

УДК 821.111

Жанр малой поэмы в творчестве У. Блейка и романтиков Англии: нарративные стратегии

Сердечная Вера Владимировна

Кандидат филологических наук,
научный редактор ООО «Аналитика Родис»,
142400, Россия, Московская обл., Ногинск, ул.Рогожская, 7;
e-mail: rintra@rambler.ru

Аннотация

В статье рассматривается жанр малой поэмы как особая нарративная стратегия в литературе английского романтизма. Точкой отсчета для автора статьи является творчество У. Блейка как поэта, стоящего на заре английского романтизма и являющего собой наиболее ранний этап романтической мысли Великобритании.

Ключевые слова

У. Блейк, «озерная школа», лорд Байрон, Шелли, Китс, малая поэма, романтизм, английский романтизм, повествование, философия романтизма.

Введение. Блейк: романтик или предромантик?

Творчество Уильяма Блейка, поэта, оторванного от контекста литературно-творческого общения, тем не менее, по нашему мнению, может быть своего рода ключом к определению типологии и своеобразия narra-

тивных стратегий английского романтизма в жанре поэмы. Традиционно прочитываемый как «поэт Библии» или наследник творческой практики Милтона, Блейк тем не менее может и должен быть вписан в литературный контекст своей эпохи. Связям теоретических и эстетических воззрений Блейка и других романтиков посвяще-

ны несколько монографий и множество статей¹. Во многих исследованиях, посвященных романтикам², тема традиции в творчестве Блейка также затрагивается.

Многие поэты романтической эры читали Блейка или что-то знали о нем. Так, Р. Саути отзывался о нем как о «человеке великого, но несомненно безумного гения»³. С. Колридж называл Блейка «человеком гения» и «решительно мистиком», по сравнению с которым признавал себя находящимся «в самой трясине здравого смысла»⁴; однако прочитанные «Песни Невинности и Опыта» не вызвали у него желания более под-

робно познакомиться с творчеством поэта. У. Вордсворт также не отказывал Блейку в сумасшествии, хотя и отмечал: «есть нечто в безумии этого человека, что интересует меня более, чем здравомыслие лорда Байрона и Вальтера Скотта»⁵.

Блейк также был внимателен к литературе своего времени, в письмах и произведениях вступая в творческий диалог с поэтами романтизма. Так, он оставил едкие примечания к «Стихотворениям» и «Прогулке» Вордсворта, где упрекает поэта за стремление подражать природе, а не стремиться к воображению: «Я вижу в Вордсворте Природного Человека, поднимающегося против Духовного Человека Постоянно, и тогда он становится Не Поэтом, а Языческим Философом <...> Вордсворт должен знать, что то, что он Пишет Ценного, мы не найдем в Природе» (*I see in Wordsworth the Natural Man rising up against the Spiritual Man Continually, & then he is no poet but a Heathen Philosopher <...> Wordsworth must know that what he Writes Valuable is not to be found in Nature – К 783*)⁶.

-
- 1 См., в частности: Douglas B. *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry* (1937); Cantor P.A. *Creature and Creator: Myth-Making and English Romanticism* (1984); Stevenson W. *Divine Analogy: A Study of the Creation Motif in Blake and Coleridge* // *Salzburg Studies in English Literature: Romantic Reassessment* 25 (1972).
- 2 Bate J. *Shakespeare and the English Romantic Imagination* (1986); Bate W.J. *The Burden of the Past and the English Poet* (1970).
- 3 Holmes R. Introduction // A. Gilchrist. *The Life of William Blake* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: //http://books.guardian.co.uk
- 4 Coleridge S.T. A letter to H. F. Cary on February 6, 1818 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: gale-net.galegroup.com/servlet

-
- 5 Robinson C. From *Reminiscences*, 1869 // Blake W. *The portable Blake / Selected by A.Kazin.* – Dallas, 1974. – P. 676.
- 6 Blake W. *Complete Writings with variant readings / ed. by G.Keynes.* Oxford, 1979. Далее означает в форме (К – номер

Доктрина о главенстве воображения, разделяемая Колриджем, Шелли и Китсом, горячо поддерживается поэтом.

Блейк также пишет «ответ» на байроновского «Каина» – драматический отрывок «Дух Авеля» (*The Ghost of Abel*, 1822), зачин которого начинается с обращения: «ЛОРДУ БАЙРОНУ в Пустыне. Что ты здесь, Илия?» (*To LORD BYRON in the Wilderness. What doest thou here, Elijah?* – К 779) – слова, сказанные Господом пророку (3 Цар. 19:9). По свидетельству биографа Блейка Робинсона, поэт имел представление и об американском романтизме: «Ирвинг – высокоодаренный человек; он посланник; но те, кто посланы, иногда идут дальше, чем должны были»⁷. Таким образом, Блейк вполне вписан в литературный контекст современности, что подтверждается не только принципиальными совпадениями в эстетико-теоретических установках (доктрина о главенстве воображения, создание авторской мифологии, отказ

страницы); орфография и пунктуация оригинала выверены по данному изданию; подстрочный перевод здесь и далее, кроме оговоренных случаев, наш. – В.С.

7 Robinson C. *From Reminiscences*, 1869 // Blake W. *The portable Blake / Selected by A. Kazin*. – Dallas, 1974. – 3. 682.

от нормативной поэтики), но и единообразием художественной структуры произведений признанных деятелей английского романтизма и «одного из первых поэтов романтического движения»⁸.

Бум исследований произведений Блейка на Западе, пришедшийся на 60–70-е годы XX века, привел, в частности, к тому, что в четвертом переиздании «Истории английской литературы» Джордана (1985) Уильям Блейк не только был признан романтиком, но и стал «значительной фигурой движения»⁹. Исследования поэтической практики Блейка вошли во многие обобщающие издания по романтизму¹⁰. Однако известные нам исследования не касались структуры поэтического повествования романтизма, за исключением К. Крибера, автора книги «*Romantic Narrative Art*» (1960).

