в Англии, несмотря на строгие общественные нормы морали, были очарованы историями о проституции, неза мужних матерях и различных преступлениях, а газеты были полны историй, готовящих общественный вкус к скандалу. Браунинг не только предлагает шокирующую историю об аморальных и незаконных поступках, но и усложняет его, вызывая дополнительные эмоциональные реакции у читателей. Это стихотворение, как и большая часть творчества Браунинга, объединяет секс, насилие и эстетику. Как и многие викторианские писатели, Браунинг пытался исследовать в своём произведении границы чувственности. «Только Браунинг может объединить действие и психологию» – отмечал Оскар Уайльд в письме к Х. К. Марильеру от 8 ноября 1885 г.

Сам Браунинг не боялся страсти, когда легкое чувство было литературным. Кто-то, когда поэт умер, сочинил сонет, поминающий его как «Поэта Любви». Может показаться странным, что философ, психолог, человек, чья грубоватая гениальность вызвала столько критики, должен оплакиваться как «Поэт Любви». И все же Браунинг таким был. В период ухаживания за Элизабет Баррет он сочинил стихотворение «*Ночная встреча*». Именно эта влюблённость Браунинга побудила его написанию «самого чувственного стихотворения, которое он когда-либо создал» (*Richard S. Kennedy; Donald S. Hair. The Dramatic Imagination of Robert Browning: A Literary Life. University of Missouri Press, 2007. P. 135*).

Браунинга интересовала психология людей, совершающих определённые поступки или действия. Будь то мужчины или женщины, особенно в момент, когда их общий крест, их любовь заставляла их эмоционально переживать. Можно сказать, что драматизм в его стихотворениях – это результат многих предшествующих драматических решений его героев. Таковы стихотворения «*Любовь к жизни*» и «*Жизнь в любви*», созданные также в период его увлечения Элизабет Баррет, но напечатанные уже после их бракосочетания. Но они не отражают возвышенную любовь самого Браунинга. Может, в этих стихотворениях заключены сомнения поэта, когда он анализирует разные формы проявления любви, когда близкий человек полон решимости ускользнуть. Персонажи Браунинга являются в некотором роде «анти-этическими» типами, которые становятся одержимы объектом своей любви или ненавистью к нему, что перестают жить полноценной жизнью, или интуитивно реагируют на удовольствия мира.

С поэтической точки зрения интересно стихотворение «*Милашка*» (*A Pretty Woman*). Есть предположения, что портрет «милашки» списан 17-ти летней знакомой супругов Браунингов – Джерардины Бейт, которую её родная тётя называла существом «столь же чистым, как ангелы», но которому «нельзя доверять ходить по улице одной, чтобы она не убежала с первым попавшимся ей на углу мужчиной». Это стихотворение привлекает своими необычными рифмами, множественными аллитерациями, прыгающим ритмом, любопытными метафорами. Именно его поэтическая составляющая необычна и нова:

Пока любви нет – не преступно
С милашкой быть!
Гром может бить
Лишь землю – небо неприступно.

История знаменитой встречи, ухаживания и последующего брака 12 сентября 1846 г. между поэтессой **Элизабет Баррет** и поэтом Робертом Браунингом стала одной из самых известных любовной историей эпохи королевы Виктории. Они оба были сами по себе литературными гигантами викторианской Англии XIX века. Ещё до их знакомства Элизабет Баррет восхищалась драматической лирикой Роберта Браунинга, а Роберт ценил поэзию Элизабет. Переписка между ними началась 10 января 1845 г., когда Элизабет получила от Браунинга первое письмо с просьбой увидеться: «Я всем сердцем обожаю Ваши стихи, милая мисс Баррет, – и это не бесцеремонное хвалебное письмо, которое я напишу... Я, как я уже сказал, люблю Ваши книги всем сердцем – и я также люблю Вас».

В руках учёных находятся 573 любовных письма, которые охватывают период ухаживания, расцвет их любви и запрещённый родителями брак между ними. Эти письма захватывают читателей своей нежностью, трогательностью, искренним интересом друг к другу, в них содержится история постепенного развития отношений от простого любопытства до настоящей любви. Красота любви Барретта и Браунинга была важным аспектом их эпохи, когда мужчины и женщины романтически смотрели в прошлое, особенно в средневековье. Эта хрупкая бледная женщина оказалась той, какую Браунинг искал всю свою жизнь: она показалась ему небесным воздушным созданием с горящими глазами и лучезарной улыбкой на лице. Поэт понастоящему влюбился, Элизабет он также понравился. Переписка продолжалась.

20 мая 1845 г. Браунинг пришёл к Элизабет Баррет и впервые увидел её «маленькую фигуру, которая не поднималась с дивана, бледное лицо обрамленное локонами, большие, нетерпеливые, задумчивые глаза», и, как сказала сама Элизабет Барретт, «он больше никогда не покидал меня». А вот строки из письма Элизабет Баррет от 4 июня 1846 г. к Роберту Браунингу: «Вы так безупречны, так проникновенны, добры и нежны – Вы так дороги, что у меня нет слов для ответа Вам».

В своих письмах Браунинг называет **Элизабет Баррет** «моей маленькой португалочкой» (в честь Камозенса, которого Баррет любила), она – втайне от него – начинает сочинять сонеты, которые потом составят самый известный её цикл – *«Сонеты с португальского»*, выразив в них свои чувства и огромную любовь к Роберту. Эти сорок четыре сонета, какими бы неравноценными они ни были, принесли Элизабет Браунинг славу и уважение её современников к её поэзии:

Как я тебя люблю? Даю ответ.
До глубины души, её высот,
Когда она, вознёшись, познаёт
Край Бытия и Благости расцвет.

Известный шотландский писатель и критик Джон Уилсон («Кристофер Норт») заявил, что во всех стихах Элизабет Барретт была «красота», а некоторые из них были просто «совершенны», и она очень способствовала развитию викторианских представлений о средневековье через своё творчество. Удивительная история любви Элизабет Баррет и Роберта Браунинга привлекает современных читателей так же, как и читателей викторианской эпохи. Каждый человек любит настоящую историю любви. Тем не менее – биография и литература должны быть разделены, чтобы получить истинное представление о «Португальских сонетах».

Элизабет Баррет Браунинг была одним из великих экспериментаторов в поэзии XIX столетия. Ко времени её брака с Робертом Браунигом она была признана критиками за её часто инновационный и многообещающий стих. Действительно, когда Уильям Вордсворт умер в 1850 г., Баррет Браунинг серьезно рассматривалась в качестве его преемника на звание поэта-лауреата, соревнуясь с Теннисоном. В течение всей своей жизни она продолжала развивать

свои навыки в лирической, религиозной, балладной и гражданской поэзии. И любовь Элизабет проявилась не только её в чувствах к Роберту, но и в её отношениях к угнетённым: детям, работающим по 10–12 часов на фабриках, к женщинам, борющимся за свои права в современном обществе, и даже к домашним животным (стихотворение «*К Флэшу, моей собаке*»).

Едва ли не самым прославленным стихотворцем викторианской Англии был **Альфред Теннисон**, чья широкая известность среди читателей основывалась главным образом на его лирических стихах и поэмах. Когда в 1892 г. Теннисон умер, 11000 человек подали заявки на билеты на его похороны в Вестминстерском аббатстве. Однако в XX веке популярность поэзии Теннисона пошла вниз. В своих эссе о древности и современности Томас Элиот отмечал: «Теннисон – великий поэт по вполне понятным причинам. У него есть три особенности, которые у авторов редко встречаются вместе, кроме как у величайших поэтов: плодовитость, разнообразие и абсолютный профессионализм» (Т. 5. *Eliot, Essays Ancient and Modern* (London: Faber and Faber, 1936), p. 175).

Таланты, благодаря которым Теннисон получил и сохранил свое место среди великих поэтов Англии, в первую очередь принадлежат художнику. Его гений был ярок и музыкален, но он также соединён с серьезной сдержанностью и терпением, которые не позволяли поэту ничего отдавать в печать, пока эти произведения не были доведены до совершенства. Этот его «закон чистого и безупречного мастерства» (по определению Мэтью Арнольда) охватывал гораздо больше характеристик его поэзии, чем просто язык. Та же способность Теннисона контролировала композицию его работ; это проявлялось в симметрии каждого произведения в целом, в подчинении каждой детали единому плану, в распределении света и тени, в осторожном использовании украшательств. Его универсальность не менее примечательна: ни один английский поэт не оставил шедевры в столь различных поэтических формах. Благодаря этому разнообразному и непревзойденному мастерству Теннисон входит в когорту великих английских поэтов.

Придя после великих романтиков, Теннисон унаследовал их достижения в повторном открытии поэтических тем, очищении и обогащении английского поэтического стиля, освождении английского стиха, который он использует как сознательный, заботливый художник. По тематике и форме своей поэзии Теннисон примыкает во многом к традициям «Озерной школы». Но то, что у Вордсворта или Кольриджа звучало поэтически страстно, ибо творилось с мыслями о свободе, равенстве и счастье, у Теннисона проявлялось в спокойных, вялотекущих, многословных поэтических формах и строках. В лирике других поэтов есть более страстные, крылатые движения, чем в его стихотворениях, но самое большое достижение Теннисона заключено в медитативной, музыкальной, декоративной поэзии, как в поэмах Мильтона или одах Китса.

Теннисон выразил с абсолютным мастерством бесконечные великие эмоции человеческой природы: любовь, радость, горе, надежду, уныние, ответы души на воздействие мира и природы, чувство ужасной тайны в человеческой жизни, расплывчатые, но настойчивые инстинкты, которые стремятся к бессмертию, и, кажется, обещают ему тоскующую веру в божественную доброту. Особенно его слава возросла после публикации обширной дидактической поэмы «*In Memoriam A.H.H.*» (1850), где позитивизм сочетается с благочестием, дань его рано умершему другу Артуру Хэллэму, с которым Теннисон познакомился ещё в Кембридже. Некоторые современные авторы, как Джонс Гаррет («Альфред и Артур: история дружбы», 2001), считают, что между Теннисоном и Хэллэмом были гомосексуальные отношения. но это только предположения, ибо факты говорят о другом: Артур Хэллем влюбился в сестру Теннисона Эмили, когда жил в Линкольншире у семьи Теннисонов, и очень эмоционально писал об этом в своих письмах. В том же 1850 г. Теннисон сменил Вордсворта, получив звание поэта-лауреата. Его хвалили в литературных кругах, и он также пользовался большой популярностью в

светском обществе. ни один из поэтов-лауреатов до него не создавал, и регулярно, так много поэтических сочинений разных форм, обращаясь к разным слоям общества.

Самым известным произведением Теннисона был цикл поэм «королевские идиллии», состоящий из 12-ти книг (1885), в основу которых лёг средневековый артурианский цикл легенд. Интерес Теннисона к легендам, связанным с королём Артуром, оставался неизменным на протяжении полувека. Баллада «*Леди из Шалота*» (1832) была лирической прелюдией к этой обширной теме; два родственных текста: о сэре Галахаде, сэре Ланселоте и королеве Гвиневре – нашли место в двухтомнике 1842 г., в котором также был напечатан небольшой фрагмент «смерть Артура» (*Morte d'Arthur*).