8 Nicol A. *My Vision's Greatest Enemy – Culture in Blake* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.literatureclassics.com/essays/322>

9 «Once only imagined»: an interview with M.Eaves, R.N. Essick, and J.Viscomi [Электронный ресурс]. – Режим доступа: galenet.galegroup.com/servlet

10 В частности, Bloom H. *The Visionary Company* (1971); Engell J. *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism* (1981); Goldsmith S. *Unbuilding Jerusalem: Apocalypse and Romantic Representation* (1993).

Работа Крибера, в которой Блейк фигурировал наравне с другими авторами эпохи, внесла значительный вклад в исследование романтической наррации. Крибер обосновал гипотезу, делающую романтизм особенно подходящей для нарративного исследования культурной средой: в поэзии XIX века «нарративный модус оставался превосходящим, если не господствующим, поглощая львиную долю творческой энергии английских поэтов»¹¹. Сочетание рационализированной нарративной формы и иррационального опыта, по мысли исследователя, приводило к глубинной противоречивости самого понятия нарратива в английском романтизме; однако сама эта противоречивость была знаком актуальности нарратива как формы выражения индивидуального содержания. Однако установка исследователя именно на «повествовательное искусство», а не текстуальные способы его реализации, привели к достаточно неопределенным выводам. Предлагаемые Крибером характеристики повествовательности романтизма (фрагментарность, авторский аллегоризм, противоречие между рациональной формой и надрациональным содер-

жанием) интересны и справедливы, однако недостаточно систематизированы, чему способствует также эссеистская манера письма. Кроме того, основные объекты интереса Крибера – тексты заведомо небольшого объема: баллады и визионерская лирика.

По нашему мнению, нарративный подход, актуальность которого доказана Крибером, распространенный на тексты большего объема и иной жанровой принадлежности, наиболее показательно доказывает принадлежность пророческих поэм Блейка к художественной практике английского романтизма.

Для достаточно обоснованного сопоставления мы ограничились произведениями Вордсворта, Колриджа, Байрона, Шелли и Китса, отвечающими следующим требованиям: стихотворная форма, выраженный сюжет, небольшой (для поэмы) объем. Избранные для иллюстрации примеры не являются полностью репрезентативной выборкой и далеко не исчерпывают возможностей соотнесения элементов нарративных стратегий внутри художественного пространства английского романтизма. Само распределение поэм по выделенным типам не является попыткой класси-

11 Kroeber K. Romantic Narrative Art. – Madison, 1960. – P. 3

фикации, так как с развитием художественного метода те различные характерные элементы наррации, которые были выделены нами как основания классификации, все чаще реализовывались в рамках одного и того же произведения (так, в «Чайльд-Гарольде» явлены элементы как «монологического» странствия-познания, так и историко-культурного сюжета). Тем не менее была сделана попытка отобрать наиболее характерные тексты, в наиболее наглядном виде использующие тот или иной тип повествования.

По нашему предположению, даже отчасти намеченная близость нарративных стратегий Блейка эстетическим поискам его современности станет аргументом для осознания необходимости его прочтения в контексте романтической поэтики и философии.

Психологизация странствия-познания в поэмах Вордсворта («Братья»), Колриджа («Сказание старого морехода»), Байрона («Гяур», «Лара») и Шелли («Аластор»)

Первая из выделенных нами на основании анализа малых поэм Блейка нарративных стратегий, названная

«притча об индивидуальном сознании как источнике познания бытия»¹², имеет глубокие корни в романтической эстетизации индивидуальности. «Романтики впервые создают в литературе не образ-характер, а *образ-личность*»¹³, при этом характеризующийся особыми чертами, связанными с фрагментарностью явленной в тексте функциональной сюжетной схемы: «последствиями происшедшей в трансцендентном прошлом «потери» становятся *одиночество* героя, его *разочарование* и *скитальчество*»¹⁴. Отмеченные черты героя обосновывают основные характеристики рассказа: одиночество делает его открытым к индивидуальному познанию; разочарованный, герой ищет нового понимания мира; скитаясь, он встречается актантов, обучающих его новым аспектам опыта. Этим характеристикам отвечают герои поэм Блейка – старый Тириэль, невинная Тэль и обогащенная опытом Утун. Интересно отметить, что наиболее

12 См. Сердечная В.В. Малые (ламбетские) поэмы Уильяма Блейка: к вопросу классификации // Язык. Культура. Словесность. – 2011. – № 1.

13 Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т.2. – М., 2004. – С. 237.

14 Там же. – С. 327

явными чертами романтического героя обладает старый «царь запада» Тириэль: он рвет отношения со своей «всемирной» семьей и уходит в скитания именно по причине разочарования. Именно образ Тириэля обретает в литературе английского романтизма наиболее типологически близкие параллели.

Так, в частности, близок Тириэлю по сюжетной функции герой поэмы Вордсворта «Братья», Леонард. Подобно старцу Блейка, Леонард возвращается в оставленный дом; но если для Тириэля его замок – место проклятия, то для Леонарда родные холмы – место идиллическое; однако и они становится для героя своего рода проклятьем. Как и Тириэль, Леонард, живущий в памяти людей, не признан некогда близкими; как и Тириэль, не находит у них успокоения. Братья Тириэля изгнаны и поработочены им; брат Леонарда, пастух Джемс, умирает, сомнамбулически шагнув со скалы с именем брата на устах. Герой Блейка умирает, угнетенный вопросами судьбы; герой Вордсворта уходит в странствие: для него «эта долина, где он был так счастлив, казалась местом, жизни в котором он бы не вынес» (*This vale, where he had been so happy, seemed / A place in which he*

could not bear to live)¹⁵. Таким образом, несмотря на разницу в обрисовке образов – титанический старец-царь у Блейка и сельский пастух, побывавший моряком, у Вордсворта – их сюжетные функции настолько сходны, что позволяют говорить о существовании единообразия нарративной структуры.