Первая, самая ранняя версия «леди из Шалота», содержала двадцать строф и была написана, когда Теннисону было всего 22 года. она была включена в «стихотворения»: том, изданный к концу 1832 г., хотя на титульном листе стояла дата 1833 г. Теннисон был огорчен и испуган негативными отзывами некоторых критиков, в том числе оскорбительной статьей Джона Уилсона Крокера в «Куотерли Ревью» (6 апреля 1833 г.). Впоследствии он пересмотрел своё стихотворение, удалив одну из строф, и в 1842 г. оно было переиздано. Использование настоящего времени и постоянная, довольно сложная схема рифмовки *aaaabccsb* наполняют эту балладу чувством близости и непосредственности. Теннисон замечательно передает повторяющуюся монотонную жизнь леди, заключенную в «четыре, с башнями, стены» на тихом острове Шалот, на которую наложено проклятье (а не сама она «Волшебница») – постоянно плести узоры на полотне, наблюдая за событиями внешнего мира только в зеркале. Иначе она умрёт, бросив свою работу. запоминается сочное описание Теннисоном энергичного сэра Ланселота, в которого леди неожиданно влюбляется, выходит из своей башни, садится в лодку и плывет к замку Камелот, облаченная в девственное «белоснежное» одеяние. но заклятье исполняется, и сэр Ланселот смотрит на её мертвое тело. по иронии судьбы он не понимает, насколько Леди с острова Шалот очарована им. Любовь мертвой Леди безответна – Ланселот просто говорит всем присутствующим:

«Её была прекрасна стать,
Господь, даруй же благодать
Ей, Леди из Шалота».

Теннисон был самым популярным поэтом эпохи королевы Виктории, можно сказать, всецело национальным поэтом. Лоуренс В. Маззено утверждает, что «ни один поэт никогда не был так тесно связан со своим временем, как Альфред Теннисон. Викторианцы были очарованы его поэзией. Он мог заставить их плакать... Он мог разжечь споры... И, прежде всего, он мог предложить читателям возможность надежды, возникающей из горя...» (*Laurence W. Mazzeno. Alfred Tennyson: The Critical Legacy. New York: Camden House, 2004. P. 1*).

Среди главных викторианских авторов **Мэтью Арнольд** уникален в том смысле, что репутация одинаково распространяется и на его поэзию, и его прозу; хотя поэзии была отдана только четверть его творческой жизни. Стихотворных произведений Арнольда намного меньше по объему, и они менее разнообразны по интересам и диапазону, чем у его двух более популярных современников, Теннисона и Браунинга. Но они отражают, в определенных направлениях, даже более точно, чем поэзия вышеупомянутых авторов, некоторые специфически значимые тенденции мысли XIX века. По своим интеллектуальным симпатиям и интересам Арнольд был гораздо ближе к Браунингу, чем к Теннисону. Как и Браунинг, Арнольд был в значительной степени человеком мира, хотя, в отличие от него, он старательно скрывал эту сторону своей поэзии.

Более всего Арнольд стремился к ясности, к классической красоте и правдивости слов и образов. Современная поэзия, считал Арнольд, чтобы хорошо отражать век, «может суще-

ствовать только благодаря её содержанию: становясь полными краткими биографиями великих современников». Поэзия – это нечто большее, чем «Красота Китса, чем Правда и Красота Правды». Поэзия, по мнению Арнольда, источник моральной терапии для современников и заместитель слабеющей христианской веры. «У Поэзии – две задачи: одна, чтобы совершенствовать мысли и чувства; другая, чтобы возвышать разум музыкой слова, многочисленными намеками и возвышенным стилем».

Восприятие Арнольдом красоты и величия в искусстве переместилось от эстетического воздействия к воздействию моральному, которое влияет на поведение и характер человека. Поэзия Арнольда свидетельствует о том, что его автор отказывался идти на компромисс с духом своей эпохи, в гораздо большей степени, чем это справедливо для Теннисона или Браунинга. Анализируя сложное, больше интеллектуальное, чем чувственное творчество Мэтью Арнольда, профессор Е. Д. Джонсон («Диалог Разума с самим собой») отмечает: «Главные герои его стихотворений – неизменно одинокие и изолированные фигуры, чуждые их среде».

Арнольда нельзя назвать поэтом-лириком, хотя некоторые его стихотворения, как, например, стихотворение *«Requiescat»*, достаточно музыкально, лирично, наполнено незабываемой грустью и медитативностью. Оно посвящено некоей женщине, чья смерть может скрывать жалобы и упреки в тоскливой и трудной жизни женщин XIX века в целом: может, она была одной из тех соблазнительных, умных и творческих женщин, у которых никогда не было, по словам Вирджинии Вульф, «собственного пристанища».

Интересны споры, касающиеся двух стихотворений Арнольда: *«Одиночество: к Маргарите»* и *«К Маргарите: продолжение»*. Была ли французская девушка, в которую Арнольд влюбился в Швейцарии, реальной или воображаемой. В письме к Клафу от 29 сентября 1848 г. Арнольд писал, что «задержался однажды в гостинице «Бельвю» ради голубых глаз одной из её обитателей». Всё же можно предположить, что Маргарита была действительно реальна, как и были настоящими мучения влюблённого, который не мог отделиться этой страсти. Постоянное чувство одиночества, свойственное поэзии Арнольда, наполненное иллюзорным счастьем мужчин, которые *«Мечтали, что сердца сольются // В одно, и с верой в эти дни // Сквозь одиночество пробьются»* проявилось в одном из самых известных стихотворений Арнольда – «Одиночество. К Маргарите», а также в бескомпромиссных и парадоксальных строках: *«Нас – миллионы одиноких»* сопутствующего стихотворения («К Маргарите: продолжение»).

Нотки тоски, как и отчаяния, звучащие в этих произведениях с особенной силой, постепенно переходят от настойчивого поиска причин расставания в первом стихотворении, к более мелодичной и спокойной лирике второго. Но горечь расставания как никогда была сильнее чувством Арнольда:

Ошибся я! А может, знал,
Что всё случится очень скоро!
Душа – себе же трибунал,
И веры рушится опора.
Взлёт и паденье наших нег
Отвергла ты; – Прощай навек!

Классическая форма, которую приняло уныние Арнольда, заслуживает внимания. Он был назван самым классическим поэтом в английской литературе со времен Мильтона. Пропитанный духом эллинистического стоицизма, его стих был отполирован и прозрачен.

Другие поэты «викторианского полудня»

Аделаида Энн Проктер была любимым поэтом королевы Виктории. С раннего возраста проявляла она любовь к поэзии, нося с собой, будучи еще маленьким ребенком, «крошечный альбом...», в который её любимые отрывки были скопированы для неё рукой её матери, прежде чем она сама смогла их записать... как маленькая девочка носит куклу».

Первое опубликованное стихотворение Аделаиды Проктер – «Ангелы-служители» – появилось в 1843 г., но её поэтическая карьера была начата через 10 лет, когда она отправила свои стихотворения Чарльзу Диккенсу, другу своего отца (поэт Барри Корнуолл), для издания их под псевдонимом «Мэри Бервик»: «ради папы, а не ради них самих», как она отметила в предисловии к сборнику «Легенды и лирика» (1866). Диккенс даже и не знал, что «мисс Бервик» – это известная ему девушка: Аделаида Проктер. И только в своём восхитительном письме к мисс Проктер от 17 декабря 1854 г., Диккенс, мудро размышляя о жизни и личности воображаемой мисс Бервик, написал: «...ты доставила мне столько удовольствия и заставила меня пролить так много слез, что я могу думать о тебе сейчас только в связи с чувствительностью и изяществом твоих стихов».

Стихотворения мисс Проктер были очень популярны. Ковентри Патмор в автобиографическом фрагменте о ней (1877) заявил, что её поэзия превосходит по спросу любого другого живущего автора, кроме Теннисона. Именно к этим двум поэтам королева Виктория обратилась с письмом об утешении друга в 1872 г. Она процитировала фразу из «In Memoriam» и строку из «Ангела смерти» – «самого прекрасного стихотворения Ад. Проктер».

Первая серия легенд и историй Проктер была посвящена Матильде Хейс (1820–1897), которая в это время жила в «женском браке» с американской актрисой Шарлоттой Кушман и с которой Проктер тесно дружила. Джилл Грегори, преподаватель Университета Нотр-Дам в Лондоне, предполагает, что Проктер, возможно, была лесбиянкой и влюблена в Матильду Хейс, одного из членов Общества содействия трудоустройству женщин, хотя другие критики называли их отношения только «эмоционально насыщенными». Изабель Армстронг в своём, одном из лучших, исследований – «Викторианская поэзия: поэзия, поэтика и политика» (1993) – отмечала, что Проктер «фактически олицетворяет интересы женщины-поэта того времени». Но её женская поэзия содержит также признаки подавленных эмоций и желаний.

Аделаида Проктер – одна из самых важных поэтесс XIX века. Она сочиняла религиозные, дидактические и любовные стихотворения, в которых изображала бездомных, бедных и падших женщин. Её непритязательные стихи имеют дело с простыми эмоциональными темами, выраженными незамысловатой формой и «имеют очарование, которое едва ли можно объяснить на основании высоких литературных достоинств, но которое, скорее, связано с тем фактом, что они являются изысканным выражением серьезной и благотворительной жизни» (*Британская энциклопедия, 1911*). Таковые её стихотворения, посвященные любовным чувствам: «Вопрос женщины» и «Символ Любви». В последнем стихотворении мы видим глубокое знание поэтессой женской психологии: она ярко изображает то, что привлечёт внимание «девы» к влюблённому в неё юноше или рыцарю, намекая ему на особый подарок ей. А с другой стороны, пишет поэтесса, этот дар потом будет брошен небрежно среди всяких «побрякушек».

Поэтических книг **Артура Хью Клафа** немного, и большая часть их была издана после его смерти. У его поэм и стихотворений есть определенные повествовательные достоинства и психологическое проникновение, а некоторые из его текстов достаточно мелодичны и соответствуют их глубине мысли. По словам Гленн Эверет, Клаф считается одним из самых перспективных английских поэтов XIX века в связи с некоторой сексуальной откровенностью, которая потрясла его современников. Жена Клафа в своих воспоминаниях о нём отмечает «его

абсолютную искренность мысли, его сильное чувство реальности, которые не позволили ему сочинить что-либо поверхностное».

Клаф занимает высокое и постоянное место среди викторианских поэтов не только потому, что он представляет собой эпоху английской мысли, а потому, что он представляет её очень индивидуально. Можно найти в его стихах различные недостатки; частую нерешительность, которая в большинстве случаев вредит их моральному воздействию; некоторую фрагментарность, слабость структуры произведения, случайные затруднения в ритмике. Но при таком искреннем восхищении всем лучшим в телесном и внутреннем мире, его юмор, смелый и тонкий, его нравственный пыл никогда не угасал. Он часто выступал против религиозных и социальных идеалов своего времени, принимал их за меланхолию и недоумение переходного периода. Он оказал большое влияние на более поздних поэтов, таких как Т. С. Элиот, и его лучшие работы намекают на радикальные эксперименты и раскол субъективности, которые станут отличительными чертами модернизма. Так Изабель Армстронг считает Клафа «поэтом-янусом», связанным с поэтической традицией XVIII века и предвосхищающего современность.