Моряк, как явствует из названия, и герой поэмы Колриджа «Сказание Старого Морехода». В отличие от Тириэля и Леонарда, он – рассказчик на свадебном пиру, нарратор истории, поучительность которой таким образом усиливается. Общие черты не только объединяют героев, но и обуславливают типологическое единство сюжетной ситуации: как и старик Тириэль, проклиная своих детей, Старый Мореход совершает грех, убийство невинной птицы, и вынужден раскаиваться. Терзания Тириэля, мучающегося смыслом личного и всеобщего бытия, находят параллель в страшных приключениях Морехода, приводящих его к покаянию. Однако кульминация странствия-познания, настигающая Тириэля при смерти, а Морехода – обращающая к новой жиз-

15 Wordsworth W. The Works with an Introduction and Bibliography. – Denmark, 1994. – P. 102.

ни, типологически едина. Мореход благословляет разнообразие и красоту жизни, увиденную им в разноцветных кольцах водяных змей: «О счастливые живые существа! <...> Весна любви хлынула из моего сердца, и я благословил их невинно» (*O happy living things! <...> A spring of love gushed from my heart, / And I blessed them unaware*)¹⁶. Тириэль перед смертью задается мучительными вопросами о разнообразии сущего, однако не готов найти на них ответ. Колорит произведения Колриджа – фантастика, контрасты и аллегории – отличает ее от эпически сурового стиля Блейка; однако общность сюжетных целей, устремлений героев и характера познавательной медиации позволяет заключить, что поэмы могут рассматриваться как варианты единой нарративной структуры странствия-познания.

Типическими, наиболее характерными героями романтизма считаются герои байронические, в которых, по меткому замечанию Пушкина, узнаваемы различные черты одной личности – автора. Странствие одинокого героя – сюжетная модель большинства поэм Байрона. Для Байрона

принципиально важным сюжетным итогом является неопределенность, отказ от развития: его герой умирает той же цельной и сильной личностью, какой пришел на страницы поэмы, не готовый к познанию и принятию новых ценностей. Для сопоставления с нарративной структурой поэм Блейка были выбраны поэмы «Гяур» и «Лара», сюжетика и элементы нарративной ткани которых наиболее показательны. В сюжетике «Гяура», как и в событийной ткани «Тириэля», присутствуют мотивы предательства, жестокой кары, раскаяния. Подобно Тириэлю, гяур страшно мстит своим врагам, его суровое сердце способно на сильную любовь; он так же горд, исполнен дум, властолюбив и непреклонен. Подобно Тириэлю, он скрывает свое имя и становится причиной опустошения роскошного дворца. И, хотя сюжет «Гяура» отнюдь не оптимистичен, Байрон в каком-то смысле оправдывает непреклонного и верного себе героя, проходящего нелегкий путь согласно своеобразному кодексу чести. Для Блейка такое оправдание невозможно, – не только в силу «произвола» автора, но и оттого что сочувствие возможно лишь к личности, а Тириэль – скорее аллегорический принцип познания, олицетворенная

16 Coleridge S. The Works with an Introduction by Martin Corner, and Bibliography.– Denmark, 1994.– P. 198.

Опытная Старость: одиночество и разочарование является непререкаемым аргументом его неправоты. Сходен с образом Тириэля и образ Лары из одноименной поэмы Байрона: он стар, горделив и суров, в прошлом грешен, над ним тяготеет некая тайна. Лара также возвращается домой из изгнания; также становится причиной кровопролития; также покрывается дурной славой, однако пробует ее искупить; в конце поэмы умирает. С небольшими вариациями повторены и различия между байроновским и блейковским героями: Лара остается загадочной и привлекательной личностью, вызывающей к читательской симпатии, в то время как Тириэль – застывшим принципом познания.

Герой, подобный Тириэлю и содержащий в себе зерно подобной сюжетной ситуации, есть и у Шелли. Его поэма «Аластор, или дух одиночества» объясняется автором как «аллегория, обозначающая одну из интереснейших ситуаций человеческого духа», где «фурии неодолимой страсти карают эгоцентрическую замкнутость поэта, навлекая на него быструю гибель»¹⁷. Шелли отмечает

назидательный смысл рассказываемой истории и этим подобен Блейку, несомненно, рассматривавшему прискорбную судьбу Тириэля как дидактическую историю. В отличие от Тириэля, Аластор вступает на страницы поэмы совсем юным, невинным и вопрошающим, как героиня «Книги Тэль». Подобно ей, он покидает семейное гнездо, взыскуя истин и находя их; однако его странствия превращаются в скитания, и в них Аластор стареет. Подобно Тириэлю, герой оказывается перед загадкой разнообразного бытия: лебедь счастлив, а он не знает своего места. Необходимо подчеркнуть принципиальную гомогенность образа антагониста: у Блейка герой скитается, подгоняемый беспощадными вопросами о сути жизни, у Шелли также враг героя – внутри него: «Не было честного врага около него, ни вида или звука страшного, кроме как в его собственной бездне разума» (*There was no fair fiend near him, nota sight / Or sound of awe butinh is own deep mind*)¹⁸. Считаю важным подчеркнуть не только типологическое подобие антагонистов, но и эпическую природу образа, в котором «оживают черты эпического

17 Шелли П.Б. Избранные произведения. – М., 1998. – С. 139 – 140.

18 Shelley P.B. The Works with an Introduction and Bibliography. – Denmark, 1994. – P. 42.

антагониста героя – хаоса»¹⁹, помещенного в романтической традиции внутрь личности.

Проблема познания, структурирующая данную нарративную стратегию, определяет и характер сюжетного исхода – часто трагического, часто незавершенного. Герой поэмы романтизма «теряет свой эпико-героический статус и становится *частным человеком*»²⁰; однако, по нашему мнению, в контексте исследованных поэм английского романтизма получает существенное подтверждение мысль С. Бройтмана о том, что «эпическая объективность» остается важной структурной частью нарративной стратегии поэмы романтизма, выступая как «мера между героизацией персонажа (связанной с сохранением памяти о его эпико-героическом прошлом) и иронией, вызванной его нынешним статусом частного человека»²¹. Как неготовый к новому опыту Тириэль, так и поэт Аластор остаются в некотором смысле «частными» людьми, недостойными познания великих надчеловеческих законов эпического мира.

19 Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т. 2. – М., 2004. – С. 328.

20 Там же. – С.325.

21 Там же. – С. 326.

Индивидуализация и аллегоризация культурно-исторических начал в поэмах Байрона («Мазепа», «Пророчество Данте») и Шелли («Маскарад Анархии»)

Нарративная стратегия Блейка, обозначенная как «сказание об апокалиптическом конфликте исторических сил», родственна принципам романтического историзма, являющегося отличительной чертой обращения романтиков к прошлому. Художественное воспроизведение в произведениях романтизма истории и культуры иных стран было естественным следствием пробудившегося в эту эпоху интереса к национальному своеобразию, к неклассической мифологии. «Историческая» нарративная стратегия, выделенная нами у Блейка, характеризуется нарратологизацией исторических фактов. Наделяемые значением, смыслом, детерминизмом, они становятся событиями, а их участники – актантами мировой драмы. Французская революция, освобождение Америки от власти Англии, а затем и вся европейская история вписываются в рамки авторского мифа Блейка, во многом следующего христианской концепции истории. Исто-

рические деятели в поэмах приобретают черты титанов, действуют наравне с героями авторской мифологии – Орком, Уризенем, Энитармон. История вписывается в миф и становится его частью – вариацией, частной реализацией вневременного события.

Подобный принцип изображения истории мы видим и в других малых поэмах английского романтизма. Так, близок Блейку в аллегоризации исторических событий Шелли в поэме «Маскарад Анархии» (*The Masque of Anarchy*, 1819). Как и для Блейка, поводом к написанию поэмы послужили исторические события: в августе 1819 года, когда Шелли был в Италии, в Англии, в Манчестере солдаты разогнали митинг, с обеих сторон были убитые и раненые²². Подобно Блейку, Шелли заявляет свою поэму как видение. Если у Блейка исторические фигуры становятся титаническими, то для Шелли лица политиков – лишь маски извечных пороков:

Я встретил Убийство на пути –
У него была маска Каслри...
I met Murder in the way –
*He had a mask like Castlereagh...*²³

22 Володарская Л.И. Комментарии // П.Б. Шелли. Избранные произведения. Стихотворения. Поэмы. Драмы. Философские этюды. – М., 1998. – С. 790.

23 Shelley P.B. *The Works with an Introduction and Bibliography.* – Denmark, 1994. – P. 341.

Министр иностранных дел Великобритании, один из лидеров тори, виконт Роберт Стюарт Каслри становится у Шелли только маской вечно-го Убийства. То же происходит и с другими деятелями эпохи, которых Шелли считает виновными в бедности, рабстве, несправедливости: под их масками скрыты Обман (*Fraud*), Лицемерие (*Hypocrisy*) и другие Погибели (*Destructions*). Их возглавляет Анархия – тиран, подобно Уризену Блейка. Он также бледен, «как Смерть в Апокалипсисе» (*Like Death in the Apocalypse*), и также всевластен:

На его челе такую метку я увидел:
«Я есть Бог, и Царь, и Закон!»
On his brow this mark I saw –
*«I am God, and King, and Law!»*²⁴

Также подобен образам Блейка безымянный противник призрака Анархии. Подобно революционному Орку, он возникает из тьмы: он ассоциируется с весной, обновлением; также рожден из бури, и его голос – гром. Содержание его речи – также призыв к освобождению, которое достигается в сюжете: Анархия повержена, подобно тому как Уризен боится огнем Орка.

24 Shelley P.B. *The Works with an Introduction and Bibliography.* – Denmark, 1994. – P. 342.

Мифологизация истории в поэмах Байрона отличается развитием и психологизацией образа главного героя. Сами герои его поэм становятся их главным событием, и соблюдение исторических координат становится только фоном для развития истории личности. Так, драматическая судьба украинского гетмана (*Mazeppa*, 1818) у Байрона редуцируется до рассказа об адюльтере королевского паж Мазепы с юной женой старого графа и наказании за него – «мыканию» по полям на коне. Мазепа подан Байроном во многом иронично: он, рассказчик своей истории, не дослушан королем; он рассказывает не о подвигах, а о любовной интрижке. То, как пан приказал «раздеть Мазепу донага и в таком виде привязал на его же лошади лицом к хвосту»²⁵, а затем «лошадь понеслась во всю прыть домой через кустарники, и ветви сильно хлестали Мазепу по обнаженной спине»²⁶, превращается у Байрона в основное содержание поэмы и пафосно трансформируется: Мазепа едет по лугам и лесам, его конь издыхает под ним, судьба заносит его к казакам, кото-

25 Костомаров Н.И. Гетман Иван Степанович Мазепа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.magister.msk.ru/library/history/kostomar>

26 Там же.

рыми он позже правит: романтизация исторического образа очевидна, как и авторская ирония.

Наиболее сходна по нарративной стратегии с пророчествами Блейка поэма Байрона «Пророчество Данте» (*The Prophecy of Dante*, 1819). В предисловии к ней Байрон пишет, что примером жанра для него стали пророчества древности: «я вспоминал Кассандру Ликофрона и пророчество Нерея у Горация, также как и пророчества Священного Писания»²⁷. Данте Байрона – суровый поэт, вещающий о судьбе Европы и Италии. Его пророчество – о завоевании Италии, происходящей из-за разъединения ее защитников. Странник, одинокий, страдающий и ожесточенный, Данте, рассуждающий о «неведомых поэтах», – типичный байронический герой. Здесь также много образности, близкой Блейку: Данте видит себя на скале отчаяния среди безбрежного моря, история видится ему кровавым свитком зол.