Чарльз Кингсли сочинял, в основном, прозу. Его стих, однако, имеет много достоинств и может быть прочитан с некоторым истинным удовольствием. Он обладал способностью к поэтическому творчеству, как и многим другим литературным формам. В 1855 г. журнал «Чемберс» призвал Кингсли вообще прекратить писать художественную литературу и вместо этого стать национальным лириком, поэтом для народа, как Бернс. По мнению критиков, Кингсли обладал всеми необходимыми способностями: оригинальностью, искусной непосредственностью, простотой, интеллектуальностью, интенсивностью чувств и «ясностью Данте». Однако он создал за всю жизнь лишь несколько приятных, но не очень талантливых баллад и стихотворений, таких как «*Санфо*» и «*Юность и старость*». Его чувство ритма кажется несовершенным, хотя слух его был верным, но часто музыкальность его стиха становится монотонной, его ритмические идеи редко поддерживались или счастливо развивались. Кингсли начинал блестяще и дерзко, но заканчивал слабо и болезненно, так что из совершенных работ он оставил мало или вообще ничего. В целом, Чарльз Кингсли был не столько гениальным поэтом, сколько человеком, имеющим много достижений в литературном творчестве и обладающим многими способностями.

Светские поэты-прерафаэлиты

Из раннего средневекового романтизма в середине XIX века возникла самая поразительная школа (художественная и литературная) во главе с Данте Габриэлем Россетти и его соотечественниками, которых называли – *прерафаэлиты*. Новое поколение, возглавляемое Россетти и Суинбёрном, были сторонниками идеи обособленности художника, ставя его художественную индивидуальность выше его социальной ответственности. Прерафаэлиты были свободным и неопределённым сообществом викторианских поэтов, художников, иллюстраторов и дизайнеров, чья деятельность продолжалась с 1848 г. до конца века. Черпая вдохновение в изобразительном искусстве и литературе, их творчество проходило в особой атмосфере и настроении, используя повествование, сосредоточиваясь на средневековых предметах, художественном самоанализе, женской красоте, сексуальном стремлении и измененных состояниях сознания.

В своей вызывающей оппозиции утилитарному духу, который сформировал доминирующую идеологию середины столетия, прерафаэлиты своим творчеством поддерживали эстетический принцип «искусство для искусства». Лишенные политической остроты, которая характеризовала большую часть викторианской литературы и искусства, произведения прерафаэлитов, тем не менее, включали элементы реализма XIX века в его внимании к деталям и в его пристальном наблюдении за миром природы. Прерафаэлитизм, как сказал Оскар Уайльд,

взяв на вооружение «три вещи, которые английская публика никогда не прощает: молодость, энергию и энтузиазм», парадоксальным образом проявил в своём творчестве как тоску по прошлому, так и сильный интерес к будущему.

В 1848 г. Данте Габриэль Россетти основал «Братство прерафаэлитов» с шестью другими молодыми людьми, главным образом живописцами, которые разделили его интерес к современной поэзии и также находились в оппозиции устаревшим требованиям современного академического искусства. Страсть прерафаэлитов к литературному творчеству была отражена в журнале «Герм» (1850), в котором печатались не только рисунки, но и обзоры, очерки и оригинальные стихотворения. Авторами журнала были поэт Ковентри Патмор, сестра Данте Габриэля – поэтесса Кристина Россетти. Редактором – брат Данте Габриэля – Уильям Майкл. Заинтересованный в красоте и звучании языка, стих прерафаэлитов экспериментировал с такими формами, как баллада, лирика и драматический монолог.

Важные литературные события нового содружества прерафаэлитов включали в себя сборник стихотворений Уильяма Морриса «Защита Гвиневры» (1858) и «Современная любовь» Джорджа Мередита (1862). Поэтический сборник Кристины Россетти «Рынок гоблинов» (1862) была первым безоговорочным литературным успехом прерафаэлитов. Иллюстрированный Данте Габриэлем в стиле, которому станут часто подражать, он явился знаковым изданием с точки зрения викторианской книжной иллюстрации. А критическая реакция на «Стихи и баллады» (1866) Алджернона Чарльза Суинбёрна, темы которых включали в себя некрофилию, садомазохизм и богохульство, заставила издателя даже отозвать сборник.

Данте Габриэль Россетти, как сказано, был основателем «Братства прерафаэлитов», лидером эстетического движения, которое повлияло на живопись, иллюстрацию и на поэзию викторианского периода, бросив вызов общественным устоям. В течение всей своей жизни Россетти поделил свой творческий интерес между живописью и поэзией, он часто сплетал литературу и искусство, изображал на картинах своих чувственных женщин, искал у них вдохновения в литературе, сочиняя свои сонеты как сопутствующие элемент к своим картинам. Подобно Блейку, Россетти также занимался книжной иллюстрацией, а также сочинял стихи к картинам, и не только к своим.

Патрон, критик и друг Россетти Джон Рёскин однажды назвал художника «великим итальянцем, затерянный в Аду Лондона». А один из современных биографов Россетти пишет: «Он присвоил прошлое для своих живописных и поэтических образов, но его искусство было всегда единственно его собственным, сразу же распознаваемым и незабываемым» (*Alicia Craig Faxon. Dante Gabriel Rossetti. Abbeville Press, 1989*). Впоследствии Уолтер Патер, главный идеолог эстетизма-художественного движения, исповедовавшего девиз «искусство ради искусства», – утверждал, что артистизм поэзии Россетти «искуплен той серьезной целью, той его искренностью, которая с готовностью соединяется с настоящей красотой». А настоящую красоту Россетти видел в женщинах, которые сопровождали его на протяжении всей его жизни.

Внешне Россетти нравился женщинам: он был темноволосым и темноглазым мужчиной, с красивым голосом, особенно когда он читал свои стихи. В начале 1850 г. Россетти встретил свою первую музу – Элизабет Элеонор Сиддал, «Лиззи», продавщицу магазина дамских шляп, которой было в то время 16 или 17 лет. По словам Уильяма Майкла Россетти, брата Данте Габриэля, Лиззи была «самым прекрасным существом, в котором царила атмосфера достоинства и величия: высокая, стройная, с высокой шеей и правильными, но несколько необычными чертами; зеленовато-голубыми неблестящими глазами, прекрасным цветом лица и щедрым богатством медно-золотых волос. У неё было скромное чувство собственного достоинства и насмешливая сдержанность». Данте «глубоко и сильно» влюбился в неё, и в 1851 г. они обручились, хотя и неформально. Через два года Лиззи начала страдать от повторяющихся приступов недомогания, невралгии и чахотки. Из-за сильных болей она стала принимать лауданум (настойку опия), создав для себя наркотическую зависимость. Какой бы ни была причина ее

плохого здоровья, употребление лауданума ухудшало её психическое и физическое состояние в целом.

И до брака отношения между Россетти и Лиззи были сложными, а общение Данте Габриэля с другими женщинами, особенно с моделью Энни Миллер, еще больше обострило их. Всё это привело к временному разрыву между Лиззи и Россетти в 1856 г. Невротическая энергия их страстных сцен находила выход в поэзии, и, скорее всего, стихотворение *«Лесной молочай»* (1856 г.) было написано именно в эти дни их разрыва:

Здесь я забыл свою беду
И мудрость, но всегда найду
В осколках прошлого звезду —
Тройных соцветий череду.

Лиззи покинула Лондон, чтобы поправить здоровье в Дербишире в 1857 г.

В это время, работая в Оксфорде с Уильямом Моррисом над созданием фресок для Оксфордского Союза, Россетти встретил ещё одну потрясающую 17-летнюю девушку – Джейн Бёрден, дочь театрального конюха. И он, и Моррис влюбились в неё, но из-за Лиззи Россетти не стал ухаживать за Джейн, которая приняла предложение Морриса, в 1859 г. выйдя за него замуж. После этого Россетти никогда не терял и не скрывал своей любви к Джейн и увековечивал её в своих картинах и рисунках. Оставив Лиззи в Мэтлоке в начале 1858 г., Россетти всё же решительно отказался от связи с Джейн, вступив в длительные отношения с Фанни Корнфорт (настоящее имя Сара Кокс).

Но в апреле 1860 г., после фактически двухлетнего отчуждения, Россетти решил выполнить своё обещание жениться на Лиззи, когда нашёл её в тяжёлом состоянии, истощенной, прикованной к постели, неспособной даже есть; она казалась умирающей. Россетти и Лиззи поженились 23 мая 1860 г. в Гастингсе. Вскоре после замужества, обрадованная беременностью, но все еще принимающая лауданум от утреннего недомогания, в мае 1861 г. она родила мертворожденную девочку и страдала от тяжелой послеродовой депрессии. 11 февраля 1862 г. вновь беременная Лиззи скончалась из-за передозировки лауданума.

Перед её похоронами Россетти поместил единственную рукописную копию своих стихотворений, ожидающих публикации, в гроб с Лиззи между щекой и волосами, говоря: «Я сочинял эти стихотворения, когда Лиззи болела и страдала, и, возможно, проявлял внимание к ней, пусть теперь они уйдут с нею». И хотя потом Фанни Корнфорт поселилась в доме Россетти на правах экономки, смерть Лиззи ввергла Россетти в более глубокую меланхолию. Оставаясь холостяком, Россетти вскоре начал страстный роман с Джейн Моррис, которая стала его великой любовью, главной музой и натурщицей с 1865 г. Джейн Моррис также страдала от плохого здоровья, однако годы их отношений совпали с частью его самой энергичной поэтической деятельности. В Фанни Корнфорт Россетти видел воплощение физического эротизма, а в Джейн Моррис – романтический образ небесной богини.

В 1869 г. Россетти решил издать свои стихотворные произведения, и в октябре он нанял Чарльза Хауэлла и других людей, чтобы выкопать из могилы своей жены единственную рукопись его сонетов, посвященных ей. В жуткой сцене, на фоне фонарей и костра, гроб Лиззи был эксгумирован, и рукопись (изъеденная червями) была поднята на поверхность.

В дополнение к сонетам в рукописи *«Дома жизни»*, который он, наконец-то, издал (1870), Россетти стал пересматривать другие свои стихотворения. В течение 1870-х годов Россетти снимал различные загородные дома с Джейн Моррис, продолжая писать стихи и добавлять сонеты, посвященные теперь своей новой музе, к циклу *«Дом Жизни»*. Таковыми являются сонеты *«Тихий полдень»* и *«Приют сердца»*. Многие критики считают этот цикл лучшим поэтическим творением XIX века. Точная хронология сонетов неизвестна, потому установить

точное соответствие каждого сонета с жизнью Россетти невозможно, но в них заключен дух, который проходит через все тонкости любви и жизни. В них мы видим глубочайшие чувства: рождение любви, её возрастание, её противоречивую власть, рождающую печаль разлуки, мучение от потери возможностей, неосуществленное честолюбие, глубокие сомнения – то есть события в значительной степени автобиографические. Думается, что «Дом жизни» можно поставить в один ряд с елизаветинскими сонетными циклами Шекспира, Спенсера, Дрейтона, Дэниэла:

Она подчас дитя в моих руках,
Средь тёмных крыльев, что к любви стремятся,
И слёзы по её лицу струятся —
Повёрнутом – на нём безмолвный страх.
Как часто, потерпев душевный крах,
В её объятьях я хочу остаться —
В той крепости, где бедствий не боятся,
Где сладость чар несходных на губах.