Единство сюжетно-образной структуры и иносказательности поэм Блейка и Шелли, мифологизация исто-

27 Byron G.G. *The Works with an Introduction and Bibliography*. – Denmark, 1994. – P. 360.

рии у Блейка и Байрона убедительно доказывают, что выделенная нами нарративная стратегия характеризовала одну из важных жанровых структур английского романтизма. Романтизация, романизация истории, то есть очеловечивание и придание ей сюжета – существенный признак направления, породившего жанр исторического романа, литературной баллады, но выразившего «мысль историческую» также в поэмах.

Сатирико-комедийные метаморфозы восприятия в поэмах Байрона («Беппо» и Китса («Канун святой Агнессы»))

«Поэтический «трактат» об очищении восприятия» – названный так выше тип нарративной стратегии, характерной для малых поэм Блейка, также имеет глубокие корни в таком аспекте теории романтизма, как противопоставление живого переживания классической сюжетной или логической схеме, уникального индивидуального восприятия – общественным культурным и моральным ценностям: «романтизм явил собой художественную культуру антинормативного <...>

сознания»²⁸. Сократическая ирония и смеховая культура средневековья в романтизме трансформировалась в теорию романтической иронии, определяемой Ф.Шлегелем как «прекрасное в сфере логического»²⁹. Эта ирония реализовывалась не только в речи и построении образов, но и в сюжетной стороне произведений. Так, «Бракосочетание Небес и Ада» демонстрирует смеховое по сути, сатирическое преображение восприятия. Предрекаемый огненный конец мира оказывается только его спасением, Зло – только проявлением энергии, адовы ужасы – созданием «метафизики». Это опровержение традиционных «схем» видений ада находит соответствие во многих поэмах английского романтизма.

Так, в частности, поэма Байрона «Беппо» (*Beppo*, 1817) является сатирическим, смеховым переосмыслением классического сюжета о неверности и мести. Упомянутая Байроном Дездемона, судьба Одиссея, вплетающаяся в сюжет благодаря упоминанию разрушенной Трои, подразумеваемая история о каменном госте становятся

28 Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т. 2. – М., 2004. – С. 98.

29 Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1980. – С. 52.

ся объектами смехового переосмысления: жизненная стихия побеждает акты мести и замещает их мирным сосуществованием. Болтовня неверной жены с мужем, вернувшимся издалека и заставшим ее с любовником, так невинна, словно они расстались на полчаса. Несчастливая судьба Иосифа, проданного в рабство в Египте, инверсируется в образе главного героя с тем же именем (Беппо – Джузеппе), также ставшего рабом. Благодаря легко прочитываемой интертекстуальности сюжет поэмы Байрона становится комедийным (в смысле благополучной развязки) переосмыслением ряда классических сюжетов: «Дездемона» остается жива, граф – «жених Пенелопы» – не наказан, «каменный гость» не приносит смерти, а мирно живет с женой и дружит с ее другом.

Подобный принцип переосмысления классических сюжетов использован и Китсом в поэме «Канун святой Агнессы» (*The Eve of St. Agnes*, 1820). Прекрасная Маделина (*Madeline*) и благородный Порфирио (*Porphyro*) разделены враждой семей – узнаваемый конфликт, легший в основу трагедии Шекспира. Подобно Ромео, влюбленный видит деву в общественном месте, где он не должен быть узнан; как и влюбленным Шекспира, им по-

кровительствует «старушка»-няня. Порфирио пользуется обычаем ожидать жениха в канун святой Агнессы и тайно проникает в комнату спящей Маделины; разбудив ее, он понимает, что снился ей; и, когда замок под утро уснул после тяжелого пира, молодая чета счастливо покидает его. Резное окно в комнате Маделины, разговор о том, близок или нет день – повествование насыщено цитатами из Шекспира, однако они переосмыслены: окно не должно впускать юношу: он уже в комнате; знаком наступающего утра становится не песня соловья, а голос вьюги и замолкшие песни в пиршественном зале. Остроумный юноша, использующий поверье для объяснения с девицей, смерть возможных свидетелей (знавшая все старушка Анджела умирает от страха) – пути преобразования классического сюжета, утверждающие вопреки ему комедийную, смеховую модель бытия.

Подобные переосмысления традиционных сюжетов, трагедийных и сюжетов о возмездии, – одно из важных проявлений романтической иронии, свойственной не только английскому романтизму, но и немецкому (пьесы Людвиг Тика), а также русскому («Повести Белкина» Пушкина, где в «Барышне-крестьянке», в част-

ности, обыгрывается сюжет о вражде семей и любви отпрысков).

**Нарастание нестабильности
творимого воображением
мира в поэмах Колриджа
(«Кубла Хан», «Три могилы»),
Вордсворта («Майкл»,
«Лаодамия»), Шелли
(«Атласская колдунья»,
«Эпипсихидион») и Китса
(«Изабелла, или горшок с
базиликом», «Гиперион»,
«Ламия»)**

Одна из наиболее характерных для эстетики Блейка нарративных стратегий, названная «генеалогия ложного восприятия», также имеет глубокие корни в философской предпосылке романтизма как нового слова культуры, не укорененного в мифориторической традиции (А.В. Михайлов). Эпоха романтизма стала временем, когда искусство стало мыслиться как «условно-игровое житнетворчество, сотворение *фантазмов* (воображаемой реальности) вымышленного мира»³⁰. Творение этой новой реаль-

ности (по определению Баумгартена, «гетерокосмической») стало одним из уникальных качеств, отличающих эстетику романтизма от предшествующих эпох.

Для Блейка как автора поздних малых поэм отделение от духа его части (материи, женщины, ребенка), или творение, является ошибочным действием, свершающимся в человеческой душе. Так человек, захваченный идеей о том, что материя является чем-то отдельным от духа, начинает прислуживать и поклоняться ей; так он забывает беспредельность вечного бытия ради повседневных радостей и печалей.

Эта тема и связанная с ней нарративная стратегия – одна из самых популярных в рамках английского романтизма. Она решается в различных аспектах, однако в каждой из поэм наиболее важным становится образ созданной воображением вселенной – прекрасной или ужасной, но зыбкой. Она может стать проклятием или благословением, в ее мимолетности может скрываться особая красота или трансцендентальный ужас.

Наиболее, вероятно, популярный и показательный пример воображаемого зыбкого мира в литературе английского романтизма – фрагмент

30 Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т.2. – М., 2004. – С. 98

Колриджа «Кубла Хан» (*Kubla Khan*, 1798). «Видение во сне», явившееся Колриджу летним днем 1797 года, было записано не все; однако этот памятник визионерству романтизма остается самым ярким примером строения поэтической вселенной. Борхес цитирует мнение Суинберна о «Кубла Хане»: «спасенное от забвения было изумительнейшим образцом музыки английского языка»³¹. Это было и удивительным фактом поэзии: построенный во фрагменте дворец Кубла Хана – образец совершенного творения средствами поэзии никогда не существовавшего мира. По описанию автора, «все образы вставали перед ним как *вещи*, с параллельным получением соответствующих выражений, безо всякого ощущения или сознания усилия»³². «Кубла Хана» можно назвать прообразом романтических поэм творения: он демонстрирует как яркость и визионерскую истинность создаваемого мира, так и его непрочность.

Сила воображаемого мира проявлена во всей своей мощи в поэме

31 Борхес Х.Л. Сон Колриджа // С.Т. Колридж. Избранная лирика. Поэмы. – Кишинев, 1997. – С. 212.

32 Coleridge S. The Works with an Introduction by Martin Corner, and Bibliography. – Denmark, 1994. – P. 296.

Колриджа «Три могилы» (*The Three Graves*, 1798). Проклятие матери, влюбившейся в жениха своей дочери, страшно отражается на дочери, ее муже и их подруге. Колридж поясняет, что целью его изображения были не ужасные и чудовищные мистические явления, но «поразительное доказательство возможного воздействия на воображение идеи, отпечатленной на нем насильственно и внезапно», и «развитие и симптомы болезненного воздействия на фантазию»³³. Проклятие матери, не обнаруживающееся ни в каких внешних проявлениях, становится источником саморазрушения личности. Эллен, Мэри и Эдвард сами разрушают свою жизнь, которая для них протекает под тяжестью проклятия: они не в силах выбраться из-под тягости воображаемого магического мира.

Несколько иной, однако сходный по результатам, пример построения внутренней «вселенной» описан в «пасторальной поэме» Вордсворта «Майкл» (*Michael*, 1800). Старый пастух Майкл, в любви и заботе воспитавший единственного сына Люка, в результате внезапного разорения по-

33 Coleridge S. The Works with an Introduction by Martin Corner, and Bibliography. – Denmark, 1994. – P. 269.

сылает его работать к свояку-купцу в город. В момент расставания старый пастух просит сына заложить первый камень загона для овец, который становится для Майкла своего рода символом семейных связей и прекрасного будущего. Сын, захваченный соблазнами большого города, сбивается с пути и скрывается за морями; Майкл долгие годы строит загон и умирает, – так и не достроив. Это строение, вокруг которого семь лет крутится жизнь пастуха, становится центром его вселенной; он концентрируется на работе, не делая попыток разыскать сына или как-то иначе изменить свою безрадостную жизнь. Именно развалины загона остаются памятью о старом пастухе после смерти, когда его дом уже давно продан.

Подобным образом не может расстаться с привычным мировосприятием Лаодамия, героиня одноименной поэмы Вордсворта (*Laodamia*, 1814). Волей богов тень ее погибшего мужа Протезилая появляется перед ней. Лаодамия не может смириться со временностью его возвращения, дерзостно желает, чтобы он остался, и пытается увлечь его на ложе. Рассказ мужа о потусторонней высшей любви, его объяснения не убеждают жену, и боги карают ее

за грешные притязания смертью и несладким посмертным существованием.

Недостроенный загон Майкла и супружеский пыл Лаодамии в какой-то степени являются проявлением одного и того же чувства – собственности, непреодолимой причастности привычному мироустройству.

С несколько иным видом построения воображаемой вселенной читатель сталкивается в произведениях Шелли. Так, в определенной мере противостоят сюжету «Аластора» события поэмы «Атласская колдунья» (*The Witch of Atlas*, 1820). Написанная за три дня, поэма изображает не путь познания личности, а создание ею сказочного, волшебного мира. Это любимое творение³⁴ Шелли, возможно, так же, как и «Кубла Хан» для Колриджа, является в его творчестве воплощением романтического миростроения. Описание волшебного мира, где в Атлантиде живет и творит чудеса наделенная всеми возможными достоинствами и волшебной мощью колдунья, оканчивается неожиданно – обрывом нити рассказа: Шелли напоминает читателю об условности и в то же время

34 Володарская Л.И. Комментарии // П.Б. Шелли. Избранные произведения. Стихотворения. Поэмы. Драмы. Философские этюды. – М., 1998. – С. 790.

высшей реальности построенного во-
ображением мира, доступного не всем
и не всегда:

... и что она делала с духами

И Богами <...>

Я расскажу в другое время:
ведь это

Сказка, более подходящая для
таинственных зимних ночей, –

Чем для этих пышных (*крича-*
щих, нестрых) летних дней, когда мы

Вряд ли поверим большему,
чем можем увидеть.

...and what she did to spirits

And Gods <...>

I will declare another time: for it is

A tale more fit for the weird winter

nights –

Than for this garish summer days,
when we

Scarcely believe much more than
*we can see*³⁵.

Визионерством и фрагмен-
тарностью отличается и поэма Шел-
ли «Эпипсихидион» (*Epipychidion*,
1821). Если в предисловии к «Атлас-
ской колдунье» Шелли оправдывал
бессюжетность поэмы, то здесь он
уже дифференцирует возможных чи-
тателей. По его словам, поэма «совер-

шенно понятна определенному клас-
су читателей без фактологической
истории обстоятельств, к которым она
относится; а для другого класса она
должна вечно остаться непостижимой
из-за изъяна в органе восприятия тех
идей, которые она рассматривает»³⁶.
Переливающаяся звукоповторениями
и синтаксическими арабесками, по-
эма повествует о сложном творении
любви – любви разной, прекрасной и
мучительной. Именно противоречи-
вость и многосложность чувства при-
водит строимые героем великолепные
миры к крушению, а его поэтический
полет вновь оканчивается падением –
до нового взлета.