В сонетах Россетти много внимания уделено страсти, но не как простому удовольствию, а как надежде, печали, искреннему страданию. Россетти внёс радикальные изменения в темы и стиле викторианской поэзии. С скромным объём его поэтических работ является достаточно широким и по манере письма, и по сюжетам. Россетти был талантливым экспериментатором, и его оригинальная ритмика повлияла на поэзию конца XIX века. А эротизм и духовность его стихотворений восприняли многие поэты от Суинбёрна до Уайльда.

Из всех великих английских поэтов **Уильям Моррис** является тем, кого меньше всего можно рассматривать или оценивать как исключительно поэта. Для него поэзия не была изолированным искусством. Она была приложением к материалу ритмического языка конструктивных и декоративных принципов, общих для всех искусств. Моррис сочинял стихи, когда занимался ткачеством или дизайном, или печатал книги, изготавливал домашнюю мебель или украшал стены.

Поэтические книги Уильяма Морриса: «Защита Гвинеvры: и другие стихотворения» (1858) и «Земной рай» (1868) – вошли в Золотой фонд британской поэзии. Его первый сборник представляет собой последний результат романтического движения и показывает его связь со средневековой традицией посредством нового творческого понимания истории. «Защита Гвинеvры» является уточнением этого более позднего, глубокого средневековья. Этот сборник привлек к себе мало внимания, но баллады Морриса обладали огромной жизнеспособностью. Технически стихотворения в этом издании не совсем уверенны по исполнению, незрелы и довольно сырые. Но они были символом новой эры и появления нового поэта.

Годом ранее, в 1857 г., Джейн Бёрден стала позировать Моррису для его картины «Королева Гвинеvра» (другое название «Прекрасная Изольда»). Согласно легенде, Уильям написал на заднике холста: «Я не могу писать Вас, но я люблю Вас». Через год после того, как была опубликована его первая книга, Моррис женился на Джейн, и, будучи довольно богатым человеком, поручил Уэббу спроектировать «Красный дом» (Red House) в Кенте. Выйдя замуж за Уильяма Морриса, Джейн начала заниматься самообразованием, выучила итальянский и французский языки. С годами она превратилась в настоящую леди, чьи манеры и речь современники называли «царственными».

В «Защите Гвинеvры» Моррис берёт за основу артуровские средневековые легенды и создаёт на их основе более красивый цикл, чем, как пишут некоторые критики, Теннисон, чьи «Королевские идиллии» появились через год после сборника Морриса. Баллада «Золотые крылья», входящая в этот сборник, была создана 24-летним молодым викторианцем, который

только вырвался из объятий евангельского протестантизма, восприняв идеи прерафаэлитизма Россетти. Стихотворение начинается с описания идиллической, ничем не омрачённой жизни в средневековом замке, где зреют фрукты, война редко нарушает обычную жизнь людей, влюбленные целуются, лебеди плавают на воде, кругом ходят милые молодые люди. Тем не менее, Моррис предполагает, что, возможно, Жанна была не такой радостной, как другие: ни её бело-красная одежда, ни венок, который она носила, не доставляли ей никакого удовольствия; вместо этого она остановилась на своём одиночестве и отсутствии любви. Потому резкое изменение в тоне поэмы предполагает последующую кончину деви Jehane du Castel, которая, мучаясь от неразделенной и необузданной любви, погибает.

Аналогичное изменение сюжета происходит в «Леди из Шалота» Альфреда Теннисона: Леди из Шалота знает, что она проклята, но продолжает свою работу, постепенно всё больше узнавая о своём одиночестве и разочаровании, пока её мир буквально не разрушился. Подобно Леди из Шалота, которая поначалу упорствует, несмотря на то, что ощущает надвигающуюся гибель, Жанна вначале сохраняет надежду, что её любимый придет к ней. Однако Жанна не умирает в лодке, а, скорее всего, именно она убивает человека, который её не любил. Конечно, эти обширные параллели между «Леди из Шалота» и «Золотыми Крыльями» доказывают, что теннисоновская поэзия повлияла на раннее творчество Морриса.

Все же сильный женский образ – несмотря на печальный конец стихотворения – заставляет испытывать не страх перед Жанной, а, скорее, огромную симпатию к ней. Да и вообще, то, что точно происходит в конце «Золотых Крыльев», не совсем ясно. Ищет ли Жанна своего возлюбленного для того, чтобы найти его мёртвым, осуществляя самоубийство на берегу, или ищет она его только для того, чтобы быть сражённой на берегу теми самыми врагами, которые убили её возлюбленного? Концовка баллады не очень ясна, но в ней заложена мысль, что некий глубокий космический принцип был нарушен, природа вещей искажена, а результат предсказуем и ужасен. Ибо в лодке (когда-то предназначенной для любовного свидания) лежит не любовник Жанны, а смерть любви.

Интересна баллада Морриса «*Старая любовь*», в которой шутки двух старых бургундских рыцарей (XV век), начинаясь с обсуждения переделки разбитого шлема (бацинет) в лёгкий шлем (салад), переходят к обсуждению старого герцога и старой герцогини. Мысли о разбитом старом шлеме рождает ассоциативные воспоминания о своей молодости. Рыцари вспоминают о прошлой жизни при дворе, потом в подробностях обсуждают постаревшую герцогиню. И всё же мы сочувствуем старым рыцарям, потому что в конце стихотворения становится очевидным, что все сравнения настоящих черт герцогини с днями её молодости – это просто сознательная, жалобная попытка использовать несовершенства возраста, чтобы как-то прогнать или «сокрушить» свою прежнюю любовь к ней.

Одно из самых красивых стихотворений Морриса, включённое в его поэму «Жизнь и смерть Ясона» (1867), является «Песня Нимфы, обращенная к Гиласу». Ради соблазнения красивого юноши одна из нимф начинает петь ему сладостную лиричную песню. Такие песни разбросаны по всей поэме. В своём оригинальном эссе (1921 г.) о поэзии Эндрю Марвелла Томас Элиот сравнивает (и в неблагоприятном свете) «Песню Нимфы, обращенную к Гиласу» Морриса с «яркой напряжённой чёткостью» стихотворения Марвелла «Нимфа и фавн». Несмотря на это мелодичность и красота стихотворения Морриса пленяет по-прежнему.

Джордж Мередит был крупным викторианским романистом, чья карьера развивалась в связи с эпохой великих перемен в английской литературе во второй половине XIX века. Однако из писем Мередита становится ясно, что он всегда считал поэзию своим истинным литературным призванием, но обратился к написанию романов по финансовым причинам. До того, как ему исполнилось двадцать лет, он доказал свою способность писать стихи; и те стихотворения, которые он публиковался в возрасте 73-х лет, показывают нам его замечательную

поэтическую способность выражать свои мысли и чувства. Поэзия, по словам Мередита, была его «злой феей, которая обрекала его на нищету от самой колыбели из-за любви к стихам».

Критики характеризуют его поэзию как словесно плотную и метафорическую, и во многих отношениях отражающую обращение авторов конца XIX века к эстетическому искусству. В одном из запоминающихся разговоров о его поздних годах Мередит сказал, что целью его поэзии было заставить «Джона Булля» (собирательный образ типичного англичанина) понять себя. Он также сказал, что, хотя его стихи были мало читаемы, больше всего он заботился именно о них. «Главные темы в моей поэзии, – отметил он, – те, что подчеркивают единство жизни и души, которая проникает через вселенную, и я хочу, чтобы меня запомнили этим. Ибо духовное вечно».

В конце XIX века английский критик утверждал, что в истинной череде английских поэтов Мередит стоит рядом с Вордсвортом, поскольку ни один другой поэт после Вордсворта так возвышенно не выражал страсти века, в которых любовь к природе сочеталась бы с искренней верой в её добродетель. Таково стихотворение «*Лесная панихида*», в котором трагические нотки объединили падение пустых осенних шишек с сосны и падение людей. Мередит достигает задумчивого, элегического тона этого стихотворения в основном через его размер – анапест, который создаёт спокойный, несколько безразличный стих. Различная длина строк порождает ощущение непрерывности жизни и повторяющееся падение, как элемент смерти, когда более длинные строки уступают место более коротким. В этом стихотворении Мередит «использует природу как метафору человеческой жизни» (*Richard Curie. Aspects of George Meredith. New-York, 1971. P. 75*). И поскольку ритм стихотворения повторяется, он подтверждает мнение Мередита о том, что лес является не только местом смерти, но также и местом жизни. Стихотворение «*Ветер на лире*» также вдохновлено сознанием единства жизни. Повсюду человек и природа держатся близко друг к другу, поскольку природа соединяет их.

Большое значение в поэзии Джорджа Мередита имела тема любви. Для него любовь – это гигантское пробуждение, это то, что заставляет нас постигать реальность нас самих и нашего существования. Любовь, которая выживает, подавляет страстное желание; она живет, чтобы питать и помогать, как небеса. Мередит понимает, что такое любовь: смесь каждой боли и каждой радости, фиал отчаяния и триумфа, агонии и радости, эгоизма и самосожжения. Мередит написал замечательное стихотворение, в котором он выражает жажду любви даже через знание о её смертности:

Да, Любовь – богиня,
Люди говорят.
И её святыня —
Вздых и влажный взгляд.

Жить ли без рыданий
Нам на склоне лет,
Без любви страданий?
Тысячу раз – нет!

Любовь в жизни самого Мередита принесла ему одни страдания. В двадцать лет с небольшим Мередит познакомился с Мэри Николе, овдовевшей дочерью Томаса Лав Пикока, человеком, которым он восхищался. Бурные отношения с женщиной на семь лет старше его завершились в 1849 г. их браком, который не был ни счастливым, ни длительным, отчасти из-за неустойчивого финансового положения Мередита. К 1856 г. Мередит и его жена жили раздельно, а в 1858 г. Мэри уехала в Италию со своим любовником, художником Уоллесом, оста-

вив Мередита одного с пятилетним их сыном Артуром. Через некоторое время она вернулась в Англию и вскоре умерла.

Меридит неоднократно отражал личную травму в своём творчестве, в большей или меньшей степени удаляясь от фактов. Эти «меланхоличные размышления», вызванные смертью Мэри, приняли мощные очертания в поэме *«Современная любовь»* (1862). Пятьдесят 16-строчных т. н. «сонетов» повествуют о конце любовного романа, в них отображается состояние ума и перемена восприятия героя, а не объективная ситуация, не то, что произошло на самом деле. *«Современная любовь»* – это трагедия двух душ, пойманных в сеть тонкого эгоизма. Этот цикл раскрывает в резких и навязчивых фразах темные глубины их страданий и ничтожность их трудностей перед лицом великой простоты природы. Последующие отношения Мередита с женщинами в течение некоторого времени оказывались неудовлетворительными. Он влюбился в гораздо более молодую женщину, чьи родители видели в начинающем романисте достойного члена общества, но отказывались считать его подходящей парой для своей дочери. Но всё же согласие на брак было дано.