Различные по авторской оценке
творение воображаемого мира и его
силы описываются в поэмах Китса.
Так, в поэме «Изабелла, или горшок с
базиликом» (*Isabella; or, the Pot of Basil*,
1820) эта идея раскрывается на приме-
ре сюжета из Боккаччо. Голова убито-
го коварными братьями возлюбленно-
го, спрятанная в цветочный горшок и
прикрытая базиликом, становится для
девушки центром вселенной:

И она забыла звезды, луну и
солнце <...>

Она не знала, когда день ухо-
дил,

³⁶ Ibid. – P. 409–410.

³⁵ Shelley P.B. The Works with an
Introduction and Bibliography. – Denmark,
1994. – P. 403.

И нового утра не видела: но
мирно

Свешивалась над своим Бази-
ликом вечно...

*And she forgot the stars, the moon,
and sun <...>*

*She had no knowledge when the
day was done,*

*And the new morn she saw not:
but in peace*

*Hung over her sweet Basil
evermore...³⁷*

Это почти магическое сосредото-
чение становится гибельным. По-
хищенный и уничтоженный братьями
горшок – причина смерти Изабеллы.
Поэма «Ламия» (*Lamia*, 1820) также
подчеркивает гибельность увлечения
воображаемым.

В поэме-фрагменте «Гипери-
он» (*Hyperion*, 1820), напротив, под-
черкивается закономерность смены
воображаемых миров. Мир титанов,
богов «старшего поколения» – Са-
турн, Атлас, Фемида, Океан – желает
вернуть былое царствие, хотя они по-
беждены более гармоничным, более
красивым миром – миром кронидов.
Аполлон, рождающий своей арфой
«новое гармоничное чудо» (*new tune
ful wonder*), или Нептун – «молодой

Бог Моря» (*the young God of the Sea*),
созидающий прекрасных крылатых
созданий, – новые силы, видоизменя-
ющие космос. Законом миронаследия
становится красота: лучшим является
тот воображаемый мир, который бо-
лее красив.

Ненарративность, недостаточ-
наясюжетность рассказа о сотворении
мира в воображении (или визионер-
ского опыта) является основной при-
чиной трудности в восприятии поэм
английского романтизма, относящих-
ся к данной группе. Это воплощение
«бескорыстной» и внеценностной кра-
соты Канта, не заинтересовывающей
читателя интригой, но не могущее
быть полностью избавлено от сюжет-
ного детерминизма. Шелли обосно-
вывает причину «сюжетной недоста-
точности» поэм, которой отличаются
и фрагмент «Кубла Хан», и недогово-
ренная «Три могилы», и фрагментар-
ная «Лаодамия», и поэмы Блейка. В
предисловии к «Атласской колдунье»
Шелли отвечает «на упрек в том, что
поэма не содержит человеческого ин-
тереса»:

... ты порицаешь стихи, кото-
рые я написал,

Потому что они не рассказывают
истории, ложной или правдивой! <...>

Прошу, в этот раз

37 Keats J. The Works with an Introduction and
Bibliography. – Denmark, 1994. – P. 208.

Удовольствуйся визионерской поэзией.

... you condemn the verses I have written,

Because they tell no story, false or true! <...>

Prithee, for this one time,

*Content thee with a visionary rhyme*³⁸.

По замечанию Крибера, «Источник всякой мощи в <...> романтических визионерных стихотворениях, их творческая эмоция, – противник для относительно разумной объективной формы, обеспеченной их нарративной структурой»³⁹. Жесткие рамки нарративной схемы становятся диалектическим противоречием свободе визионерского восприятия; однако сама природа нарратива, истории, являющейся главным приемом передачи и сохранения опыта человечества, диктует сюжетные правила, которые так или иначе выполняются романтиками.

Заключение

Результатом сопоставления нарративных стратегий поэм Блейка

38 Shelley P.B. The Works with an Introduction and Bibliography. – Denmark, 1994. – P. 390–391.

39 Kroeber K. Romantic Narrative Art. – Madison, 1960. – P. 57.

и поэм других английских романтиков явился вывод о принципиальном типологическом единстве нарративных стратегий, структурирующих поэму английского романтизма. Данный вывод знаменателен, так как Блейк, творчество которого является объектом сравнения, был почти полностью вычеркнут из культурного контекста эпохи, и более знаменитые современники-поэты не читали других его текстов, кроме случайно попавшейся лирики, хотя «романтический отказ от абстрактного и аналитического дискурса был наиболее ясно выражен Блейком»⁴⁰.

Библиография

1. Борхес Х.Л. Сон Колриджа // С.Т. Колридж. Избранная лирика. Поэмы. – Кишинев, 1997. – С. 211–217.
 2. Володарская Л.И. Комментарии // П.Б. Шелли. Избранные произведения. Стихотворения. Поэмы. Драмы. Философские этюды. – М., 1998. – С. 780–795.
 3. Костомаров Н.И. Гетман Иван Степанович Мазепа [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
-
- 40 Kroeber K. Romantic Narrative Art. – Madison, 1960. – P. 68.