Поэзия Мередита обладает жизненной и поддерживающей силой. Энергичная вера, которая «поет сквозь беды» и характер, которая способна

Узреть сквозь прах
весь мир в цветах,
Сквозь кровь и слёзы – душу,

передается не наставлением и убеждением, а вдохновением. Художник Меридит показал, что надо относиться к любви просто как к естественному и необходимому проявлению жизни, а не как к её приложению или случайному событию, которых требуют наши моралисты. В идее влюблённости нет никакой особой морали, чем в идее быть живым.

Замечательным поэтом-прерафаэлитом был **Алджернон Чарльз Суинбёрн**, также обратившийся в своих балладах к средневековым и античным темам. В них мы находим свидетельства близкого родства со средневековыми романтикой любимого им Данте Габриэля Россетти и его круга. Именно по этой причине многие из стихотворений Суинбёрна написаны чёткой средневековой манерой, в которых учитывается стиль, язык и структура старинных баллад. Однако фундаментальная цель «средневековья» Суинбёрна, по мнению знаменитого критика и искусствоведа Уолтера Патера, передать связанное и твёрдое видение мира, систему исторических, социальных, моральных и духовных ценностей, которые больше напоминает цель его современников, не относящихся к эпохе прерафаэлитов. Непреклонное и радикальное романтическое либертенство (и гуманизм) средневековых поэм Суинбёрна – одна из характеристик, отличающих его произведения.

Отличительной чертой баллад Суинбёрна является, по мнению того же Патера, «желание красоты». Живое чувство жизни, восторг и горе любви, политический или религиозный энтузиазм – эти пристрастия характеризуют происхождение, сущность и стиль средневековых поэм Суинбёрна. Но подлинным даром, который восхитил множество читателей его произведений, была, несомненно, мелодика его стихотворений. Метрическое разнообразие их просто очаровывало. По словам Эдмунда Госса, Суинбёрн довёл «просодию романтического века до своей крайней точки зрелости». Однако это неоспоримое мелодическое мастерство сталкивалось с необычными интеллектуальными и образными особенностями творчества поэта. *«Стихотворения и баллады»*, изданные в 1866 г., представляют собой некий личный манифест восстания против поэтического вкуса дня.

Стихи и баллады Суинбёрна шокировали строгих критиков своим отрицанием общепринятой сдержанности. Потому все метрические и мелодические красоты стиха поэта не смогли смягчить настойчивость и противоречивость Суинбёрна в его выборе тем и в его попытке

пересадить образы и лейтмотивы «*Flews du mal*» («Цветы зла») Бодлера на английскую почву вопреки ханжеству и мещанству викторианского общества. Именно это вызвало шквал возмущения читателей, которые восхищались благородными сюжетами Теннисона и идеалами долга и добродетели в стихах и поэмах Браунинга.

Персонажи «*Laus Veneris*», «*Анактории*», «*Эротии*», «*Долорес*» являются чувственными навязчивыми идеями, неким протестом против ханжества, с их болью, муками и впустую потраченной жизнью. Дух «Стихотворений и баллад» Суинбёрна откровенно языческий; в целом они страдают от недостатка содержания; его быстрый гений был слишком легко удовлетворён тем, что снова и снова возвращался к одним и тем же темам и подтверждал их с большим акцентом, но без особого разнообразия. Но в метрическом мастерстве и в богатстве его прекрасного языка, украшенного и отшлифованного, он не имел конкурентов среди английских поэтов. Характерными чертами их является использование аллитераций и слов, которые, благодаря общности звука и формы, перекликаются и дополняют друг друга. «То, что он создает, – говорил Томас Элиот, – это не образы, идеи и музыка, это нечто единое с любопытной смесью всех трех составных частей» (*T. S. Eliot. Swinburne as Poet // Selected Essays. New York, 1950. P. 281*). И далее отмечает особенность поэтического мира поэта, который не зависит от какого-то другого мира, который он создаёт; ибо Суинбёрн обладает необходимой полнотой и самодостаточностью для оправдания и устойчивости своего творчества.

Если взглянуть в целом на сборник 1866 г., то основной темой всех стихотворений и баллад будет Любовь. Причём эти произведения Суинбёрна являются «сознательно разнообразной любовной лирикой». Особое внимание читателей обращено на такие произведения как «*Долорес*», «*Анактория*», «*Сад Прозерпины*», «*Laus Veneris*», «*Эротия*». Некоторые литературные критики расценивают его драматические монологи как беллетризованную автобиографию сексуально трудновоспитуемого человека. Но сам Суинбёрн указывает, однако, что классические и средневековые характеры, основная идея, стиль и манера изложения в этих балладах являются ироническими масками, созданными, чтобы заманить в засаду публично благоразумного, но скрытно похотливого викторианского читателя. Суинбёрн выявляет многие противоречия в викторианских ценностях, смешивая религиозные и эротические положения. Как отмечает Таис Морган в статье «Драматические монологи Суинбёрна: секс и идеология» (1984): «каждая из его драматических персон занимает антикультурную позицию, рекомендуя "засыпание", или приостановку самой этики, как единственный путь выхода из садомазохистских извращений, которым способствовало ханжеское и подавляющее викторианское общество».

В драматическом монологе «Анактория» древнегреческая поэтесса Сапфо размышляет об относительных ценностях плотской любви и художественного бессмертия. Сапфо описывает плотские наслаждения, которыми она делилась со своей возлюбленной, и страдания, которые та причинила поэтессе:

Любовь к тебе – горька; твои глаза
Слепят, жгут пряди, вдох твой – что коса:
Мой дух и плоть кромсает нежным звуком,
Кровь закипает в венах с громким стуком.

Суинбёрн представляет любовь Сапфо как чрезвычайно чувственную, развивая видение плотской любви как жестокой, всепоглощающей и одновременно болезненной и доставляющей удовольствие. В «Анактории» Суинбёрн развивает концепцию любви как орудие пыток в мире, который не управляется божественным провидением. Сапфо даже оскорбляет Бога и называет его причиной всех бед и зла в мире. Суинбёрн показывает сложные взаимоотношения Бога и Сапфо; в мире «Анактории» жестокость есть любовь, и любовь – это жестокость. Даже смерть

самой Анактории (возлюбленной Сапфо) не могла бы удовлетворить похоть поэтессы, которая хотела бы продлить страдания своей возлюбленной. В основе первого принципа творения – это неограниченная жестокость и зло, которые являются космическими сообщниками времени и судьбы. В «Анактории» мы видим, что разочарование в желании и страсти является главной причиной человеческих страданий, потому что люди слепо стремятся получить наслаждение, независимо от цены, уплаченной за это. Эту концепцию – желание-боль – чётко выразил Суинбёрн в сонете «*Каменя*». «Анактория» также перекликается со стихотворением «Эротия» (некая возлюбленная Сапфо).

В балладе «*Долорес (Notre-Dame des Sept Douleurs)*» Суинбёрн воплощает в главной героине свой извращённый вариант божественной женственности. Сильное впечатление оставляет садомазохистская богиня Долорес, «Мадонна всех мук», некоторое искривленное дополнение к образу Девы Марии как Богоматери (Мадонны) Печалей. Долорес правит как кровожадное и распущенное воплощение божественной женственности. Бесплодная, господствующая над всем и развращённая Долорес и грешит, и радуется «семьдесят раз по семь». Её парадоксальная природа не только возбуждает страсть, но также и отрицает её исполнение. Врожденное сопоставление и сплетение секса и смерти, желания и холодности, боли и удовольствия в природе Долорес придают силу ей, саму себя питающей властью, которая её и увековечивает. Суинбёрн в этой балладе использует христианские образы, чтобы критиковать Христианство. Он оплакивает исчезновение культа классических божеств в пользу христианской морали и показывает, что поклонение Долорес аналогично поклонению языческим божествам. Во многих отношениях садомазохистская Долорес напоминает даже Сатану или его женский аспект – Лилит.

Ещё один одиозный женский образ создан Суинбёрном в «*Саду Прозерпины*». Здесь греческая богиня, жена Аида, бога подземного царства мёртвых, выступает в роли богини смерти и вечного сна. Викторианский кризис веры, возникший в связи с научными открытиями – основная проблема этого стихотворения, и Суинбёрн передаёт с помощью метафор и самой его формы чувства Прозерпины, бросающей вызов Христианству и утверждающей ценности язычества. Сад Прозерпины – это символ гармонии, спокойствия и забвения, которое только действительно существует в этом царстве небытия. В самом стихотворении мы находим множество тончайших интонаций, слышим неуловимую, неопределимую мелодию, видим тусклую красоту царства Прозерпины. Можно сказать, что это стихотворение – шедевр описательного искусства. И когда в 1870-х годах Суинбёрн близко сошёлся с Данте Габриэлем Россетти, то картина последнего «Прозерпина» с гранатом в её руке, была написана, возможно, под влиянием стихотворения Суинбёрна. Россетти написал также сонет к своей картине.

Интересно, что лирико-драматическая поэма Суинбёрна «*Laus Veneris*» и последующая картина художника-прерафаэлиты Эдварда Берн-Джонса с тем же названием были созданы в течение 4 лет друг от друга: поэма в 1866 г., а картина – между 1873 и 1878 годами. Латинское название переводится как «похвала Венере или Любви», а сам сюжет основан на средневековой легенде о Тангейзере. Легенда о Тангейзере в XIX веке была издана в Германии несколько раз. Эта средневековая легенда была пересказана Людвигом Тиком (1799), Клементом Брентано (1804), Людвигом Бештайном в коллекции народных сказок Тюрингии (Центральная Германия) и Гейне в сатирическом стихотворении, изданном в 1837 г. Этот сюжет лёг в основу оперы Рихарда Вагнера «Тангейзер» (1849), которая сделала эту средневековую легенду известной всей Европе.

У Суинбёрна, согласно легенде, молодой рыцарь Тангейзер влюбляется в Венеру и живет с ней в её подземном доме, пока не наполнится раскаянием. Он избегает её ловушек и отправляется в Рим, чтобы спросить папу Урбана, может ли он освободиться от своих грехов. Папа заявляет, что это невозможно, так же невозможно, что зацветёт его папский посох. Через три дня после того, как Тангейзер возвращается в Вену, посох Папы, предположительно, покрылся цветами, но рыцарь никогда не узнал об этом божественном чуде и провёл свою жизнь в про-

клятвии. С композиционной точки зрения Суинбёрн начинает повествование после возвращения рыцаря в Хорсельберг, объясняя ситуацию и рассказывая историю по образцу драматического монолога Браунинга, которым Суинбёрн восхищался и подражал в начале своей литературной карьеры. На протяжении всего стихотворения автор монолога оплакивает своё собственное порабощение любовью или это проклятие, как в данном случае:

Хотя твой рот и сладок, и хорош,
Душа моя горька, а в членах – дрожь,
Как на воде, у плоти, что рыдает,
Как в венах сердца – мука, словно нож.