- <http://www.magister.msk.ru/library/history/kostomar>
4. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1980. – 638 с.
 5. Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т. 2. – М., 2004. – 368 с.
 6. Шелли П.Б. Избранные произведения. – М., 1998. – 800 с.
 7. Byron G.G. The Works with an Introduction and Bibliography. – Denmark, 1994. – 1120 p.
 8. Coleridge S.T. A letter to H. F. Cary on February 6, 1818 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: galenet.galegroup.com/servlet
 9. Coleridge S. The Works with an Introduction by Martin Corner, and Bibliography. – Denmark, 1994. – 412 p.
 10. Holmes R. Introduction // A. Gilchrist. The Life of William Blake [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://books.guardian.co.uk>
 11. Keats J. The Works with an Introduction and Bibliography. – Denmark, 1994. – 704 p.
 12. Kroeber K. Romantic Narrative Art. – Madison, 1960. – 225 p.
 13. Nicol A. My Vision's Greatest Enemy – Culture in Blake [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.literatureclassics.com/essays/322>
 14. «Once only imagined»: an interview with M.Eaves, R.N. Essick, and J.Viscomi [Электронный ресурс]. – Режим доступа: galenet.galegroup.com/servlet
 15. Robinson C. From Reminiscences, 1869 // Blake W. The portable Blake / Selected by A.Kazin. – Dallas, 1974. – С. 675 – 694.
 16. Shelley P.B. The Works with an Introduction and Bibliography. – Denmark, 1994. – 944 p.
 17. Wordsworth W. The Works with an Introduction and Bibliography. – Denmark, 1994. – 784 p.

Genre of a small poem in the works of William Blake and English romantics: narrative strategies

Serdechnaya Vera Vladimirovna

PhD (Philology),

Scientific editor, LLC "Analitika Rodis",

P.O. Box 142400, Rogozhskaya st., 7, Noginsk, Moscow region, Russia;
e-mail: rintra@rambler.ru

Abstract

The article deepens the interpretation of the small genre of narrative poem as a specific narrative strategy in the literature of English romanticism. The starting point for the author is works of William Blake as a poet, standing at the dawn of English romanticism and representing the earliest stage of romantic ideas in Great Britain. According to the author's opinion, narrative approach that is common in large text and other related genres, is the most significant proof of the prophetic poems of Blake's affiliation to the artistic practice of English romanticism. For sufficiently grounded comparisons the researcher has chosen the works of Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley and Keats, meeting the following requirements: poetic form, marked plot, a small (for poems) volume. Of course, the distribution of selected types of poems is not an attempt of classification, as with the development of artistic method there are different characteristic elements of narration, which have been identified in the paper as the bases of classification, they are being increasingly implemented in the framework of the same composition (for example, "Childe Harold" reveals the elements of a "monologic" cognition-journey, and historical and cultural scene.) Nevertheless, the author makes an attempt to select the most specific texts, in the most visual form using one or another type of narrative. Hypothesis of this research is the assumption that even the kind of narrative strategies outlined by the proximity of Blake's aesthetic quest to become the present argument for the recognition of the need to read in the context of romantic poetry and philosophy of his time. The result of comparing of narrative strategies of Blake's poems and poems of other English romantics is a conclusion that there is a fundamental typological unity of narrative strategies, structuring the poem of English romanticism.

Keywords

William Blake, "Lake school", Lord Byron, Shelley, Keats, a small poem, Romanticism, storytelling, philosophy.

References

1. Borges, H.L. (1997), "Coleridge's dream" ["Son Kolridzha"], in Coleridge, S.T. *Selected poetry. Poems [Izbrannaya lirika. Poemy]*, Chisinau, pp. 211-217.
2. Byron, G.G. (1994), *The Works with an Introduction and Bibliography*, Denmark, 1120 p.
3. Coleridge, S. (1994), *The Works with an Introduction by Martin Corner, and Bibliography*, Denmark, 412 p.
4. Coleridge, S.T. "A letter to H. F. Cary on February 6, 1818", available at: <http://books.google.ru/books?id=l2E9AAAAIAAJ&pg=PA29&lpg=PA29&dq=Letter+to++H.+F.+Cary,+6+February+1818&source=bl&ots=ctoUMbttEq&sig=OMec9XwGOVsjd4zcrGIId4s6sel8&hl=ru&sa=X&ei=B1wUUI2oNMPi4QT50YCAAQ&sqi=2&ved=0CGAQ6AEwBw#v=onepage&q=Letter%20to%20%20H.%20F.%20Cary%2C%206%20February%201818&f=false>
5. Holmes, R. "Introduction", in Gilchrist, A. *The Life of William Blake*, available at: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Life_of_William_Blake,_Gilchrist.djvu
6. Keats, J. (1994), *The Works with an Introduction and Bibliography*, Denmark, 704 p.
7. Kostomarov, N.I. "Hetman Ivan Stepanovich Mazeppa" ["Getman Ivan Stepanovich Mazepa"], available at: <http://www.magister.msk.ru/library/history/kostomar>
8. Kroeber, K. (1960), *Romantic Narrative Art*, Madison, 225 p.
9. *Literary manifestos of Western romantics [Literaturnye manifesty zapadnoevropeiskikh romantikov]*, Moscow, 1980, 638 p.
10. Nicol, A. "My Vision's Greatest Enemy - Culture in Blake", available at: http://classicsnetwork.com/essays/My_Vision_s_Greatest_Enemy_-_Culture_in_Blake/322
11. "Once only imagined": an interview with M. Eaves, RN Essick, and J. Viscomi", available at: <http://www.rc.umd.edu/praxis/blake/blakeint.html>
12. Robinson, C. (1974), "From Reminiscences, 1869", in Kazin, A. *The portable Blake*, Dallas, pp. 675-694.
13. Shelley, P.B. (1994), *The Works with an Introduction and Bibliography*, Denmark, 944 p.
14. Shelley, P.B. (1998), *Selected writings [Izbrannye proizvedeniya]*, Moscow, 800 p.

-
15. Tamarchenko, N.D. (2004), *Theory of Literature: In 2 volumes* [Teoriya literatury: V 2 tomakh.], Vol. 2, Moscow, 368 p.
 16. Volodarskaya, L.I. (1998), "Comments" ["Kommentarii"], in Shelley, P.B., *Selected works. Poems. Poems. Drama. Philosophical sketches* [Izbrannye proizvedeniya. Stikhotvoreniya. Poemy. Dramy. Filosofskie etyudy], Moscow, pp. 780-795.
 17. Wordsworth, W. (1994), *The Works with an Introduction and Bibliography*, Denmark, 784 p.