Стихотворение Суинбёрна содержит богатые описания обстановки и окружения Тангейзера и Венеры, а также внутреннего умственного напряжения героя и его идеи любви, которые отражают и её потерю. Много времени и сильных в поэтическом отношении строф уделяет Суинбёрн и развитию характера Богини любви. Как считают некоторые исследователи (*Jessica Simmons. English and History of Art 151. Brown University, 2004*), в «Стихах и балладах» противоречивые аморальные тенденции Суинбёрна наиболее наглядно проявляются в украшательстве образов и тем, относящихся к сексуально извращенному и гротескному типу, которые конкретно ставят под сомнение или отрицают традиционные викторианские нравы в отношении «тендерных» ролей и сексуальных практик – в частности, форм андрогинности и гермафродитности. Поскольку гермафродит обладает как мужскими, так и женскими сексуальными характеристиками, то в сексуальных объектах затронуты возможности путаницы и разнообразия. Эти термины: «андрогинность» или «гермафродитность» – наиболее конкретно проявились в таких балладах поэта, как «*Фраголетта*» и «*Гермафродит*». В первом стихотворении автор «видит существо более красивое, чем обычная женщина», которое проявляет очевидные андрогинные качества:

Эрот! Ну, кто ты, мне ответь?
Сын горя? радостного чрева?
Ты слеп, но хочешь зреть?
Беспол, но вид иметь
Юнца иль девы?

Невинно извращенный интерес автора к прекрасному бесполому существу, то есть его философия андрогинности, становится очевидным благодаря использованию Суинбёрном вопросительной формы, так как таинственная природа гермафродита выходит за пределы человеческого царства своей тонкой, сбивающей с толку красотой. Страстный характер эротики этого запрещенного андрогинного существа, а также символическое изображение запретного в викторианском обществе полового акта («Эрота роза», которую поэт не смеет лобзать) завершается мягким описанием Суинбёрном удовольствия от встречи с ним.

Четыре сонета «Гермафродит», изображая очарование плоти андрогина, а также основной символ его объединения, отличаются от «Фраголетты» тем, что он также иллюстрирует окончательный отказ от желания, типичный для любовной поэзии прерафаэлитов. Олицетворяя любовь, Суинбёрн раскрывает извращенность андрогина, который есть «мужчина, словно смерть...// и женщина, как образ дел греховных». Двойные части тела гермафродита, которые, будучи разделены, апеллируют как к мужскому, так и к женскому желанию, вместе не обращаются ни к одному. Суинбёрн здесь следует Бодлеру в использовании извращенных и андрогинных образов ради стремления к определенным эстетическим литературным аффектам. По словам самого Суинбёрна, «великие поэты бисексуальны; мужчина и женщина одновременно».

Христианские прерафаэлиты и христианские романтики

Против рационализма и позитивизма Браунинга и Арнольда выступили прерафаэлиты со стороны социально-эстетического романтизма: Кингсли, Моррис, возможно, Теннисон. И, наконец, появились *христианские прерафаэлиты и романтики* (большей частью католики), которые знали, что красота сама по себе может легко вводить в заблуждение. Красота, правда и добро принадлежат и существуют друг в друге, и если вы разделите их, они будут увядать и умирать.

Кристина Россетти была естественным членом братства прерафаэлитов. Её неземное, слегка скорбное лицо, было изображено её братом на 14-ти портретах. Она была моделью для ранних картин Россетти, включая «Девственность Марии Богородицы». Принято считать, что талантливая сестра Данте Габриэля сама принесла свои стихи в недолговечный журнал прерафаэлитов «Герм», и очень важно, что первые из них были посвящены ранней смерти, основной теме в живописи прерафаэлитов того периода. В творчестве Кристины часто повторяются одни и те же темы из ограниченного круга тем прерафаэлитов: христианская доктрина, средневековый миф, мораль современной жизни и сцены из литературы. Прекрасная оригинальность её стихотворений делает её самым верным «прерафаэлитом» всей знаменитой группы. В отличие от своего брата, чья симпатия к религии была чисто художественной, или Суинбёрна, чье отношение к ортодоксальным концепциям христианства было открыто враждебным, Кристина Россетти до конца своей жизни была набожной христианкой, находящей высочайшее вдохновение для своих песен в своей вере и в наделении англиканских идеалов поклонения некой мистической красотой. «Мисс Россетти, – отмечала Эллис Лоу в статье «Поэзия Кристины Россетти» (1895), – подобно своему средневековому прототипу, искала и находила утешение для неудовлетворенных желаний сердца в благочестивом простирании духа и вознесении души к Богу».

В то время как искусство Данте Габриэля было вызвано сочетанием яркого воображения и романтической игры, реалистическое напряжение меланхолии, которое можно найти в таких стихотворениях Кристины, как «Помни», было взято из её реальной жизни. За её психическим расстройством в возрасте 14 лет последовали два болезненных случая и другие неосуществленные привязанности. Может в её творчестве отразилась также возможность, часто предполагаемая, раннего сексуального насилия. Самая известная поэма Кристины «Рынок гоблинов» (1859) пронизана тревожным эротизмом, близким к тому, что заметно в зрелых картинах её брата, их сексуальность едва скрыта под мифами и метафорами.

Многие женщины писали стихи: несмотря на многочисленные препятствия, антологии и журналы женской поэзии поощряли особый разговор между женщинами-поэтами. Изабель Армстронг («Викторианская поэзия», 1993) утверждает, что женщины использовали «выразительный» язык для представления своих эмоций и переживаний, а символические образы были, как это ни парадоксально, средством выражения и частью их противодействия насилию. Она предполагает, что их поэзия включает в себя «движение наружу, разрушение барьеров». Часть учёных называют Кристину Россетти «монахиней искусства», но критик Ян Марш отметил, что после смерти Элизабет Баррет Браунинг именно Кристину Россетти можно назвать естественной преемницей «женщины мира».

Особенный дар Кристины Россетти является одним из редчайших в поэзии, если не величайшим: это дар песни. Фонтан музыки бил внутри неё, никогда не прекращаясь в течение всей её жизни. Она была замкнута душой, которая не доверяла окружающему её миру, отворачиваясь от него, не в страхе, а с убеждением в его тщеславии. Её разум и воображение всегда определялись пуританским правилом, которое она принимала от начала и до конца. Кристина

не выходила за его пределы, хотя и окруженная самыми поразительными возможностями своего поколения, эстетическими и интеллектуальными.

Потому в своей поэзии она приблизилась к особой красоте, которая была насыщена земным теплом и ароматом и несла в себе прелесть верности совершенной земной любви. Об этом говорят её стихотворения *«Дочь Евы»*, *«День рождения»*, *«Тише красота»* и другие.

Кристина Россетти влюблялась дважды в своей жизни. Первый раз в Джеймса Коллинсона, потом с Чарльза Кейли. Парадоксальный характер гениальности Кристины, когда она была влюблена, можно видеть в стихотворениях, которые она тогда создала. Ни одно из ее поэтических обращений к Коллинсону не отражает радость или надежду. Напротив, в разгар своей любви к нему она написала некоторые из своих самых острых строк о неизбежности и пафосе смерти. У неё идея любви неумолимо превратилась в идею смерти. В стихотворении *«Помни»* она просит своего возлюбленного вспомнить её, когда она умрет, потому что это всё, что он сможет сделать для неё. Затем, с характерным смирением, она уверяет его, что даже в этом нет необходимости, и что она просит лишь то, что он сам не должен быть несчастным:

Меня ты вспоминай, когда уйду,
Уйду в сырую землю на покой,
И не придержишь ты меня рукой,
Когда я повернусь чуть-чуть в бреду.

В прекрасной *«Песне»* (*«Когда умру, любимый»*), которая является своего рода аналогом этого сонета, Кристина предвидит, что смерть будет означать для неё, и задается вопросом, возможно, она также забудет прошлое. Несмотря на то, что Кристина отказывалась любить, она была недостаточно сильной, чтобы обуздать все свои женские и человеческие инстинкты.

В сонете *«После смерти»* (1862) Кристина Россетти обращается к общим темам викторианской поэзии того времени – смерти, трагической любви и возможности загробной жизни, делая героиней стихотворения женщину. «Как в её любовных стихотворениях, так и в религиозной поэзии, – отмечал Артур Саймоне, – есть определенный аскетизм, сама страсть, говорящая на языке наказания, печальном языке абсолютного отречения. Этот мотив, страсть, которую она помнит и подавляет, осужденная на вечную память и вечную скорбь, является мотивом многих её лучших работ».

Ричард Диксон познакомился с Уильямом Моррисом в 1851 г. в Оксфорде и принял участие в создании «Оксфордского и Кембриджского журнала», потом познакомился с Россетти, участвовал в оформлении стен нового дискуссионного зала в Оксфордском союзе фресками из Артуровского цикла. Будучи близок с прерафаэлитам, Диксон всё же отошёл от живописи, в отличие от Россетти и Морриса, и посвятил себя только литературному творчеству. Диксон был единственным поэтом-прерафаэлитом, который оставался ортодоксальным христианином, потому его поэзия обращена к религиозным темам, и, даже обращаясь к средневековой, произведения Диксона отличаются от светских, часто с элементами эротики, стихотворений Россетти или Морриса. Стихотворения его первого сборника *«Содружество Христа»*, хотя, в основном, посвящены религиозным темам, не являются строго религиозной поэзией; это работы художественного воображения, а не чувств верующего.

Критики считают, что только как лирический поэт Диксон проявил свои таланты в полной мере. В его стихах мы находим глубокую вдумчивость и серьезность, а также очень редкий дар чистого воображения, подобный Кольриджу, Вордсворту или Китсу. Основная идея Диксона и его вера заключалась в необходимом соединении любви и страдания, которая выражала знакомый романтический парадокс на христианизированном языке, выраженном в его *«Св. Павле»*: «Любовь лучше расцветает от мучений и сомнений». Особенно удачны стихотворения Диксона о природе, на которые была сочинена музыка, в том числе и Хопкинсом, поэтом

и священником, на которого Диксон оказал большое влияние. В своём письме к Диксону Хопкинс написал о прекрасной песне *«Пол-оперенья ивы»*: «Я не думаю, что можно найти две строфы, настолько переполненные пафосом природы и пейзажа (за исключением, возможно, у Вордсворта)». И действительно, это стихотворение представляет собой пример объединенной живописной и музыкальной привлекательности поэзии.

Ковентри Патмор, несмотря на сравнительно небольшой объём своего поэтического творчества, является одним из основных поэтов XIX столетия. Джон Рёскин сказал как-то о Патморе: «он единственный живущий поэт, который всегда придаёт силы и очищает; другие иногда омрачают и почти всегда угнетают и обескураживают тем, что они глубоко захватывают». Элис Мейнелл, отредактировавшая в конце XIX века избранные произведения Патмора под названием «Поэзия пафоса и восторга», говорит о нём ещё более восторженно, как «о божественном голосе нашего времени».

С детства до самой смерти Ковентри Патмор поддерживал себя и вдохновлялся убеждением, что ему предстоит выполнить определенную миссию. Он считал, что должен быть призван воспеть *Любовь в Браке*, то «что было упущено большинством поэтов всех стран», как он сказал Обри де Веру в 1850 г. По словам самого Патмора «Любовь делает жизнь роковой вечной девственностью». Он рассматривал искусство как некий отвлечённый экстаз, источником, пределом и концом которого является та высшая мудрость, которая является самой что ни на есть *Истинной сущностью любви*. Таким образом, вся его работа, эти «горькие, сладкие, немного завуалированные» песни, является любовной поэзией; и это любовная поэзия совершенно уникального вида. Патмор был одним из тех выдающихся викторианцев, кто унаследовал и преобразовал наследие романтического направления, но его нельзя назвать просто «романтиком». Британский рационализм Королевского общества и философов шотландского Просвещения, культ «универсального разума» и промышленной революции отодвинули поэзию романтиков в прошлое. Однако в середине века вновь забурлил романтический поток, из которого родилось Братство Прерафаэлитов с его восстанием против викторианской морали.

О его раннем творчестве хорошо отзывался Данте Габриэль Россетти, и таким образом Патмор оказался вовлечённым в движение «прерафаэлитов», отдав стихотворение *«Времена года»* в их журнал «Герм» (1850). А в 1854 г. появилась самая известная его поэма *«Ангел в доме»*, своего рода полусознательное восстание против позитивизма Теннисона и Браунинга, но особенно против первого. «Ангел в доме» ведет хронику первого брака Патмора с того момента, как он увидел Эмили, горничную, которая станет его женой, родит ему шестерых детей и закончит свою жизнь после продолжительной болезни в 1862 г. И хотя эта поэма не завершена, часто говорят, что это самое популярное поэтическое произведение викторианского периода.

Друг Патмора, поэт-лирик Фрэнсис Томпсон, сказал, что Патмор был «самым большим гением столетия». Подлинное достижение Патмора состояло не в описании приключения Гонории и её супруга, но в великолепии философских эпизодов, в которых психология любви выражена совершенно новым, прекрасным языком. «Единственной его концепцией женщины была концепция женщины как леди», — писал Артур Саймонс о Патморе. Теннисон, Браунинг, Джон Рёскин, историк Карлайл были щедры на искреннюю похвалу.

Поэма состоит из нескольких частей, каждая часть (книга) — из нескольких стихотворений, первые два из которых начинаются с рассказа автора, который сообщает своей жене, что он собирается написать о ней поэму, в которой он воспоёт женщину, хозяйку дома. Затем действие начинается с путешествия поэта (Феликс) в юности, он встречает девушку (Гонорию), которая станет его женой. Через всю поэму проходят размышления поэта о его возлюбленной, его принципе идеальной женственности, его понимания брачного союза двух душ. А простой, весёлый размер поэмы вполне подходит для воспевания целомудренной любви и счастливого брака. По словам Эдмунда Госса, Патмор расценивал свою поэму «Ангел в доме» «не как про-

стую развлекательную работу или даже не как художественный эксперимент, но как задачу большой социальной и этической важности, которую он должен был выполнить».

Некоторые феминистки настроенные критики считают, что «Ангел в доме» изображает типичный викторианский брак, но с точки зрения мужа. Патмор хвалит женщину на протяжении всей поэмы, но при этом у неё нет собственного мнения. Кроме того, Патмор изображает духовный аспект женщины как «ангела» с целью приблизить мужчину к Богу. В эссе «Род занятий для женщины» (1942) известная писательница, феминистка и бисексуалка Вирджиния Вульф отмечала, что для женщины, которая стремится стать писателем, необходимо совершить «убийство Ангела в Доме». Ибо её образ мешает раскрепощению женщины.

О любви Патмор говорит и в стихотворениях *«Сон»*, *«Буря»* и *«Ma Belle»*, восхищённо, нежно, возвышенно. Поскольку счастливая любовь была ранней темой Патмора в поэзии, горе утраты стало в значительной степени его темой более поздней; трогательные, самые возвышенные мысли о любви, смерти и бессмертии представлены выдающимися поэтическими образами в одах *«Неизвестного Эроса»*. Эту книгу Патмор создал после того, как принял католичество, и потому она может показаться работой совершенно другого человека. Вместо регулярного и часто монотонного потока стихотворений «Ангела в доме» были использованы пиндарические размеры с разной длиной строк (*«Венера и Смерть»*), бросающие вызов классической поэзии, иногда достигающие великолепия, а иногда звучащие как диссонанс. Многие считают «Неизвестный Эрос» – высшим достижением Патмора, ставящего его в ряд великих поэтов, и который стремился создать самую набожную, тонкую и очищенную любовную поэзию викторианского века.

Поэтический стиль **Джерарда Мэнли Хопкинса** был так радикально отличен от стиля его современников, что его лучшие стихотворения не были приняты к публикации при его жизни, и его достижения не были признаны полностью. Когда Хопкинс принял католичество и решил стать священником, он сжёг все свои произведения и долго ничего не писал. Его поэзия была опубликована только через 30 лет после его смерти, когда его друг, Роберт Бриджес, отредактировал и издал её. Ныне Хопкинс считается одним из «величайших викторианских поэтов и одним из самых подлинных гениев, писавших на английском языке» (*Selected Poems of G. U. Hopkins. London, 1953. P.XVII*). Для поэзии середины викторианской эпохи его смелое новаторство в области поэтического стиля и стихосложения было необычно, но после появления его посмертного сборника «Стихотворения» в 1918 г. творчество Хопкинса оказало большое влияние на английских и американских поэтов XX века.

Необычный интерес к поэзии Хопкинса вызван, прежде всего, оригинальностью и не традиционностью его лирики, отличающейся от творчества других викторианских поэтов, а также смелыми экспериментами в области метрики, просодии и языка. Многие исследователи творчества Хопкинса считают, что именно непривычная языковая структура его стихотворений вызывает наибольшие трудности для понимания его произведений, порой ставящая читателя в тупик. Вся средневековая и современная английская поэзия подчинялась ритмической структуре, унаследованной от норманской литературной традиции. Однако Хопкинс очаровался более древней ритмикой англосаксонской традиции, самым известным примером которой является «Беовульф». Потому многие стихи Хопкинса написаны прыгающим ритмом с переменным числом слогов в размере. Этим самым Хопкинс явился как бы предвестником современного свободного стиха.

Однако лучшая поэзия Хопкинса оказалась всё же более легкой для чтения и, следовательно, более широко читаемой, чем лучшие произведения Суинбёрна, и этот факт существенно отличается от их длины: краткость стихов Хопкинса сделала их идеально подходящими для словесного и поэтапного чтения новыми критиками. Оба: и Хопкинс, и Суинбёрн – пишут стихи о медитации, но сама краткость лучших стихотворений Хопкинса кажется более привлекательной, чем попытка разгадать оригинальные и сложные строки Суинбёрна,

в которых он нагромождает одну метафору на другую. Но и созданная Хопкинсом практика «прерывистого ритма» (что заметно, например, в его сонетах *«Андромеда»* и *«Звёздная ночь»*) несколько непривычна для читателя того времени, хотя делает его манеру стихосложения уникальной.

Воспитанный поэзией Кольриджа, Китса и Вордсворта, будучи учеником Уолтера Патера и почитателем Джона Рёскина, Хопкинс, естественно, отреагировал на многие черты современного викторианского романтизма, но ему был нужен христианский посредник, который мог бы представить новые образцы в форме, поддающейся его консервативной религиозности. Ранний Хопкинс находился под влиянием сладкозвучной поэзии Китса, которая имела сторонников в викторианской поэзии. Но затем он обратился к религиозной поэзии Диксона, прямые и личные элегические эмоции которой были подобны собственной меланхолии Хопкинса. Оба отвергли *прерафаэлитизм*, но приняли прерафаэлитские определения «красоты» и «замысла». Таким образом, Диксон стал образцом для Хопкинса в сочетании поэтического и религиозного призвания. Ведь Хопкинс был политически консервативным, благочестивым христианином, который возглавлял безбрачную, непримиримую жизнь.

Религиозное сознание Хопкинса резко возросло, когда он стал студентом Оксфорда (он специализировался по классической филологии). Здесь он стал более полно осознавать религиозные последствия средневековья Рёскина, Диксона и прерафаэлитов. Именно тогда он принял решение стать католиком, вдохновленный «Оксфордским движением», идеями кардинала Ньюмена, католической доктриной о реальном присутствии Бога в Евхаристии. В поэтическом плане Хопкинсу стала близка религиозная поэзия Кристины Россетти. Кристина Россетти стала для Хопкинса воплощением средневековья прерафаэлитов, Оксфордского движения и викторианской религиозной поэзии в целом. И Хопкинс, и Кристина Россетти считали, что религия важнее искусства. Оба чувствовали, что религиозное вдохновение важнее художественного вдохновения. Поэзия должна была быть подчинена религии.

Хопкинс стал считать земные явления божественно намеченными символами Христа, небес и духовных истин. Джеффри Хартман во введении книги «Хопкинс: сборник критических очерков» (1966) отметил, что «Хопкинс, похоже, развивает свои лирические структуры из сновидений прерафаэлитов». Версия Хопкинса легенды о святой Доротеи в его стихотворении *«На образ святой Доротеи»* (1864) и его *«Горная гавань»* раскрывают подобный переход от естественного к сверхъестественному в его ранней поэзии. Целью первого стихотворения Хопкинса была не природа, не сами цветы, а, прежде всего, возрождение средневековой легенды путем её очистки, перевода в новый контекст и восстановления тем самым её первоначального религиозного смысла. В «Горной гавани» чувство ненадежности и нестабильности этого мира у Хопкинса привело его к желанию превзойти этот мир, чтобы открыть какой-то другой, лучший мир, менее подверженный триумфу времени.

С другой стороны, Хопкинс ненавидел поэзию Суинбёрна, поскольку последний не только писал стихи, критикующие католицизм, но и активно презирал работу католика Патмора, друга Хопкинса. Поэтический мир Хопкинса блистает «разноцветной красотой» потому, что он «заряжен величиим Бога». А человек оценивается в зависимости от его соответствия Богу и природе, как пишет Хопкинс в сонете *«Яркозвёздная ночь»*:

Гумно всё это; скирды, дом, фасад.
Сей яркий запирает палисад
Христа и мать его, и все его святыни.

Таким образом, окончательным контекстом очищения Хопкинса, как и Данте, была Библия. Сонеты Хопкинса похожи на молитвы, они предназначены как бы для очищения чело-

века, хотя и являются прекрасными стихами. Как и крик Иисуса на кресте, сонеты Хопкинса адресованы Богу и сами по себе являются утешением.

Английские «парнасцы»

«Парнасцами» называли группу французских поэтов, объединившихся вокруг Теофиля Готье и противопоставивших своё творчество поэзии и поэтике устаревшего, с их точки зрения, романтизма. Они считали, что искусство – цель поэзии, а не средство. Потому главным лозунгом парнасцев стала фраза – «Искусство для искусства».

Около 1870 г. Остин Добсон заинтересовался творчеством Данте Габриэля Россетти и Уильяма Морриса, и влияние прерафаэлитов можно увидеть в нескольких его ранних стихотворениях. Однако Добсон вскоре отошел от этого стиля, и многие из самых известных его произведений являются ностальгическим взглядом на давно исчезнувшее общество и часто воспевают XVII или XVIII века. В середине XIX века воздух английской поэзии был полон экспериментов с метрикой стиха, поэты искали новые формы, которые расширили бы рамки английской просодии. На основе исследования парнасца Теодора де Банвиля (1872) *«Petit Traite de la Poesie»* (Маленький трактат о французской поэзии) Добсон начал адаптировать старинные французские стихотворные формы: триолет, балладу, рондо, вилланель и рондель к английскому языку. Эксперимент был чрезвычайно удачен, в руках Добсона старые формы наполнились тонкой чувствительностью и обаянием задумчивости, необыкновенной естественностью и поэтичностью.

Во втором поэтическом сборнике Добсона «Пословицы в фарфоре» (1877) особенно выделялось *«Ars Victrix»*, свободный перевод стихотворения другого французского романтика и предвестника парнасцев Теофиля Готье *«L'Art»* (1857), в котором излагаются идеалы «искусства ради искусства». Особенное чувство Добсон питал к XVIII в., и многие его стихотворения посвящены эпохе рококо. Таковы баллада *«Веер маркизы Помпадур»* и стихотворение *«Рондо к Этель»*. Мы действительно находимся в XVIII столетии, но видим всё как бы через призму сегодняшнего дня; это нежное чувство замены висит подобно дымке между нами и предметами, созданной привязанностью и эмоциями автора. Многие его прелестные стихотворения полны обаяния Сент-Джеймского дворца той эпохи, его капризов, лёгкости, остроумия и учёности.

Поэзия Добсона естественна, непосредственна и искренна. Томас Олдрич признавал, говоря о Добсоне: «Он не является одним из глубоких органических голосов Англии. Он очень свежий, изысканный и грациозный поэт, чье право на место в хоре как ведущего певца неоспоримо». В руках поэта множество метрических форм, по существу искусственных и требующих большого трудолюбия, принимают разноцветное и яркое богатство естественного творчества. Добсон был одним из первых английских поэтов, опубликовавших стихи в этих старофранцузских формах. Нотки задумчивого обаяния, тонкой чувствительности слышны в этих новых, возрождённых формах. Мода на них прошла, но как отмечали некоторые критики, «цветы французского сада г-на Добсона остаются яркими и ароматными». К сожалению, сегодня замечательные стихи Добсона редко включаются в антологии викторианской литературы.

Поэзия **Эдмунда Госса** несколько литературна, но отточена и разнообразна по форме и содержанию. Вырвавшись из семьи, скованной религиозными принципами, молодой человек, преданный поэзии и искусству, проявил свою приверженность древнегреческому мифу, счастливому и гедонистическому языческому античному миру. Греческое очарование мифа, наяд и красивого телосложения значило для Госса больше, чем замученное, презренное тело страдающего Христа. Хотя античные сюжеты в поэзии Госса (*«Могила менады»*) сочетаются с христианскими и средневековыми легендами (*«Гвиневра»*).

Несмотря на долгое супружество, Госс являлся скрытым гомосексуалистом, о чём сообщают его современники. Скорее, он был бисексуален. Эти природные желания не могли быть каким-то образом проявлены среди строгих предписаний его отца. Но ещё в школе он близко сошёлся с Джоном Блейки, они писали друг другу стихи, письма, и их дружба продолжалась в течение нескольких лет. В Госсе проявлялась тяга к мужской красоте, вернее, к красоте одного отдельного человека – скульптора Амо Торникрофта (Амо Thorneycroft). Зигфрид Сассун, племянник Амо, как-то язвительно заметил, что Госс был не *Homosexual*, а *Homosexual* Госс встретился с Амо ещё до свадьбы, и они полгода провели в совместных путешествиях. В июне 1879 г. Госс, сам Амо, его отец и двое других мужчин совершили плавание по Темзе в *Кувшинке* (лодке отца Амо), купаясь вместе голыми теплыми вечерами. Почти мистический союз между этими двумя мужчинами возник, когда они купались в речушке Горинг, о чём Госс писал своей жене: «Мы лежим сейчас в восхитительном тихом ручейке, полном душистого тростника – каламуса». Очень похожий эпизод описан в стихотворении «У реки». Тема мужской любви звучит в других стихотворениях Госса.

Великолепны сонеты Госса из цикла «Счастливая любовь», в которых показана настоящая, сильная и нежная любовь между мужчиной и женщиной. Можно отметить чёткую структуру этих сонетов, грамотно расставленные акценты, разнообразные темы, последовательно развивающийся сюжет, музыкальность слова. Вместе с такими поэтами как Остин Добсон и Эндрю Лэнг Госс восстановил в английском стихе старые французские поэтические формы. Будучи очень восприимчив к новой стихотворной метрике, Госс в то же время крепко держал строй, слог и стиль классической поэзии. Его любовные стихотворения, такие как «Прощание», «Рай», «У казино», полны нежности, грусти или радости, и в то же время классически сдержанны в своей отточенности ритма и гармонии формы. Недостаток сильного чувства Госс компенсирует чёткой структурой своих стихотворений, изысканностью (но иногда и банальностью) сравнений, лаконичностью и афористичностью высказанной мысли.

Другими участниками английского парнасского движения были Эндрю Лэнг и Роберт Бриджес.

Поэзия для **Эндрю Лэнга** составляла лишь малую часть его творчества, он больше был писателем, критиком, учёным, переводчиком. Большее число его стихотворений является прямым результатом его чтения и его прозаических работ. Лэнг знакомил английских читателей с почти забытыми балладами и лирикой, в которых изобилует ранняя французская литература, стихи, в которых видны мысли человека, погружённого в лучшую литературу всех времён. Можно отметить его крайнюю любовь к форме; даже к особенно сложным формам, таким, как баллады и вилланы. В то же время лирический герой Лэнга в восторге от того, что он может выразить свое удовольствие от здорового времяпрепровождения на природе и от занятий физическими упражнениями – игры в крикет и гольф, рыбной ловли. И еще больше от того, когда он мог показать причуды и недостатки своего времени, как это он сделал в своей «Балладе об ученице Гертона», с таким юмором, который его читатели по-прежнему считают привлекательным и неповторимым. Не обладая большой творческой силой, Лэнгу всё же в какой-то степени удалось раскрыть глубочайшие источники поэтических эмоций. Он, можно сказать, был просто викторианским романтиком.

Роберт Бриджес обычно считается идеальным, хотя порой педантичным, лирическим поэтом. Форма и условность, техническое совершенство и отсутствие напряженной оригинальности являются наиболее очевидными характеристиками лирики Бриджеса. Чувство красоты – ключ ко всей поэзии Бриджеса: красота в её отношении к физической природе, любви (первые воплощенная в сонетном цикле «Возрастание любви» и, наконец, в «Завете красоты»), обращённой к Богу.

«Возрастание любви» было опубликовано в 1876 г. и несколько похоже на «Дом Жизни» Россетти. Контраст Бриджеса как поэта-лауреата с Теннисоном очевиден. Существует неко-

торая слабость в творческой силе, а также скрытность в любовных, личных строках поэта, по сравнению, скажем с романтиками и Браунингом. Однако славу Бриджесу составили его *«Более короткие стихотворения»* (1890, 1894). В них заключена его самая характерная и прочная творческая работа. Если *«Возрастание Любви»* напоминают сонеты Спенсера, не менее очевидно, что образцом для многих коротких стихотворений поэта послужили елизаветинские и якобитские поэты. Формы, интонации, стилистика – Бриджес порой напоминает нам Роберта Геррика или Джорджа Герберта.

Я так любил цветы:
Их чудо увяданья,
Союз их пестроты
С медком благоуханья.

Медовый месяц – сласть:
В глазах – любовь и страсть,
Но все увянут в срок:
И песнь моя – цветок!

Предметом большинства коротких стихотворений Бриджеса является сама Англия: восхваление её природы, деревенской жизни, красоты, любви и отношение к Богу. Любовь поэта к природе отнюдь не «литературна»: каждое проявления времён года, каждый след гармоничного проявления на земле Бриджес переживает с эмоциональной интенсивностью. Многие из его наиболее характерных текстов лучше всего сравнить со снежинками, чьи кратковременные симметричные узоры напоминают хрупкое и изысканное лакомство. Они сохраняют свою сущность только благодаря эмоциональным строкам.

Простота Бриджеса даже может поразить многих большим мастерством, чем официальность творений Теннисона. В поэзии Бриджеса мы находим не только основные традиционные метры, но и огромный запас правильного, литературного английского языка. Его стихи (хотя это ставилось ему в вину) напоминают некоторые конкретные произведения величайших английских поэтов. Большая часть стихотворений Бриджеса являются классическими по общему тону и исполнению, они красивы по форме и просты по содержанию. Привычные всем поэтические темы он передавал разнообразными и необычными музыкальными ритмами. Хотя его метрика и его язык на первый взгляд могут показаться классическими, Бриджес, по сути, является более интересным экспериментатором, чем его поэты современники. Являясь большим мастером просодии, Бриджес еще важнее как мастер языка. Его интерес к правильной речи сохранился на протяжении всей его долгой жизни: он был соучредителем и первым председателем Общества чистого английского языка.

Замечательны любовные стихотворения Бриджеса. Вроде бы банальные темы, и стандартные образы, но! сколько в них простоты, лиричности, чувства, которое трогает и привлекает:

Когда расстался с любимой,
Три дня – только чёрный цвет;
Терзался я мыслью мнимой,
Может, в живых её нет,

От горя начал мрачнеть я,
И в тех страданиях моих
Казалось мне, что на свете

Нет одиноких таких.

Кропотливая забота о формальном совершенстве в поэзии Бриджеса часто скрыта, как и должно быть. За исключением нескольких восхитительных старых форм, таких как триолеты и рондо, читатель не осознает напряжённой работы поэта над строками и тщательного подбора слов. Во всех его коротких стихотворениях можно наблюдать одинаковую точность и осторожность. Во введении к своей *«Оксфордской книге современной поэзии 1892–1935»* в 1936 г. Уильям Батлер Йейтс с восхищением писал о Бриджесе, придавшем лирической поэзии «новый ритм», отмечая, что его «слова, часто встречающиеся в обычном виде, становятся незабываемыми из-за какого-то ловкого приёма с ускорением и замедлением... или с помощью изящной простоты».

Мастерство Роберта Бриджеса – это искусство, традиции которого, унаследованные от многих величайших имен в английской литературе, проявляются и повторяются с прекрасным мастерством и высокими целями. Замечательные стихотворения Бриджеса не очень популярны. Его мало читают, мало переводили на русский язык. Но они аристократичны в хорошем смысле – это не поэзия силы, страсти или личности, но в них много неуловимого изящества, изысканности и исключительности. Это цветы, которые, не обладая яркими расцветками и сильным благоуханием, тем не менее, имеют свой собственный редкий оттенок и своеобразный аромат, чистый и тонкий.

Эрнест Майерс известен больше как переводчик древнегреческих поэтов, Гомера, Пиндара. Его поэзия, в основном, использует античные сюжеты и классические образцы. Он стоит несколько в стороне от основных направлений викторианской поэзии. Одно из его лучших стихотворений *«Глаза младенца»*,

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.